



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

**ELABORACIÓN DE GUIONES PARA
PROGRAMAS UNITARIOS DE
TELEVISIÓN**

**INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD
PROFESIONAL**

Que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

P R E S E N T A

Martha Lucila López Flores

ASESORA

Dra. Norma Macías Dávalos



SUA(y)ED
Filosofía / Letras

Ciudad Universitaria

CDMX, 2019



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

CAPÍTULO 1. EL GUION	8
1.1. Guion y Guionismo	8
1.2. La herencia de la dramaturgia en el guion	10
1.3. Géneros del guion	12
1.4. El Guionismo en el contexto de las letras hispánicas	15
CAPÍTULO 2. EL GUION TELEVISIVO	18
2.1. Objetivo del guion televisivo	18
2.2. Estructura formal y elementos del guion televisivo	19
2.3. Proceso de creación del guion televisivo	21
2.3.1. Planteamiento de la premisa y la sinopsis	22
2.3.2. Construcción de personajes	23
2.3.3. Definición de espacios y tiempos.....	24
2.3.4. Estructura dramática.....	25
2.3.5. Trabajo sobre el guion televisivo.....	26
2.4. El guion televisivo de programas unitarios	27
CAPÍTULO 3. LAS PROBLEMÁTICAS SOCIALES VISTAS A TRAVÉS DEL GUION TELEVISIVO	29
3.1. Relatos y sociedad	29
3.2. Los contenidos televisivos como reflejo de lo social	31
3.3. Abordaje de problemáticas sociales a través de la narración televisiva	33
3.4. El género de moralejas en programas unitarios y su trasfondo social.....	35

CAPÍTULO 4. LA DE PROBLEMÁTICAS SOCIALES EN LA CREACIÓN DEL GUION TELEVISIVO PARA <i>COMO DICE EL DICHO</i>.....	36
4.1 Estructura y organización del equipo de producción.....	37
4.2. Proceso de creación de un guion televisivo	42
4.2.1. Elección del tema	42
4.2.2. Sinopsis e investigación de la problemática social.....	45
4.2.3. Elaboración de guion	48
CONCLUSIONES	54
REFERENCIAS.....	57
ANEXO 1. STORY LINE	61
ANEXO 2. SINOPSIS.....	62
ANEXO 3. ESCALETA	63
ANEXO 4. GUION A DOS COLUMNAS	71

INTRODUCCIÓN

El guion televisivo es una expresión comunicativa poco cultivada en nuestro país. Esto se debe, en parte, al escaso impulso que se ha brindado al Guionismo para medios de comunicación masiva como una actividad creativa dentro de los planes de estudio de las carreras de Letras Hispánicas, Comunicación y otras afines, donde el foco suele centrarse en la enseñanza y práctica de otro tipo de discursos y productos literarios, como los periodísticos o los puramente literarios. Tampoco debe ignorarse que se trata de una disciplina poco valorada en el ámbito de la literatura, ya que los medios de comunicación de masas como la televisión han sido considerados como un medio poco serio, artístico o respetable. Con ello, se impone un estigma sobre la redacción para la producción televisiva o radiofónica como una manifestación superflua de la *verdadera* expresión literaria.

Sin embargo, lejos de los prejuicios comentados, lo cierto es que el guion para medios de comunicación masiva es una actividad de creación literaria que requiere una intensa preparación por parte de quienes la practican: los guionistas. Por un lado, se trata de una forma de expresión literaria particularmente difícil por los retos que implica escribir para la pantalla. Se trata del desarrollo de una historia que habrá de ser representada en un tiempo restringido y con recursos limitados, haciendo uso de un lenguaje y un conjunto de elementos formales propios de esta disciplina. A su vez, encarna un desafío auténtico el hecho de dotar a un público de historias y contenidos de interés que le cautiven y que satisfagan sus expectativas de actualidad, entretenimiento o reflexión en el día a día.

En virtud de lo anterior, vale la pena incursionar en un estudio más profundo de las prácticas del Guionismo en nuestro país, con el fin de develar algunas de las particularidades que le caracterizan y que pueden resultar aleccionadoras para la formación de nuevos literatos y comunicadores que deseen incursionar profesionalmente en este campo de desarrollo. El abordaje del guion televisivo resulta especialmente interesante, ya que en la televisión —así como en todos los

medios de comunicación masiva— los contenidos de las narraciones presentadas guardan siempre una estrecha conexión con los temas sociales de interés público, lo cual es apreciable en las historias y personajes de los programas de corte popular y aptos para todo público, como las novelas y series de drama o comedia.

Lo anteriormente dicho ocurre porque los medios de comunicación constituyen auténticas ventanas para contemplar el comportamiento de la sociedad, donde los temas abordados reflejan siempre preocupaciones de actualidad en cada época a la cual se asista. En las sociedades que han cultivado ampliamente la libertad de expresión es posible conocer la agenda social a través de los contenidos de los productos narrativos que se transmiten por televisión

Ahora bien, debe mencionarse que es muy poco el conocimiento sistematizado con el cual se cuenta en nuestro país acerca del Guionismo para televisión en sus bases conceptuales y metodológicas. De forma particular, se carece de información acerca de los procesos creativos que posibilitan la construcción de guiones para cierto tipo de programas, como los unitarios. Estos se caracterizan por contar en cada emisión un relato completo de principio a fin.

Por sus cualidades, el formato de programas unitarios ofrece interesantes posibilidades para el estudio de la actividad profesional de los escritores creativos y diseñadores de contenidos narrativos, así como para la conformación de casos ejemplares que puedan ser utilizados en la docencia a nivel universitario. Luego, ante el crecimiento de las audiencias y la ganancia de *rating* que este tipo de programas ha propiciado en los últimos años, constituyen una posibilidad real para el desarrollo de talento literario que bien merece ser estudiada.

Derivado de lo anterior, el propósito del presente trabajo es describir la experiencia profesional de quien sustenta, con base en su trayectoria en la creación de guiones para el programa unitario de televisión *Como dice el dicho*, el cual cuenta ya con siete exitosas temporadas al aire en la cadena Televisa. De manera específica, se desea mostrar el proceso creativo seguido para la construcción de cada capítulo, donde se han logrado abordar problemáticas sociales de actualidad bajo el enfoque de un programa de moralejas.

El presente reporte de experiencia profesional se estructura en cuatro capítulos: tres de carácter teórico y uno práctico. El primero de ellos, intitulado “El guion”, aporta fundamentos conceptuales de esta herramienta de la producción audiovisual bajo la disciplina de la literatura y la comunicación, situando a esta práctica en el contexto de las letras hispánicas. En el segundo capítulo, que lleva por título “El guion televisivo”, se abordan los detalles técnicos y procedimentales que intervienen en la construcción de guiones para la televisión, de acuerdo con los cánones y recomendaciones estipulados por bibliografía especializada.

El tercer capítulo, denominado “Las problemáticas sociales vistas a través el guion televisivo”, aborda la labor que cumple el Guionismo televisivo a través de la construcción de relatos con contenido moral, reflexivo o sensibilizador en torno de temas de interés público en un contexto histórico determinado. Finalmente, en el cuarto y último capítulo que se titula “El abordaje de problemáticas sociales en la creación del guion televisivo para *Como dice el dicho*”, se detalla la experiencia de la autora en la escritura creativa de guiones para la televisión, así como las vicisitudes y contrastes con la teoría, a fin de aportar un conocimiento empírico de cómo es que se desarrolla en la actualidad esta actividad al interior de una empresa de medios.

Todo ello se ha llevado a cabo con el fin de documentar la experiencia profesional, sustentada sobre referentes teóricos que permiten sistematizar el conocimiento adquirido a través de la práctica. Se busca incentivar e interés de docentes, estudiantes e investigadores por esta apasionante forma de ejercer la escritura. Al mismo tiempo, se busca avanzar hacia el cierre de las brechas y parcelas, muchas de ellas artificiales, que separan al mundo literario y académico del ejercicio profesional concreto en el mundo laboral.

CAPÍTULO 1. EL GUIÓN

1.1. Guion y Guionismo

El guion se puede definir en su forma más concisa como “la forma escrita de cualquier proyecto audiovisual”.¹ Otra breve definición afirma que el guion es “la descripción escrita de las imágenes, acciones y sonidos de un producto audiovisual”.² Una de las diferencias más evidentes del guion con otro tipo de textos es que éste hace referencias a códigos específicos que coadyuvan a comunicar el mensaje puesto que, como menciona C. Carrière, el guionista se encuentra más cercano al director que al escritor.³ De acuerdo con Comparato, el guion requiere de tres partes en su estructura básica, a saber:

1. *Logos*: se refiere a la palabra y a sus ulteriores expresiones, el discurso y la organización general del guion.
2. *Pathos*: hace referencia a la parte que interpela sentimental y emocionalmente a quien observa el producto final.
3. *Ethos*: toda vez que quien observa ya ha sido interpelado por la historia (*pathos*), el *ethos* se refiere a las implicaciones éticas y morales de la historia y sus alcances sociales, políticos y económicos. Es el motivo que conduce a quien crea el guion a expresar, de una cierta manera, un asunto específico.

Asimismo, conviene rescatar los tipos de guiones que existen y las diferencias entre ellos:

1. Guion literario o libro: en él se desarrollan detalladamente las historias, personajes y diálogos que tendrán lugar en la producción. Los detalles abundantes van a permitir dar una idea clara de las situaciones que están siendo representadas.

¹ Doc Comparato, *De la creación al guion: arte y técnica de escribir para cine y televisión*, Buenos Aires, La Crujía, 2005., p. 19.

² Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *Guion para medios audiovisuales cine, radio y televisión*, México, Longman de México, 1994, p. 384.

³ *Idem*.

2. Guion técnico: tiene todos los detalles de los cambios audiovisuales que van a suceder y cuya existencia va a potenciar la representación. La finalidad de este documento es facilitar el trabajo durante la etapa de rodaje.

Las representaciones que se vierten en el guion tienen base en las creencias de quien lo escribe y del momento histórico en que se produce; en consecuencia, va a ser el reflejo de una etapa, de la idiosincrasia de una cultura y, finalmente, de las experiencias de una persona como consecuencia de lo que ha vivido. Por eso, el guion interpela al observador, lo sacude y, al igual que a los personajes que está representado, también lo transforma.

El guion es una herramienta necesaria para la correcta realización de productos audiovisuales como series, películas, documentales y cortometrajes; en consecuencia, la clasificación y subdivisión de sus géneros es muy variada. En cualquier caso, el guionista debe estar consciente del tipo de público al que busca llegar, de tal manera que los personajes, historias, locaciones, tiempos y lenguaje se encuentren en consonancia con sus expectativas. Por ello, la realización del guion requiere de documentación profunda que permita conocer todas las características y matices del ambiente que se busca retratar.

Sin duda, el guion es una parte germinal para la producción y no el producto final.⁴ Tal idea coincide con la que rescata la guionista italiana Suso d'Amico, quien compara al guion con una crisálida, un ente cuya existencia es efímera y que se encuentra incompleto hasta que deviene en un producto audiovisual.⁵ Sin el punto de partida que es el guion, no existe posibilidad de materializar el producto final.

⁴ Cfr. Alberto Gómez del Campo Trigueros, *Importancia del guionismo en la formación del egresado de la carrera de lengua y literatura hispánicas*, Tesis de Licenciatura, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1999.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

1.2. La herencia de la dramaturgia en el guion

El drama es un género literario mixto entre la comedia y la tragedia; un género cuyo carácter heterogéneo lo distingue de la literatura por la existencia de un texto como “la transcripción lingüística de las pertinencias (...) de un espectáculo teatral”.⁶ Aunque el drama se ha identificado con el teatro, la representación de los textos dramáticos se ha llevado a otros medios, como la televisión o el cine.

En general, Truby reconoce que el drama contiene “una descripción artística de cómo una persona puede crecer o evolucionar”.⁷ El personaje va a estar motivado por la existencia de un deseo que se busca satisfacer y que lo impulsa a actuar en consecuencia. La lucha por este deseo es lo que permite que el personaje crezca; en tanto, las vicisitudes que atraviesa para lograrlo se convierten en los hitos del relato que van a darle un valor al tiempo transcurrido, diferenciándolo de lo que no es relevante para la trama. Además, la presencia de ciertos eventos y situaciones va a evidenciar que, en el pasado, existieron condiciones que llevaron a los personajes a actuar de una manera específica. Entonces el tiempo, el espacio y las relaciones representadas van a dotar a la historia de mayor consistencia.

El guion debe sus componentes esenciales a la literatura dramática. Aun cuando incorpore aspectos técnicos que responden a las dinámicas de la producción audiovisual, el guion no deja de constituir un relato que se representa frente a un determinado público que funge como espectador. Otros de los atributos que hereda el guion de la dramaturgia griega son los elementos estéticos en torno a los actores, quienes hacen uso de su capacidad expresiva para conmover y generar emociones con lo representado.⁸ Estos efectos, a su vez, provienen de la poética aristotélica, que dentro de los géneros que identifica (lírico, épico y dramático), establece cuatro aspectos primordiales que toda narración utiliza, incluido en la actualidad el guion. Estos aspectos son:

⁶ José Luis García, *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

⁷ John Truby, *Anatomía del guion. El arte de narrar en 22 pasos*, trad. Elena Vilallonga Serra, España, Alba, 2009, p.18.

⁸ Cfr. Norma Macías, *Guía de guionismo*, México, SUAyED UNAM, s.f.

- 1) *Phrónesis*: Parte del discurso dramático que “Relata, discurre y sopesa las maneras de la virtud o los vicios y muestra los resultados y consecuencias derivados de actos semejantes”⁹, de forma que presenta una situación para “ponerla en jaque” frente a la realidad, las creencias y el juicio del espectador.
- 2) *Catarsis*: Describe la acción de simpatía entre la situación narrada y el juicio del espectador, de modo que este sienta afinidad con las acciones virtuosas y juzgue o mantenga una postura crítica frente a las viciosas. En *El arte poética*, Aristóteles habla de la *compasión* y *miedo* que se despiertan al observar la tragedia: “la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo, el miedo es el de ver el infortunio en un semejante nuestro”.¹⁰
- 3) *Poiesis*: Funciona como un *desocultamiento* o revelación de las conductas humanas para *transformarlas* y mostrarlas al espectador.
- 4) *Mímesis*: Este aspecto es más evidente en el género dramático. En *El arte poética* de Aristóteles no hay una referencia textual que diga que esto es parte del *drama* (como hoy lo conocemos), pero sí que la *imitación* en la tragedia es la “representación memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente...” y que “la tragedia es una imitación, no tanto de los hombres, cuanto de los hechos, y de la vida, y de la ventura y desventura...”.¹¹ Este es un concepto que ha retomado Paul Ricoeur¹². En su teoría describe tres etapas: prefiguración, configuración y refiguración. Es en esta última donde “la mimesis tiene su cumplimiento práctico en el oyente o la oyente, o en el lector o lectora quienes, movidos por la compasión, el temor, y, en general,

⁹ Carlos Alberto Ospina y Patricia Botero Gómez “Estética, narrativa y construcción de lo público” en *Revista Latinoamericana de ciencias sociales, niñez y juventud*, vol. 5, núm. 2, 2007, pp. 811-840. Consultado el 7 de mayo de 2019. Disponible en <http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html>

¹⁰ Aristóteles, *El arte poética*, trad., prólogo y notas de José Goya, Buenos Aires, Austral, 1948, p. 48.

¹¹ *Ibid.* pp.32-33.

¹² Cfr. Carlos Alberto Ospina H., Patricia Botero Gómez, “Estética, narrativa y construcción de lo público” *op. cit.* p. 817. l

por toda clase de emociones que despierta el texto narrado, moldean su experiencia, ajustan su conducta y modifican algunas actitudes”¹³.

Actualmente, dichas características son mayormente utilizadas en representaciones teatrales, pero también en los medios de comunicación actuales como la televisión, pues no sólo se busca comunicar o narrar acontecimientos, sino fomentar la empatía, afinidad y atención del público.

Estructura argumental

El guion dramático retoma la estructura por escenas de los guiones de teatro. De acuerdo con Maza y Cervantes, “la escena es la unidad mínima de lugar dentro del desarrollo de una acción dramática”¹⁴ en la construcción de historias. A cada una de estas escenas corresponde una ambientación y un tiempo determinados que se especifican en el guion, a fin de facilitar su correcta realización. Adicionalmente, estos guiones deben contener elementos básicos cuyo objetivo es dar a conocer al espectador la situación que se desarrolla. Los elementos son:

- Breve descripción de la ambientación y los personajes
- Breve descripción de las acciones que toman lugar en esa escena
- Diálogos

1.3. Géneros del guion

De acuerdo con la clasificación de Claudia Cecilia Alatorre, es posible distinguir géneros dramáticos de lenguaje realista (representación de situaciones de carácter universal) y no realista (representación de situaciones que pretenden ser verosímiles). En el subgrupo de géneros realistas, se encuentran los siguientes:

1. Tragedia: Se estructura a partir de un personaje con defectos y virtudes que lo dotan de complejidad; a ello se suma la existencia de una pasión y un

¹³Carlos Alberto Ospina H., Patricia Botero Gómez, *op.cit.* p. 818.I

¹⁴ Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *op.cit.*, p. 37.

destino irrenunciable como circunstancia trágica. Se busca despertar un estado de catarsis en el espectador.

2. Pieza: Se caracteriza por un tono neutro o cotidiano. Su personaje también posee una alta complejidad y se desenvuelve en dos posibles planteamientos: 1) toma de conciencia sobre una determinada situación que a un cambio en el personaje; 2) toma de conciencia sobre una determinada situación que no puede ser modificada y, por tanto, prevalece.
3. Comedia: Su concepción es anecdótica. Se reconocen dos tipos de comedia: de caracteres y de enredo. En la primera, se cuenta con un personaje de complejidad tácita y una conducta disonante con el entorno social, que lo conduce al ridículo. Su diferencia respecto de la comedia de enredo es que ésta última no se focaliza en las características del personaje, sino en el despliegue anecdótico de una situación insostenible. Por lo general, finalizan de modo festivo.

A su vez, en el subgrupo de géneros no realistas, se encuentran los siguientes:

1. Género didáctico: Su tono suele ser melodramático y con temáticas generalmente religiosas o políticas. Su fórmula parte de un personaje poco complejo que muestra inalterabilidad ante el sistema.
2. Melodrama: Su estructura parte de un personaje de poca complejidad que, debido a algún tipo de pérdida o situación conflictiva, rechaza a otros sujetos que representan valores virtuosos. Suele finalizar con la toma de conciencia y restitución del personaje.
3. Tragicomedia: Se caracteriza por un tono serio-cómico. Admite dos tipos de fórmulas: 1) un personaje virtuoso y serio atraviesa una serie de episodios cómicos donde intervienen personajes viciosos, que perseguían una meta virtuosa; 2) un personaje vicioso y de tono cómico atraviesa episodios serios donde intervienen personajes que representan una determinada virtud, para fijarse en una meta viciosa.¹⁵

¹⁵ Cfr. Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, México, Escenología, 1999.

Por otra parte, McKee plantea una división en cuatro géneros básicos: el trágico simple, el afortunado simple, el trágico complejo y el afortunado complejo. Después, describe brevemente la clasificación del sistema de géneros más utilizada que consta de 25 diferentes categorías las cuales, al igual que Comparato, reconoce como mutuamente incluyentes, pues “los géneros no son estáticos ni rígidos. Evolucionan y son flexibles, pero mantienen la suficiente firmeza y estabilidad como para poder trabajar con ellos”.¹⁶

McKee dice también que la multiplicidad y variedad de géneros depende más de la práctica que de la teoría que los conforma o intenta describir. El autor ahonda particularmente en las clasificaciones que se han abierto gracias a la práctica cinematográfica y presenta un listado de géneros que se aleja de las concepciones teóricas y que se enfoca en temas, ambientación, acontecimientos, papeles y valores. Este listado comprende 25 tipos de géneros que pueden ser complementados unos con otros; algunos ejemplos son: película de amor, terror, género bélico, trama de madurez, comedia, drama social, drama histórico, acción-aventura, biografía, musical, ciencia ficción, fantasía, películas de arte y ensayo, entre otros.¹⁷

A pesar de que los géneros pueden complementarse entre sí, los más comunes son aquellos que no admiten el cambio en las fórmulas o *convenciones* que los caracterizan. A este tipo de guiones McKee los denomina *megagéneros*, los cuales pueden dar paso a un mayor número de variaciones y *subgéneros*. Como puede verse, la clasificación por géneros es un terreno poco estable que varía conforme a la opinión de cada especialista, por eso existe una gran multiplicidad de opiniones y clasificaciones.

En el terreno de los *géneros*, cabe destacar una vertiente teórica que propone la clasificación del guion cinematográfico como un género literario separado de su parte escénica. A pesar de despertar polémicas, dicha aseveración se fundamenta, principalmente, en que existe una “recepción crítica,

¹⁶ Robert McKee, *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, trad. Jessica Lockhart, Barcelona, ALBA, 2011, pp. 106-115.

¹⁷ *Ibid.*, pp.108-115.

editorial y [una] comunidad lectora que lo sustenta y lo consume”.¹⁸ Esta opinión la comparten investigadoras como Evelyn Hafer, quien analiza en 2009 la producción guionística y audiovisual tomando en cuenta la práctica editorial, la publicación de guiones como un género narrativo, la noción de autoría y obra una vez que ésta ha sido *adaptada* a los escenarios o a las pantallas.¹⁹

Por último, para autoras como Maricruz Castro, el guion elaborado para la producción audiovisual no es simplemente una guía o un instrumento transitorio que dicta las instrucciones para llegar a un resultado final, sino que su lectura implica una doble recodificación: primero, la del lector que debe asumir una postura activa frente a lo escrito (para interpretarlo y producirlo); segundo, la que alude al nivel simbólico o significativo que integra su contenido.²⁰ Aquí es donde se ve reflejada la teoría de Evelyn Hafer pues, a pesar de que no es nuevo el consumo de obras de teatro, sí es notable que aún se conserve esta práctica con el guion, pues las personas suelen ver las obras y los guiones ya adaptados a grandes medios audiovisuales (como el cine, la televisión e incluso el teatro). Este es uno de los fenómenos que rodean en la actualidad al género del guion.

1.4. El Guionismo en el contexto de las letras hispánicas

De acuerdo con Alberto Gómez, la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM no contaba hasta antes de 1999 con materias específicamente dedicadas al estudio y formación de guionistas. Esto se debía a la falsa creencia de que el Guionismo es una actividad menos refinada y pulida que la docencia, la investigación, la escritura o la crítica literaria. Sin embargo, en el Sistema de

¹⁸ Maricruz Castro Ricalde, ¿Es el guion cinematográfico un género literario?, *Literatura sin frontera*, 1999, p. 6. Consultado el 28 de junio de 2019. Disponible en https://www.academia.edu/7285275/_Es_el_gui%C3%B3ncinematogr%C3%A1fico_un_g%C3%A9nero_literario

¹⁹ Cfr. Evelyn Hafer, “El guion cinematográfico: su lugar en la Literatura. Los casos de Manuel Puig y Rafael Azcona”, en *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas” Rosario 2009*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria/ FHya-UNR, p. 2. Consultado el 18 de junio de 2019. Disponible en http://www.celarg.org/int/arch_publici/hafter,_evelyn.pdf

²⁰ Cfr. Castro Ricalde, *op. cit.*, p. 8.

Universidad Abierta y a Distancia (SUAYED), fue incluido como asignatura en el plan de estudios de 1979.

En la actualidad, como parte del programa de materias optativas que complementan el plan de estudios de la carrera de Letras Hispánicas en la modalidad escolarizada, se imparte un Taller de Guionismo bajo la cátedra del maestro Rodolfo Palma Rojo.²¹ Además, en el SUAYED la materia se mantuvo tras la reforma al plan de estudios de 2007, ocupando un lugar dentro de las asignaturas del quinto semestre, en la función de materia *profesionalizante* —es decir, que contribuye en la formación profesional de los alumnos—.

Las competencias que muestran los egresados de Lengua y Literaturas Hispánicas en los tres niveles de la lengua española —es decir, el nivel fonético fonológico, el morfosintáctico y el léxico semántico—²² son idóneas para trabajar y producir textos con una conciencia clara de los alcances y limitaciones de la lengua. Bien empleadas, dichas competencias ofrecen la posibilidad de impulsar el desarrollo del guion para promover su uso correcto y para difundir su importancia. Sin embargo, el tema no se agota ahí. Resulta evidente que la mayoría de los medios de comunicación audiovisuales a nivel nacional carecen de personal capacitado en el idioma español, por lo que se espera que las competencias adquiridas en talleres como los que se imparten en complemento al mapa curricular y que las competencias lingüísticas y literarias sean las bases para la creación del guion en los medios audiovisuales.²³

Tampoco hay que dejar de lado el componente *narrativo* que puede advertirse en los medios audiovisuales para otorgarle coherencia a lo que se quiere comunicar. A pesar de que los relatos se desarrollan en formatos audiovisuales y son decodificados por el espectador de forma distinta, ciertamente es un proceso que se comparte en la lectura y que puede ser advertido desde la conformación de un guion. Como ya se había tratado en el apartado anterior, el

²¹ Cfr. Rodolfo Palma, *Taller de guionismo 2020-1*, Repositorio de horarios, FFyL, 2019. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en <http://servicios.galileo.filos.unam.mx/uploads/temarios/202010837TR110021/palma.pdf>

²² Cfr. Alberto Gómez, *op.cit.*, p. 5.

²³ Cfr. Rodolfo Palma, *op.cit.*, p. 1.

conjunto de estas características lleva a pensar que el guion puede ser concebido como una construcción literaria, lo que le convierte en una tarea pertinente para los egresados de nuestra carrera.

Pese a sus fortalezas, la formación que reciben los estudiantes de Lengua y Literaturas Hispánicas también presenta un conjunto de desventajas con relación a la inserción laboral en el ámbito del Guionismo. Éstas abarcan el desconocimiento de los aspectos técnicos de las producciones audiovisuales, así como una falta de implicación en el campo. Los ecos del género dramático en la construcción del guion cinematográfico implican no sólo un proceso de escritura, sino también la utilización precisa de formas discursivas que se emplean para dicha tarea, ya sean fórmulas, protocolos, símbolos o figuras retóricas usadas mayormente en la literatura. Por ello, la profesionalización del Guionismo, desde las bases formativas de nuestra carrera, es una tarea en construcción que ha rendido algunos frutos para el enriquecimiento de este oficio.

CAPÍTULO 2. EL GUION TELEVISIVO

2.1. Objetivo del guion televisivo

De acuerdo con Maza y Cervantes, el antecedente directo de la televisión es la radio. Esto muestra el error de la creencia popular según la cual derivó de la industria cinematográfica. De hecho, la televisión dio una dimensión visual a las transmisiones radiofónicas y la programación televisiva, en sus inicios, se nutrió de las producciones radiofónicas, que se basaron en historias de “intriga amorosa, comedias de situaciones, *thriller policiaco*, suspenso y aventuras”²⁴. Maza y Cervantes clasifican los programas televisivos en siete tipos:²⁵

- Series
- Películas para televisión
- Teleteatros
- Telenovelas
- *Soap operas*
- Anuncios publicitarios
- Videos musicales

Cada una de las modalidades descritas posee características y necesidades específicas de producción. Conocer los requerimientos que plantean en lo particular las series permite dimensionar la dinámica de trabajo que se exige al guionista para proponer un relato televisivo de calidad.

Por lo que al guion televisivo respecta, tiene por objetivo, al igual que el guion cinematográfico, dar las instrucciones para que la grabación se realice con apego a las ideas de quien lo diseñó; sin embargo, cabe hacer algunas

²⁴ Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *op. cit.*, p.64.

²⁵ *Cfr. Ibid.*, p. 66.

salvedades sobre los tipos de formato y las variaciones que presentan, aunque siempre conserva lo que se ve, lo que sucede y lo que se dice.²⁶

2.2. Estructura formal y elementos del guion televisivo

Los formatos del guion televisivo varían de acuerdo con el tipo de programa. Los primeros tuvieron un formato de dos columnas, en el que la columna izquierda contenía los elementos visuales y la derecha los auditivos. Este formato generalmente es usado para las producciones de tipo comercial, documental, videos musicales y otras producciones en donde la presentación de audio y la de sonido guardan una estrecha relación.²⁷

De acuerdo con Maximiliano Maza y Cristina Cervantes, hace algunos años existieron algunas dificultades e incomodidades en el uso del formato de dos columnas”, pese a su utilidad en los guiones documentales, programas educativos o reportajes. En los anexos del final del texto se muestra un ejemplo de guion a dos columnas del programa para el que trabajo. La diferencia con el descrito es que en la columna derecha se colocan los diálogos y en la izquierda todas las indicaciones para directores de cámara y de escenas.

A pesar de su utilidad, este formato permitía pocas acotaciones al margen en la producción; en vista de esto, la *National Broadcasting Company* (NBC) propuso un formato más sencillo enfocado a la realización de guiones dramáticos de televisión. Este formato es muy parecido al cinematográfico, pero con algunas diferencias de formato, como el texto a doble espacio (que admite más anotaciones de la producción) o que en una sola columna del lado izquierdo se escriban todas las instrucciones. Finalmente, los autores destacan que en el guion

²⁶ Aunque no es el propósito de este apartado, conviene mencionar que existen algunas diferencias entre las producciones televisivas y las cinematográficas. Según Comparato, hay importantes distinciones entre ambas formas de producción audiovisual, algunas se asocian al uso de tecnologías, mientras que otras tienen que ver con los factores sociales y económicos que inciden en el proceso de decisión y producción.

²⁷ Cfr. Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *op. cit.*, p.66.

televisivo hay pocas anotaciones técnicas, ya que la mayoría de las veces el equipo de producción y dirección decide las tomas.²⁸

De acuerdo con Maza Y Cervantes, una de las diferencias que existe en la realización entre las técnicas de cine y las de video es la cantidad de *sets* o locaciones que se utilizan. Las escenas grabadas para el cine tienen una duración menor, pues existe una mayor posibilidad de utilizar más de una localización; las producciones grabadas en video, en cambio, tienen escenas más largas ante la imposibilidad de construir *sets* específicos para diferentes situaciones.

Lo anteriormente descrito permite advertir que, en la televisión, la fuente tradicional de información es el diálogo de los personajes y no los componentes visuales. Desde este punto de vista, el diálogo tiene un papel preponderante y ocupa la mayor cantidad de tiempo del producto audiovisual. No debe olvidarse que una escena hablada requiere mucho más tiempo que una escena de acción física; además, la información hablada se transmite de una forma mucho más lenta.

No obstante, pensar que una serie televisiva se guía principalmente por los diálogos o que sus *sets* son limitados dejaría de lado el fenómeno de las grandes producciones de HBO o de plataformas como Netflix y Amazon Prime en los últimos años. Se trae a colación el tema porque en esos casos se nota que los costos de producción se han elevado para las plataformas digitales *on demand* y que algunas de las series se han decantado más por un estilo cinematográfico (como *Mad Men*, *Game of Thrones* o *Downton Abbey*). Esto puede explicarse, además que por del aumento del presupuesto de esta industria, por el hecho de que los formatos que ha generado la televisión *on demand* han tenido que explorar otras posibilidades para adaptarse a la variedad de dispositivos donde los usuarios reproducen su contenido.²⁹

²⁸ Cfr., Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *op. cit.* pp. 216-218.

²⁹ Cfr. Nereida López y Leire Gómez, "Géneros, formatos y programas de televisión preferidos por los jóvenes", *Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, vol. 10, núm. 3, 2012, p. 270. Consultado el 18 de junio de 2019. Disponible en <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/download/209/387/>

A pesar de que en la actualidad es común utilizar técnicas cinematográficas para producir de guiones dramáticos para televisión y de que su duración promedio ha aumentado (ahora hay transmisiones de una hora), aún se conservan series con un tiempo limitado y una estructura cerrada como los *sitcom*,³⁰ y otros géneros como los *thrillers* o los dramas, donde la estructura que compone el guion debe seguir uno a uno los capítulos y actos a desarrollar.

En cualquiera de estos casos, la construcción de los guiones televisivos precisa que la acción se estructure por escenas y que cada escena contenga los tres elementos siguientes: 1) descripción breve del lugar donde se desarrolla la acción y de los personajes; 2) descripción de la acción que se realiza; 3) diálogos. Lo anterior se resume en la fórmula “lo que se ve, lo que sucede y lo que se dice”.³¹

2.3. Proceso de creación del guion televisivo

Maza y Cervantes revisan a detalle los procesos que normalmente se siguen en la escritura de un guion y proponen la siguiente distribución de actividades específicas:

1. Determinación del o los personajes principales y de la premisa inicial
2. Redacción de la propuesta
3. Redacción de un análisis del personaje principal o caracterización
4. Redacción de la sinopsis de la historia y de su tratamiento
5. División de la historia por escenas
6. Redacción del guion.³²

³⁰ Cfr. Soledad Arraes, Lorena Beloso, Juan Pablo Duarte, Lorena Figueroa, Paula Guzmán, Natali Javier, Jessica Wainscheinker y Jorge Assef (coord.) “¿Cine vs. Series?”, *Revista PSIne*, Abril 2016, pp. 48-51. Consultado el 22 de junio de 2019. Disponible en <http://revistapsine.com/wp-content/uploads/2016/04/PSIne-n%C2%B0-2-EQUIPO-Cine-Vs.-Series.pdf>

³¹ Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *op. cit.*, p. 217.

³² Cfr. *Ibid.*, p. 80.

Otros autores, como Mckee y Truby, coinciden con Maza y Cervantes al referir que un guion se conforma inicialmente de la línea argumental o premisa inicial de la historia, lo cual dará paso al resto de elementos constitutivos de la obra. A partir de las categorías señaladas, se desarrollan a continuación los puntos que componen la creación de un guion.

2.3.1. Planteamiento de la premisa y la sinopsis

De acuerdo con John Truby, una premisa “es la historia entera en una sola frase”.³³ Este concepto también es llamado *story line* por algunos autores como Comparato.³⁴ Se trata del enunciado que da indicios del personaje principal con alguna característica que lo defina y de la acción principal que dirigirá la historia. La premisa también es el gancho de un guion para los productores, ya que en esta se ve reflejado el potencial de la historia. En el caso de un guion cinematográfico, las premisas suelen ser llamativas e impactantes para dar un reflejo de lo que puede desarrollarse con la idea. Truby señala que es indispensable que la idea esté bien fundamentada, pues en ésta se basarán todas las decisiones y acciones en la elaboración del guion, incluso la conformación del personaje, el argumento y el tema.

Una vez elaborada la *story line*, es posible desarrollarla en texto a partir de una sinopsis. De acuerdo con Comparato, la sinopsis es la primera expresión textual que adquiere el guion.³⁵ En él se especifican de forma clara y concreta los pormenores de la historia: el argumento, los personajes, la estructura de la historia, la perspectiva desde la que se contará —es decir, desde la visión de qué personaje—, el espacio y el tiempo en que se llevarán a cabo. Todos estos elementos sirven de guía para estructurar el guion.

La relevancia de la sinopsis en el desarrollo del guion va más allá del planteamiento de la estructura de la historia; es el texto de donde nacen los

³³ John Truby, *op. cit.*, p.30.

³⁴ Cfr. Comparato, *op. cit.*, p. 97.

³⁵ Cfr. *Idem*.

personajes principales. En este sentido, mientras que la *story line* propone el argumento central de la historia, en la sinopsis se proponen los personajes que lo vivirán.

2.3.2. Construcción de personajes

De acuerdo con la lógica que plantea Truby, el personaje principal debe responder a la premisa y al objetivo que persigue la *story line*, pues éste será el vehículo que haga posible la acción y desarrollo de la historia. La construcción del personaje varía según el proceso creativo o el método de trabajo de cada guionista, por lo que es normal encontrar diferentes rutas dependiendo del autor. Otro factor que influye en la construcción de personajes es la plataforma de destino en la que se producirá la historia. Normalmente, la construcción del personaje no sólo es más compleja, sino que también requiere un trabajo de investigación psicológica para que resulte sea verosímil. Esto ocurre particularmente en las series televisivas; sobre éstas, autoras como Madeline DiMaggio y Linda Seger parten de la idea de que un personaje no nace del vacío, sino que tiene un trasfondo y un origen antes de la historia en la cual participa.³⁶

Linda Seger opina que la creación de personajes coherentes y verosímiles puede provocar que éstos sean planos y no tengan emoción ni profundidad. Para evitar esto y mostrar en la historia una configuración más dramática, sugiere la inclusión de paradojas, cualidades o curiosidades que puedan darle más vida al personaje en la historia. Aunque proviene del ámbito cinematográfico, pone como ejemplo el personaje de Scarlett O'Hara, de *Lo que el viento se llevó*: aunque el espectador espera que sea una mujer seductora y manipuladora, sorprende que en tiempos de crisis sea un personaje fuerte, lúcido y con mucha determinación.³⁷

Así pues, las características de un personaje bien conformado tendrán que responder a los aspectos de su vida profesional, personal y privada, los cuales

³⁶ Cfr. Elena Galán Fajardo, "La creación de los personajes para cine y Televisión", *International Journal Development an Educacional Psychology*, vol. 3, núm. 1, 2005, p. 267.

³⁷ Cfr. Linda Seger, *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 41.

pueden ser revelados de forma directa, es decir, por el narrador, por confesiones o por otros personajes. Estos detalles también pueden ser dados a conocer de forma indirecta, lo cual abarca las acciones y comportamientos del propio personaje, así como la descripción de su entorno más íntimo, como su casa, e incluso por su nombre.³⁸ Como puede advertirse, el personaje se caracterizará por su relación con el entorno y con la gente que le rodea. Se dice también que los personajes se definen en tres dimensiones: los pensamientos, las creencias y el modo de razonar el transcurso de la trama.³⁹ Algunos otros autores establecen esquemas para la conformación y desarrollo de los personajes con base en fórmulas como *el viaje del héroe*, las estructuras analizadas por Vladimir Propp, e incluso la teoría del psicoanálisis con Sigmund Freud y Carl Jung.⁴⁰

2.3.3. Definición de espacios y tiempos

A la temporalidad en el guion se le conoce como *tiempo dramático*; es el conjunto de tiempos de cada escena o acontecimiento y la manera como éste induce una noción de realidad en el transcurso de las acciones, a pesar de que no correspondan a los lapsos de duración del programa o la transmisión. Este *tiempo dramático* se compone de *tiempos parciales* que dan ritmo a la historia. El ritmo en los relatos audiovisuales obedece a factores como el tema específico o incluso la época en la que se elaboró.⁴¹

El tiempo en un relato audiovisual puede hallarse en los diálogos. Se trata de un punto crucial en los guiones televisivos, pues el diálogo permite transmitir información y propicia el desarrollo de acciones. Esto se debe a que los tiempos de transmisión son cortos y a que no hay muchas posibilidades de montar o cambiar locaciones. A través del diálogo, pueden caracterizarse también el espacio y el desarrollo de las acciones principales. A diferencia del relato cinematográfico, los espectadores del relato televisivo están expuestos a menos

³⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 267-268.

³⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 270.

⁴⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 271-272

⁴¹ Cfr. Comparato, *op .cit.*, pp.205-207.

estímulos visuales y no se encuentran constreñidos a una sala; la narración no puede depender únicamente del estímulo visual, sino que es mejor que exista diálogo la mayor parte del tiempo para mantener la atención del televidente y comunicar la trama de la historia.⁴²

2.3.4. Estructura dramática

Una vez que se ha definido la premisa del relato y a los diferentes actores que intervendrán en ella, es posible comenzar a configurar la estructura que ordenará cada uno de los componentes del guion. En general, la estructura dramática se divide en cuatro partes:

- 1) *Planteamiento*: Proporciona la información necesaria para el comienzo de la historia. En él debe poderse apreciar el estilo y el tono de la narración para dar inicio a las acciones que guiarán hacia el nudo de la trama.
- 2) *Nudo*: Corresponde al desarrollo del conflicto en la trama de la historia. También se identifica como un segundo acto o *giro* de las acciones iniciales. Así como en el *primer acto* o planteamiento, las acciones que se desarrollen en este punto de la historia acercarán la trama hacia la conclusión o el desenlace.
- 3) *Clímax*: Es una transición de los actos anteriores hacia el desenlace, por lo cual su *ritmo* narrativo es más acelerado o tenso a medida que se acerca al final.
- 4) *Desenlace*: Es el final de la historia. Por lo general, en este punto se resuelve el nudo y disminuye la tensión del clímax a un ambiente más relajado y conclusivo.

En general, ésta es la forma con la que se estructura la mayoría de las historias —ya sean cortas, como el capítulo de una serie, o largas como una película— de modo que podría concebirse como una estructura tradicional; sin embargo, en la

⁴² Cfr. Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *op. cit.*, p. 69.

actualidad puede haber historias que no sigan esta secuencia o que incluso prescindan de alguna de sus partes.⁴³

De acuerdo con Mckee, la estructura de una historia podría considerarse vacía si no contempla un *incidente incitador*; se trata de un “acontecimiento dinámico y completamente desarrollado” que pone en marcha la historia o que provoca un cambio crucial para la trama.⁴⁴ Generalmente, es un acontecimiento que le sucede al protagonista o provocado por el mismo y que cambia el equilibrio en su vida y en la de otros personajes.

Este es un recurso que se utiliza en el inicio de la historia para plantear el problema determinante del relato y poner en movimiento las otras partes que lo componen. Además de este incidente incitador, hay otros que son secundarios y generan los giros entre el nudo, clímax y desenlace; la diferencia que hay entre ambos es que el primero debe mostrarse en pantalla con el fin de provocar el interés del espectador, mientras que los otros pueden ser subyacentes.⁴⁵

2.3.5. Trabajo sobre el guion televisivo

La creación de un guion para la televisión no sólo implica su escritura con base en una idea. Dependiendo del tema que se elija para la producción, es importante contar con referentes que aporten verosimilitud a la historia. El tema seleccionado determinará la cantidad de información y la especificidad con la que requiera investigarse para delimitar el universo que se plantea en la historia y su línea argumental.

Estos procesos de búsqueda son variados y dependerán también del formato para el que esté pensado el guion (transmisión directa, programa grabado), del tema (*thriller*, drama, comedia) e incluso del propósito que tendrá (informativo,

⁴³ Cfr. Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado (INTEF). *La creación del guion*, Ministerio de Educación y Formación Profesional. Consultado el 29 de junio de 2019. Disponible en <http://ficus.pntic.mec.es/~jcof0007/VideoCEP/Tema3/guion.html>

⁴⁴ Robert McKee, *op. cit.* p. 145.

⁴⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 152.

de entretenimiento, publicitario, entre otros fines). A continuación, se describen los dos más comunes.

- 1) *Creación en solitario*: En una sola persona recae la propuesta de la línea argumental, la creación de personajes, el desarrollo de la historia, la investigación complementaria y la elaboración del guion: el guionista.⁴⁶
- 2) *Creación en grupos de trabajo*: Como su nombre lo indica, todos los procesos creativos de escritura, conformación e investigación se distribuyen en un equipo creativo. El trabajo en equipo es muy común en la elaboración de guiones televisivos de tipo informativo y de entretenimiento.

2.4. El guion televisivo de programas unitarios

Como se recordará, Kaplún clasifica los programas televisivos en siete tipos: películas para televisión, teleteatros, telenovelas o *soap operas*, anuncios publicitarios, videos musicales y series. Cabe destacar la importancia que adquiere esta última modalidad de programa televisivo para el desarrollo de este trabajo. Las series se pueden dividir en dos tipos: las episódicas y las antológicas. Las primeras son aquellas en las que los personajes se encuentran con situaciones adversas que han de superar. Cada uno de los capítulos es una unidad temática que guarda relación con el resto de los capítulos a partir de la historia que comparten los personajes. En cambio, los capítulos que componen las series antológicas se vinculan entre sí a través de temáticas y relatan una historia independiente con distintos personajes en cada emisión.⁴⁷

El tipo de guion que se utiliza en los programas unitarios, como las series antológicas, se conoce como *procedural*; son programas donde el conflicto y su

⁴⁶ Cfr. Patricio Guzmán, *Construcción del guion*, Uruguay, Administración Nacional de Educación Pública (ANEP). Consultado el 30 de junio de 2019. Disponible en http://www.anep.edu.uy/ipa-fisica/document/material/primeros/2008/espacio/08_guion.pdf

⁴⁷ Cfr. Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *op. cit.*, p. 66.

resolución ocurren en un episodio único y no a lo largo de toda la serie o temporada.⁴⁸

La temática de las series que se producen con este tipo de guion suele ser de misterio o de crímenes. La estructura de cada episodio debe poderse reproducir en cada uno de los capítulos siguientes para que pueda llamarse “unitaria”; esta estructura es común en las series estadounidenses. Hay veces que en la elaboración de los guiones se combinan los formatos procedurales y *serializados* que siguen una línea argumental por toda una temporada y no por capítulo,⁴⁹ pero es más común que se apeguen a uno de los dos tipos. Algunos ejemplos son series como *CSI*, *Criminal Minds*, *The Big Bang Theory* o *How I Met Your Mother*, que en cada capítulo desarrollan una historia cerrada que tiene la duración de un solo episodio y que a veces tiene arcos de historias que se mantienen por dos o tres capítulos más.

⁴⁸ Cfr. Carlos Andrés Reyes, “Formato o tipo de serie”, *Mesa de Guion: Pre-producción: Scripwriting-Workshop*, 20 de diciembre 2015. Consultado el 08 de julio de 2019. Disponible en <http://mesadeguion.blogspot.com/2015/12/formato-tipo-de-serie.html>

⁴⁹ Cfr. *Idem*.

CAPÍTULO 3. LAS PROBLEMÁTICAS SOCIALES VISTAS A TRAVÉS DEL GUION TELEVISIVO

3.1. Relatos y sociedad

Las grandes historias, e incluso aquellas que componen nuestra cotidianidad, tienen en su configuración un relato que nos permite decodificarlas, assimilarlas y comprenderlas. Actualmente, los componentes puramente narrativos (haciendo referencia a lo textual) no pueden encontrarse porque ya están fusionados con los audiovisuales. En el caso de la televisión, puede hablarse de relatos audiovisuales que influyen en los géneros televisivos, es decir, que los elementos audiovisuales influyen en la forma de contar historias independientemente del género.

Pero ¿qué tienen que ver estos conceptos con la relación entre lo narrativo y lo social? Ospina y Botero explican que los relatos no sólo develan “las características de una época y lugar particulares, sino también los acontecimientos que permiten a los sujetos tomar decisiones con incidencia colectiva”;⁵⁰ por el contrario, éstas son un reflejo de la sociedad de su tiempo. Sobre este aspecto, dichos autores recurren a las tragedias shakespearianas como ejemplo, pues representan situaciones y emociones que pueden identificarse fácilmente como inherentes a lo humano, así como aspectos históricos, políticos y culturales que configuraban el orden social.

En el contexto actual, es posible identificar los efectos que los relatos audiovisuales de la televisión causan en el espectador, con la ayuda de algunos recursos que antes fueron desarrollados en el terreno dramático y que se usaron para provocar la empatía y la *catarsis* del público. Por ejemplo, los programas dirigidos a una audiencia infantil advierten el reflejo de dos elementos: los valores que permean la sociedad y aquellos que serían preferibles o correctos en términos morales. El cambio deseado de unos valores a otros ocurre en la tercera etapa de la mimesis: la *refiguración*. En esta etapa, el espectador es

⁵⁰ Carlos Alberto Ospina y Patricia Botero Gómez, *op. cit.*, p. 815.

susceptible ante lo narrado y puede moldear su pensamiento y acción a partir del estímulo que recibe. Esta suerte de aprendizaje se obtiene principalmente a través de relatos didácticos, elaborados especialmente para transmitir un conocimiento o comportamiento específico a los espectadores.⁵¹

La refiguración o sinergia entre el espectador y la narración en algunos casos ha sido aprovechada en gran medida por los medios televisivos para que la audiencia genere empatía con sus contenidos, así como emociones y efectos que, a largo plazo, llegan a constituirse en valores, costumbres o comportamientos cotidianos. Aunque este efecto es característico de los programas infantiles, no es restrictivo, pues también se encuentra en series, telenovelas e, incluso, en el ámbito periodístico. Con el surgimiento de la digitalización y la facilidad de acceso a los contenidos, la influencia de los medios de comunicación masiva o *mass media* en la sociedad ha despertado análisis y polémicas serias, pues se sabe que su impacto puede alcanzar a distintos segmentos poblacionales y en especial a audiencias más jóvenes.

Un ejemplo es el estudio que Maria Immacolata Vassallo,⁵² hace sobre las telenovelas brasileñas. A pesar de que éstas no se caracterizan por ser programas didácticos o educativos, es posible destacar algunos aspectos de sus tramas que se comparten en programas televisivos de toda Latinoamérica. Dicha autora refiere que el uso de la moraleja en la confección de relatos a través de la producción audiovisual —particularmente en la telenovela— se asocia directamente a una negociación de significados donde se involucran:

⁵¹ No obstante, los relatos audiovisuales también tienen algunos efectos negativos sobre las audiencias jóvenes. En un estudio realizado en Colombia por Martha Sandoval Escobar, se observó una correspondencia negativa entre el contenido violento que se ofrece en la TV y los actos de los espectadores jóvenes. El estudio revela que los medios reproducen la violencia que existe en el ambiente social y el mismo ambiente termina por absorberla y volverla a reproducir. Cfr. Martha Sandoval Escobar, “Los efectos de la televisión sobre el comportamiento de las audiencias jóvenes desde la perspectiva de la convergencia y de las prácticas culturales”, *Universitas Psychologica*, vol. 5, núm. 2, mayo-agosto 2006, pp. 205-222.

⁵² Cfr. Maria Immacolata Vassallo, “Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, julio-diciembre 2004. Consultado el 11 de julio de 2019. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/346/34600204.pdf>

autores, productores, investigadores de mercado, instituciones como la censura, la Iglesia, los movimientos de feministas, negros, gays, ONG's y los diferentes públicos que ven novelas. Ciertamente es que esos dramas ya no son lineales ni unilaterales, sino bastante difusos y marcados por un movimiento ambivalente entre transgresión y conformismo.⁵³

La autora explica que los temas y las polémicas tratadas en las telenovelas no suelen ser gratuitos, sino que obedecen a una dinámica entre las audiencias y las instituciones que controlan la difusión de información y el desarrollo de contenidos, con el fin de confrontarlas o complacerlas.

Así pues, al ser representaciones que parten de una realidad, se advierte que los programas de televisión y las series reproducen dinámicas y problemas sociales en afán de imitación, pero esto, en algunos casos, contribuirá a que dichas prácticas sean perpetuadas por la audiencia. No obstante, también puede contribuir a la transmisión de valores y principios sociales comprometidos con una convivencia armónica.

3.2. Los contenidos televisivos como reflejo de lo social

Es común pensar que, en la actualidad, los medios de comunicación —principalmente la televisión— son los que más influyen en el comportamiento, las actitudes y la forma de pensar de una sociedad. Incluso, algunas perspectivas teóricas conciben una función didáctica y persuasiva en los relatos audiovisuales; sin embargo, se pierde de vista que la relación entre el espectador y lo emitido no es unilateral, que el espectador no es pasivo y que el emisor necesita del contexto social y de sus reglas para que la representación se perciba cercana y cotidiana. Esta relación puede observarse en géneros como los noticieros, las series y las telenovelas.

A manera de ejemplo, Laura Ramírez ahonda en el contexto social e histórico del *boom* de las telenovelas en México durante la década de 1950 y en

⁵³ *Ibid.*, p. 90.

cómo marcaron un hito que ha perdurado hasta nuestros días.⁵⁴ La investigadora llama la atención sobre el hecho de que, en este tiempo, algunas líneas dramáticas aún se conservan y que están ya configuradas como parte de las preferencias del público espectador. Así, reconoce que la fórmula de estos programas televisivos es la transformación de un estado de cosas cotidiano para un sector de la sociedad en una situación fuera de lo común: “La telenovela juega, o bien con un ‘día a día’ que de pronto se ve atravesado por el conflicto y la anomalía, o bien con circunstancias irregulares que en medio de su extrañeza asumen condiciones de cotidianidad”.⁵⁵

A pesar de que algunos contenidos suelen ser inverosímiles o exagerados, es importante que la mimesis entre narración televisiva y contexto del espectador sea lo más apegada posible a lo cotidiano; ello implica mostrar el parecido no sólo de la representación visual, sino también de elementos como el lenguaje, las costumbres, los protocolos de cortesía y, en general, las dinámicas sociales del público meta. En otro tipo de programas y narraciones televisivas, como los noticieros, sucede un fenómeno interesante, pues no sólo se reproduce el día a día de una población, sino que muestra dos lados de esta cotidianidad: la que transcurre de forma rutinaria y la que se ve amenazada por “temores reales e imaginarios” que sólo pueden ser comprobados a través de los medios de comunicación.⁵⁶

La representación de una sociedad no es objetiva, como podría esperarse, sino que en su discurso se advierte la construcción de una identidad colectiva. Rosalía Winocur señala que un género televisivo como el noticiero tiene la capacidad de incidir en la construcción de imágenes sobre la vida urbana. Señala, además, que:

⁵⁴ Cfr. Laura Ramírez Bonilla, “La hora de la TV: Incursión de la televisión y la telenovela en la vida cotidiana de la Ciudad de México (1958-1966)”, *Historia Mexicana*, vol. LXV, núm. 1, 2015. Consultado el 15 de julio de 2019. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/hm/v65n1/2448-6531-hm-65-01-00289.pdf>

⁵⁵ *Ibid.* p. 290.

⁵⁶ Rosalía Winocur, “¿Y qué hicimos con los medios de comunicación? Problemas y desafíos afrontados por el grupo de Cultura Urbana”, *Alteridades*, vol. 18, núm. 36, p. 107, 2008. Consultado el 8 de mayo de 2019. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v18n36/v18n36a9.pdf>

En los noticiarios, la ciudad se dramatiza a partir de múltiples recursos, entre los que destacan el reporte del tránsito vehicular y del clima, las marchas y plantones, los accidentes automovilísticos, fugas de agua, basura, alcantarillas, las obras del gobierno, la relación con las autoridades, la actuación de los funcionarios públicos, la gestión de servicios, etcétera.⁵⁷

En un género televisivo como el noticiario no sólo se advierte una forma de identificación o construcción de una imagen colectiva de lo que es o debería ser la sociedad que se representa, sino que existe una *dramatización* de los hechos cotidianos. Con ello, la identificación del público espectador es mayor y lo narrado no sólo tiene mayor aceptación, sino que es posible que el espectador tome o reformule sus juicios o su conducta a partir de lo representado. Cabe recalcar que, a pesar de que la narrativa periodística propia de los noticieros se apoya en ciertos elementos dramáticos, ésta no pierde de vista el carácter *verídico* de los hechos presentados. Por el contrario, las series y las telenovelas, más que el relato de acontecimientos verídicos, buscan *verosimilitud* en la narración, pues parten de que lo representado es ficcional.

3.3. Abordaje de problemáticas sociales a través de la narración televisiva

No sólo las costumbres, la identidad nacional y local son recuperadas en los relatos televisivos, sino también los problemas de la convivencia cotidiana de los actores sociales. Así pues, los problemas sociales parecen más susceptibles de ser representados con cierto dramatismo, en el afán de provocar una identificación con la situación y propiciar un juicio o crítica que derivará en un estado de empatía, reflexión y, en el mejor de los casos, una refiguración de las acciones o valores del espectador.

La representación de problemáticas sociales en las narraciones televisivas persigue distintos objetivos; dos de los más comunes son la denuncia social y la educación sentimental y cívica del público espectador. En este aspecto es más

⁵⁷ *Idem.*

evidente la relación bilateral entre los medios y su público espectador, tal y como lo describe Rosalía Winocur:

Se trata de un juego de doble entrada y salida: los ciudadanos, movimientos y organizaciones sociales necesitan de los medios para hacer visibles sus demandas, socializarlas y replicar en gran escala sus contenidos; mientras que los medios requieren de los ciudadanos de carne y hueso que llaman, solicitan, exigen, opinan, critican, acuerdan o disienten, para legitimar su actuación.⁵⁸

En países como España y Chile se han aprovechado los medios audiovisuales para denunciar y hacer visibles problemas como el acoso escolar y los feminicidios. En el primer caso, las investigadoras Gema Martínez, Diana Gavilán y Susana Fernández estudian el caso de la campaña española *Se buscan valientes*, que a través de narraciones cortas en televisión denunciaba el acoso escolar y proponía soluciones al problema; de acuerdo con este estudio, el programa mostró un impacto positivo en su audiencia meta.⁵⁹ De igual forma, el estudio que presentan Lorena Antezana y Claudia Lagos de la Universidad de Chile expone cómo las notas periodísticas que narran casos de feminicidio se presentan en los noticieros mediante ciertos elementos dramáticos que despierten empatía y busquen una transmisión de valores sociales a través de la narración.⁶⁰

En México, al menos tres series han retomado estas temáticas: *Lo que llamamos las mujeres*; *Mujer, casos de la vida real* y *La Rosa de Guadalupe*. En ellas pueden distinguirse problemas sociales como la violencia contra las mujeres y aspectos negativos del comportamiento humano vistos desde la perspectiva de la religión católica. Además del afán formativo, este ejercicio suele tener un matiz de denuncia que busca despertar la atención del espectador, de las autoridades y convocar a la acción positiva o a contrarrestar los actos negativos que originan la

⁵⁸ *Ibid.*, p.108.

⁵⁹ Cfr. Gema Martínez, Diana Gavilán y Susana Fernández, "El papel social de la televisión ante el *bullying*, análisis de la campaña *Se buscan valientes de Mediaset*", *Revista de Comunicación de la SEECI*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 44, 2018.

⁶⁰ Cfr. Lorena Antezana Barrios y Claudia Lagos Lira, "El Noticiero Televisivo como Dispositivo de Disciplinamiento Social: un Análisis de la Cobertura de Feminicidios en Chile", en *Comunicación y Medios*, núm. 30, 2014, pp. 26-40. Consultado el 15 de julio de 2019. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5242610.pdf>

situación problemática. La narración en estos programas se vale de elementos dramáticos para generar la *catarsis* del espectador y así generar la refiguración esperada por parte del espectador.

3.4. El género de moralejas en programas unitarios y su trasfondo social

Se ha dicho que los relatos audiovisuales y televisivos pueden cumplir diferentes funciones o propósitos. Uno de ellos es la enseñanza o sensibilización del público sobre determinados problemas sociales que se muestren. Normalmente, son problemas cotidianos de las personas que son dramatizados por las narrativas televisivas. Si recordamos lo planteado anteriormente, los medios de comunicación se nutren de la realidad social y funcionan también como un vehículo que la misma sociedad utiliza para transmitir ciertos hechos, de modo que se nota la reciprocidad entre uno y otro.

Normalmente, la representación de problemas sociales se relaciona con la enseñanza y la sensibilización del espectador, de modo que no es incorrecto pensar que los programas o series televisivas que persiguen este fin sean llamadas educativas o moralistas.

Los temas morales y la moraleja en *Lo que llamamos las mujeres; Mujer, casos de la vida real* y *La Rosa de Guadalupe* implican el desarrollo de una situación o problema social considerado malo o incorrecto, sobre el cual se propone una solución conforme a lo que se considera virtuoso en los parámetros compartidos por el grueso de la población. En estos casos, la estructura unitaria de los programas permite que se aborden situaciones diferentes que estén en consonancia con el tema inicial.

Como puede observarse, los alcances de la narrativa televisiva van más allá del entretenimiento de amplios públicos. Ésta no sólo comunica o representa una parte de la vida cotidiana, sino que, debido a la relación bilateral entre los medios y el espectador, transmite valores morales.

CAPÍTULO 4. LA DE PROBLEMÁTICAS SOCIALES EN LA CREACIÓN DEL GUIÓN TELEVISIVO PARA *COMO DICE EL DICHO*

Como dice el dicho es un programa familiar producido por Genoveva Martínez y creado por Vittoria Zarattini y José Antonio Olvera. Su primer capítulo se transmitió en febrero del 2011 por el Canal de las Estrellas, de la empresa Televisa. Es un programa unitario cuya acción se desarrolla en el café “El Dicho”. Su propietario es don Tomás, un señor de 60 años que en la actualidad es ayudado por dos jóvenes, Marieta y Pato.

El desarrollo de cada capítulo se basa en un dicho popular. Éste se escribe en una de las paredes blancas del local —el cual sirve como pizarrón— y a partir de ahí se presenta la dramatización de una historia que lleva como tema la moraleja del dicho. Al término del programa, se muestra el dicho sobre la pared para reforzar la moraleja con una reflexión final que deje un mensaje positivo en la audiencia. El objetivo es que el público se identifique con el dicho y la historia, y reconozca la esperanza, motivación o enseñanza aun cuando algunos temas puedan ser fuertes.

Los temas de las historias que se presentan en el programa suelen ser universales y a la vez comunes para aplicarse en la vida diaria de las personas. Estos se relacionan con problemas sociales, como la violencia intrafamiliar, violencia de género, escasez económica, crecimiento personal, drogadicción, diversidad sexual, acoso escolar o *bullying*, etc. Las temáticas están pensadas para una audiencia de entre 15 y 25 años, con una clasificación B a B-15.

Como dice el dicho es un programa de calidad cuya permanencia al aire durante ocho años y nueve temporadas se debe a sus niveles de rating. Hasta febrero de 2019, su promedio de audiencia fue de 2.87 millones de personas, el cual fue mayor que el del programa de mayor rating de la competencia, Tv Azteca, en el mismo horario (*Enamorándonos*, con 895 mil televidentes).⁶¹ El rating es una

⁶¹ Cfr. Miguel Martínez, “Televisa da duro golpe a Tv Azteca al destronar a ‘Enamorándonos’ en rating”, *Grupo Fórmula*, 26 de febrero de 2019. Consultado el 22 de diciembre de 2019. Disponible

medida de consumo que marca el promedio de personas que ven un programa de televisión minuto a minuto. Tener conocimiento sobre esta medida es muy importante para la televisora y los anunciantes, pues un programa con alto rating ofrece una tarifa más alta para el anuncio de productos durante su transmisión y es objeto de interés de muchas empresas que desean publicitarse. En cambio, un programa sin rating ofrece pocas oportunidades de publicidad y puede salir del aire a consecuencia de que las empresas no se interesan en anunciarse durante su transmisión.

Asimismo, algunos de sus capítulos han sido premiados por el buen manejo de situaciones relacionadas con la violencia y la discriminación. Tal es el caso del episodio *El momento más oscuro es antes del amanecer*, que en 2011 fue galardonado con el Premio Anual Mujer y Publicidad, otorgado por el gobierno municipal de Guadalajara, el Instituto de las Mujeres de Guadalajara y el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación.⁶²

En 2019 el programa arrancó su novena temporada. Se transmite por el Canal de las Estrellas de lunes a viernes, de 17:30 a 18:30 hr, y con retransmisión los fines de semana.

4.1 Estructura y organización del equipo de producción

El equipo de producción de *Como dice el dicho* se compone, aproximadamente, de 150 personas. Una de sus características más importantes, y que probablemente no se repite en todas las producciones de la televisora, es que la productora, Genoveva Martínez, comenzó el proyecto con un equipo de escritores y directores que ya tenía una dinámica de trabajo; el personal técnico ya formaba parte de la televisora. En general, la producción se agrupa en las siguientes áreas:

en <https://www.radioformula.com.mx/entretenimiento/20190226/televisa-da-duro-golpe-a-tv-azteca-al-destrozar-a-enamorandonos-en-rating/>

⁶² Cfr. Redacción, “*Como dice el dicho* recoge premio en Guadalajara”, *El informador*, 27 septiembre de 2011. Consultado el 11 de julio de 2019. Disponible en <https://www.informador.mx/Entretenimiento/Como-dice-el-dicho-recoge-premio-en-Guadalajara-20110927-0234.html>

1. Producción

- Productor general
- Productor ejecutivo
- Coordinador de producción
- Coordinador de planeación
- Coordinación de *casting*
 - Asistente de casting
- Jefe de producción
 - Asistente de producción
- Continuista
- Apuntador de voz

2. Dirección

- Director de escena
- Director de cámaras
- Asistente de dirección de escena y diálogos
- Asistente de dirección de cámaras

3. Postproducción

- Editor
- Asistente de editor
- Musicalizador

4. Área Técnica

- Director de fotografía
- Jefe de *staff*
- Staff de iluminación
- *Floor manager*
- Ingeniero de unidad
- Ingeniero de video
- Ingeniero de audio
- Microfonistas

- Camarógrafos
- Asistente de cámaras

5. Servicios a la Producción

- Maquillaje
- Peinados
- Caracterizador
- Diseñador de vestuario
- Ambientador
- Jefe de utilería
- Gerente de locaciones
 - Asistente de locaciones
- Transportes
- *Campers*
- Servicio de café
- Servicio de comedor
- Vigilancia
- Intendencia

6. Delegado de la Anda

7. Preproducción⁶³

- *Break* (responsable de la planeación y la logística)⁶⁴

8. Guionistas

⁶³ Más que un área, la preproducción representa un proceso en el que intervienen tanto los trabajadores referidos en este punto como otros ya mencionados.

⁶⁴ Una de las estrategias que se implementan para reducir los costos de grabación es la renta de inmuebles con varias habitaciones donde puedan desarrollarse las escenas planteadas en los guiones. Esta estrategia, sin embargo, hace compleja la tarea del break, quien debe concatenar los horarios de ocupación de las locaciones con la disponibilidad de los actores; por ello, en no pocas ocasiones debe hacer cambios en el desarrollo de las escenas por la falta de locaciones.

El cuerpo de guionistas está compuesto por 24 escritores, entre los que se encuentran los creadores de la idea original, es decir, los dueños de la idea del proyecto, que ceden durante un tiempo determinado sus derechos de autor para que la televisora disponga de la idea en los términos que se pactaron en el contrato.

El grupo de guionistas al cual pertenezco es una de las partes fundamentales de la producción, pues ellos elaboran los guiones en los cuales se basan todas las decisiones de logística, grabación y producción. En la producción de *Como dice el dicho* este grupo es inusualmente numeroso en contraste con otros programas de la misma televisora, que suelen ser menores. Esto se debe a que el número de capítulos por temporada ha oscilado entre 70 y 150 y los ritmos de grabación requieren la participación de un vasto equipo de escritores.

Al tratarse de un programa unitario, los escritores trabajan de forma individual los guiones de cada capítulo. En mi caso, yo elaboro algunos guiones individualmente y otros en conjunto con tres guionistas. Este trabajo en equipo plantea dinámicas peculiares de creación, a las que haré referencia en más de una ocasión.

Otro rasgo que caracteriza nuestro trabajo como guionistas del programa es que cada uno trabaja a su ritmo y no existe una presión constante para la elaboración de un determinado número de guiones. La creación depende de la capacidad de cada escritor: mientras que algunos producen un guion por semana, a otros les toma de dos a tres o, incluso, sólo hacen un par por temporada. En mi caso, suelo trabajar ocho capítulos por temporada aproximadamente.

Como se pudo ver en el capítulo 2, el trabajo del guionista puede llevarse a cabo en diferentes modalidades y no está delimitada a una estructura particular. El caso de los guionistas de *Como dice el dicho* no es la excepción; sin embargo, el proceso creativo es libre siempre y cuando las historias se apeguen al concepto del programa: todos los temas e historias deben representar un dicho popular. A partir de esta condición, y pese a la autonomía creativa de los guionistas, su trabajo puede resumirse en el proceso que se abordará a continuación.

4.2. Proceso de creación de un guion televisivo

En términos estrictos, un proceso es un conjunto de fases y operaciones sucesivas en las que ocurre un hecho complejo o con las que se planea una acción. Por lo que a los guiones televisivos respecta, este término remite al conjunto de actividades desarrolladas por el escritor para elaborarlo, es decir, al proceso creativo.

Pese a que gran parte del acto creativo depende de la imaginación e inventiva del escritor, es importante que esté sustentado en un método y un conjunto de técnicas. Como bien menciona Truby, pese a la rigidez de las estructuras que propone, el conocimiento de la *Poética* de Aristóteles representa uno de los primeros puntos de partida para el proceso creativo. A partir de ahí, el empleo de los recursos dramáticos obedece a un procedimiento particular, sobre todo en el caso de los guiones televisivos. A continuación, se describe el proceso más recurrente en la creación de guiones para programas unitarios, el cual es aplicado en la producción de *Como dice el dicho*: redacción de la *story line*, la sinopsis y la escaleta.

Aunque muchos temas son recurrentes dentro del proceso creativo, el guionista tiene el reto de mostrar la originalidad de su trabajo produciendo algo diferente con la información que tiene sobre las ideas que propone. En este sentido, el empleo de sus recursos cognitivos es fundamental para crear algo atractivo a partir de las estructuras y procedimientos establecidos.

4.2.1. Elección del tema

El proceso creativo de la escritura de un guion televisivo tiene su punto de partida en la elección del tema. Ésta se realiza a partir de una *lluvia de ideas*, aunque sean absurdas o estén fuera de contexto. El segundo paso es elegir aquellas que sean más atractivas y que a juicio del guionista puedan desarrollarse de forma coherente y verosímil en el ámbito televisivo.

Una vez terminado lo anterior, se debe resumir la idea en tres o cuatro líneas para trabajarla en el guion; ésta es la *story line* (Anexo 1). El conocimiento previo de la *story line* y del formato de la serie (si es unitaria, serializada, documental, si es de comedia, suspenso, acción, terror, etc.) permiten elegir el tema con mayor facilidad.

Se dice que la escritura y la generación de ideas tienen que ver siempre con la creatividad de cada individuo. Sin embargo, esta cualidad no es una característica que derive únicamente de la psique humana, a pesar de que cada uno la experimenta y la expresa de formas distintas. Sobre esto, el psicólogo Mihaly Csikszentmihaly propone un modelo según el cual los procesos mentales involucrados en el ejercicio creativo de un individuo pueden observarse desde tres ámbitos: el psicológico, el social y el cultural.⁶⁵

La interacción de estos tres ámbitos supone la intervención de un conjunto de reglas y símbolos en el establecimiento del dominio donde las personas se desarrollan. Dentro de este dominio hay individuos que aportan cambios e innovaciones al campo simbólico, los cuales son validados en diversos ámbitos sociales. A partir de esto se entiende que la concepción de una idea no es trabajo de un solo individuo, sino de las sociedades en conjunto.

La concepción de ideas en conjunto puede verse reflejada en el trabajo en equipo que llevamos a cabo el grupo de guionistas y yo, pues utilizamos nuestro bagaje cultural y experiencia en el ámbito social para generar una idea que conserve las características distintivas del programa.

En una ocasión, escogimos el tema de la violación a partir del dicho “la justicia tarda, pero llega”. Si se sigue la propuesta por Csikszentmihaly, esta idea fue motivada por el conocimiento validado sobre una noticia: la denuncia de una alumna que presuntamente fue violada en un baño de la Escuela Nacional de

⁶⁵ Cfr. Pablo Pascale, “¿Dónde está la creatividad? El modelo de Csikszentmihalyi”, *Creatividad, innovación y sociedad*, 20 de septiembre de 2012. Consultado el 10 de agosto de 2019. Disponible en <https://creatividadinnovacion.wordpress.com/2012/09/20/donde-esta-la-creatividad-el-modelo-de-csikszentmihalyi/>

Trabajo Social, de la Universidad Nacional Autónoma de México.⁶⁶ Dado que se trataba de un tema de corte realista —pues abordaba situaciones que cualquier persona podría padecer en su vida—, la ficción sobre la historia debía ser tratada con verosimilitud y la suficiente sensibilidad para evitar la exageración o la ofensa de los espectadores.

Durante el proceso creativo es normal que algunos guionistas experimenten el temor a la *hoja en blanco* o el famoso *bloqueo de escritor*, es decir, la reacción típica cuando no es posible encontrar ideas que produzcan una historia. El bloqueo suele presentarse por la falta de inspiración o por miedo a no *amarrar* la historia para crear expectativa, suspenso y curiosidad en el espectador. Sobre esto, he escuchado testimonios de colegas cuya frustración termina afectando sus vidas diarias, pues les genera cansancio mental, pesadillas e insomnio.

Algunas de las estrategias que suelen emplear algunos guionistas para enfrentarse a esta situación son la meditación, tener periodos de relajación que ayuden a despejar la mente o dejar *reposar* la historia. En otros casos, prefieren trabajar en soledad, sin distracciones.

En mi opinión, evitar el temor a la hoja en blanco al escribir historias también precisa disciplina, además de voluntad, talento e imaginación. En mi caso, estos rasgos los construyo escribiendo diario sobre cualquier tema: impresiones, sinopsis de temas que me interesen o que me rondan la mente. De igual forma, leo diariamente la prensa y todo tipo de literatura, veo series y películas. Por último, cuando presto atención a mi alrededor, todo lo que observo motiva mi imaginación para crear historias: la del empleado de limpieza, la secretaria, el mesero, cualquier peatón, el chofer del camión, los pasajeros; las historias que se cuentan sobre un edificio, un callejón, un restaurante, una escultura, una pintura, una fotografía, música, canciones, etc.

A pesar de que el proceso creativo que detona las ideas en cada escritor es distinto, es interesante notar que para los autores interesados en el proceso del

⁶⁶ Cfr. David Fuentes, Atacan a alumna en baños de Trabajo Social en CU, *El Universal*, 21 de marzo de 2018. Consultado el 10 de agosto de 2019. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/seguridad/alumna-sufre-violacion-en-banos-de-cu>

guionista persiste el ánimo de trabajar la idea antes que sólo basarse en los momentos de inspiración. Así lo declara Robert Mckee, quien sostiene que la verdadera inspiración para el desarrollo de una historia se consigue al trabajar constantemente.⁶⁷

4.2.2. Sinopsis e investigación de la problemática social

El guionista debe analizar y decidir qué elementos concretos va a trabajar sobre el tema para crear una *sinopsis*. Ésta es una ampliación de la *story line* a partir del desarrollo de elementos más específicos de la historia. Si una *story line* comprende un par de líneas, la sinopsis debe desarrollarse en unos cuantos párrafos (Anexo 2).

En el desarrollo de los guiones de *Como dice el dicho*, es importante que los escritores envíen sus sinopsis a los creadores y a la productora general —a los que llamamos *supervisores*— con el fin de que éstos las aprueben. Los principales criterios en los que se basan para hacerlo son que la historia sea verosímil de acuerdo con el tema que pretende abordar y que tenga una relación lógica con el dicho. Normalmente, los supervisores sugieren cambios y/o ajustes mínimos, pero si la idea presenta problemas de fondo, le piden al escritor que plantee una nueva.⁶⁸

Una vez hechos los cambios sugeridos por los supervisores y aprobadas las sinopsis, comienza la búsqueda de información en varias fuentes de consulta para conocer a fondo el tema elegido. Dichas fuentes pueden ser páginas institucionales en internet, archivos, bibliotecas universitarias o centros de apoyo a la comunidad. También se busca apoyo bibliográfico y se realizan entrevistas o consultas a expertos que puedan orientar a los guionistas sobre el tema. En algunos casos es importante que, si los guionistas están familiarizados con la situación, ellos mismos puedan compartir su experiencia, pues esto dará un tratamiento más cercano del tema a los ojos de los espectadores. Cabe recalcar

⁶⁷ Cfr. Robert Mckee, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁸ En la sección de supervisión y correcciones se da información más detallada al respecto.

que todo esto se hace para cumplir con uno de los objetivos principales del programa: mostrar las historias desde la perspectiva de los espectadores y no desde un ámbito institucionalizado.

La investigación del tema es la parte más importante del proceso de creación, pues aquí comienza a desarrollarse la historia que después será contada a través del trabajo escénico. En el programa *Como dice el dicho*, los temas están bien delimitados y se apegan a problemas o situaciones observados en la dinámica social y la vida de los espectadores, que el equipo de guionistas observa, principalmente, en los medios de comunicación como la televisión o las redes sociales; en caso de que la historia deba ser sustentada por un hecho real, se recurre a entrevistas breves o a testigos de los hechos, aunque esto no es un caso frecuente. Algunos de los temas que se han trabajado como categorías o ejes de capítulo son:

- 1) Violencia intrafamiliar.
- 2) Abuso sexual en menores.
- 3) Acoso escolar (bullying).
- 4) Enfermedades físicas.
- 5) Enfermedades psicológicas.
- 6) Envidia.
- 7) Embarazo juvenil.
- 8) Delincuencia juvenil.
- 9) Padres controladores o sobreprotectores.
- 10) Duelos.
- 11) Criminalidad.
- 12) Relaciones disfuncionales.
- 13) Solidaridad.
- 14) Adicciones (drogas y alcoholismo).
- 15) Reencuentros amorosos, familiares o amistosos.
- 16) Diversidad sexual.

17) Filias y parafilias.

18) Discapacidad.

Sobre este tema, vale la pena retomar dos ejemplos. En primer lugar, la noticia sobre la presunta violación ocurrida en instalaciones de la UNAM me llevó a investigar en otras fuentes el fenómeno del acoso sexual y la violación a mujeres en escuelas e instituciones públicas. De ahí, tuve la oportunidad de consultar cifras de instituciones como INEGI, así como protocolos para la atención de este fenómeno, entre ellos el Protocolo para la prevención, atención y sanción del hostigamiento sexual y acoso sexual, emitido por el gobierno mexicano en 2016.⁶⁹

En segundo lugar, una nota motivó mi investigación sobre un tema relevante y actual para la sociedad: la iniciativa del Congreso de la Ciudad de México para establecer sanciones administrativas a las personas que hagan piropos e insinuaciones verbales o gestuales de connotación sexual. A partir de ella consulté medios informativos, documentos sobre género y machismo, aspectos jurídicos, psicológicos y sociológicos, realicé entrevistas en la calle con mujeres y hombres y me mantuve atenta de comentarios al azar en la calle y el transporte público.

Finalmente, toda la información obtenida sobre el tema se ordena, clasifica y utiliza para elaborar una escaleta. La escaleta es el primer esqueleto del guion final; es la descripción de todos los movimientos escénicos de los actores en prosa y sin diálogos. Dado que funciona como una guía, su elaboración es inmediata anterior a la escritura del guion (Anexo 3).

⁶⁹ Este Protocolo se diseñó en coordinación con la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW), la Secretaría de la Función Pública (SFP), la Secretaría de Gobernación (SEGOB) y el Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES). Cabe mencionar que este protocolo no ha sido el único diseñado en materia de violencia de género. En 2019, tiempo después de que escribí el guion sobre el tema, la UNAM lanzó el Protocolo de atención de casos de violencia de género, del cual la Facultad de Filosofía y Letras derivó el propio.

4.2.3. Elaboración de guion

Tal y como se vio en el capítulo 2, la creación de un guion puede darse de forma individual o colectiva. En el caso de la producción de *Como dice el dicho*, ambas formas convergen en el equipo de guionistas: mientras que unos lo realizan por completo en solitario, otros, como es mi caso, lo alternamos con trabajo en equipo en la creación de algunos guiones.

Aunque muchos escritores no reparan en ello, la estructura del guion se determina por los factores de cambio y dificultades de realización para la producción. Una vez que la versión final del guion se entrega a la producción, hay cambios durante el proceso de grabación que corresponden a la logística de producción. Estos cambios están fuera del control de los guionistas, aunque en algunos casos son consultados para proponer aquellos que sean más pertinentes en la historia.

En el caso de la estructura del guion de *Como dice el dicho*, hay dos tipos de factores que inciden en su escritura y desarrollo, tales son:

- 1) Factores internos: uno de ellos es la logística de la producción, pues en una semana el equipo de *Como dice el dicho* debe grabar tres episodios. Dado que sólo cuenta con una unidad para hacerlo, los tres episodios deben grabarse consecutiva o simultáneamente. En este punto debe considerarse también el presupuesto, que suele ser limitado, y que el tiempo de grabación para cada capítulo es de 42 a 44 minutos, dentro de los cuales es posible ejecutar de 36 a 39 escenas y tres cortes comerciales.
- 2) Factores externos: dado que las grabaciones se realizan en locaciones reales, la producción depende directamente de la disposición de los lugares y sus características, del clima, las horas del día a las que es posible grabar, la luz natural, los peatones, los conductores, etc.

Es necesario que, en su trabajo, el guionista tome en cuenta estos aspectos para que la realización de su guion no suponga un reto de producción. En este sentido, tiene la posibilidad de facilitar trabajo durante la grabación en caso de que deban cortarse escenas o hacer correcciones a la secuencia. En producciones cuyo presupuesto es reducido o que tienen un ritmo de trabajo constante, el guion debe adaptarse a las necesidades de la producción y no viceversa. Desde mi experiencia profesional, puedo añadir que muchos escritores no consideran esta parte porque no se involucran con la producción más allá de la elaboración de los guiones.

A pesar de que el trabajo de un escritor termina cuando ha entregado la revisión final de su guion, es importante asistir a las juntas de preproducción que se realizan una semana antes de la grabación de los episodios, para conocer más a fondo el proceso de producción. En mi caso, me gusta conocer las labores que realiza la producción después de entregar mis guiones, pues me da herramientas para escribir historias funcionales y que cumplan con el objetivo de la serie. Es una mejora continua que beneficia a ambas partes.

Estructura del guion

El formato que se utiliza para la escritura del guion en *Como dice el dicho* es de dos columnas: en la izquierda se hacen las anotaciones técnicas para la producción, tales como la ambientación, descripción de las locaciones, iluminación sugerida, utilería, mobiliario, vestuario y las acciones de los personajes; en la derecha se ubican los diálogos y la descripción de los estados emocionales de los personajes. Dicha estructura recuerda las especificaciones de Maza y Cervantes,⁷⁰ con la diferencia de que en el guion para esta producción las anotaciones técnicas de cada escena se incluyen en la columna izquierda (Anexo 4).

⁷⁰ Cfr. Maximiliano Maza y Cristina Cervantes de Collado, *Guion para medios audiovisuales cine, radio y televisión*, op. cit., p.66

Asimismo, como explican Maza y Cervantes, los diálogos de los personajes, sobre todo en series televisivas, deben ser concretos y claros, así como mantener la correspondencia con el perfil de quien los enuncia. Aquí, se cumple la premisa de que los diálogos informen sobre el personaje y la historia misma. En este sentido, la construcción de los personajes del capítulo es un punto de apoyo para la creación de los diálogos,⁷¹ pues las acciones que dirijan la trama dependerán de si los personajes son protagónicos, antagónicos, pasivos o activos, así como de las personalidades que determine el guionista para cada uno. En general, debe haber un equilibrio entre estos extremos para que la acción de la historia se mantenga. Incluso, Linda Seger señala que la construcción de personajes complejos o paradójicos es una forma de volver atractiva una historia común.

Del mismo modo, es importante que los guionistas piensen los diálogos desde un punto de vista dramático y no narrativo, pues no hay que perder de vista que el texto será representado por un actor y captado por una audiencia. Baste decir que, a diferencia del género narrativo —en el que un narrador *relata* un conjunto de hechos— el género dramático supone la *escenificación* de esos hechos; en otras palabras, el género narrativo plantea la representación de la realidad en un discurso escrito, mientras que el género dramático la representación, mediante recursos audiovisuales, de un discurso cuya unidad es el diálogo.

En el caso del programa *Como dice el dicho*, durante la creación de diálogos debe cuidarse que el lenguaje sea coloquial y que pueda reproducir el discurso oral con naturalidad, para evitar que las escenas no se correspondan con los usos cotidianos del lenguaje y, en consecuencia, se escuchen forzadas.

⁷¹Véase en este trabajo el apartado 2.3.4 del capítulo 2 sobre la estructura narrativa en el guion, donde se retoman algunas características en la construcción de personajes a partir de la revisión de Linda Seger.

Supervisión y correcciones

Los supervisores cumplen la tarea de revisar el guion a profundidad para verificar que la línea temática concuerde con la idea original de la serie; que la trama sea congruente y que la estructura se ajuste al tiempo, manteniendo un buen ritmo para captar la atención del espectador.⁷²

La supervisión se realiza en momentos específicos de la elaboración del guion: al inicio, con la sinopsis, busca solucionar problemas de la argumentación o de la situación, que repercutan en la secuencia de la historia; posteriormente, en el borrador final del guion, se incluyen modificaciones y sugerencias muy puntuales que ayuden a fortalecer los puntos débiles de la historia.

Tras la entrega de las correcciones señaladas por los supervisores, la versión final del guion se envía a un editor, el cual se encarga de corregir los elementos lingüísticos y de secuencia en el tiempo dramático. Si bien es imprescindible esta labor, resulta necesario que el escritor tenga las habilidades de un egresado de la carrera de Letras con el fin de elaborar guiones que denoten un uso correcto y fluido del lenguaje.

Las habilidades del profesional en este campo que pueden contribuir al enriquecimiento de la labor del guionista incluyen el conocimiento de los tipos de discurso (oral y escrito), los registros lingüísticos (el habla coloquial o académica, las jergas, los dialectos, las marcas lingüísticas de un sector poblacional, etc.), así como la identificación y producción de estos elementos. Todo ello es necesario si se quiere construir una representación verosímil de cualquier historia y una forma directa y sencilla de transmitir un mensaje. Además, el uso del lenguaje de acuerdo con el contexto puede lograr la identificación y empatía del espectador con lo que está viendo.

El uso correcto del lenguaje, de los signos ortográficos y de la sintaxis al momento de escribir le ahorra trabajo a la producción, reduce los cambios y facilita

⁷² Esto último es crucial, pues en televisión un programa tiene aproximadamente tres minutos para que la audiencia mantenga el interés o cambie de canal; por ello, en esta parte se plantea el conflicto o el incidente incitador de la historia —tal como sugiere Robert McKee—, el cual da lugar a toda la construcción dramática.

los procesos de grabación e incluso la memorización de los diálogos por los actores. Como egresada de la carrera de Letras, y con las herramientas adquiridas durante mi formación, mi compromiso es producir guiones que contengan la redacción de diálogos claros y adecuados y en los que se usen las palabras exactas para representar la intención que se pretende.

En resumen, uno de mis objetivos es escribir guiones que sean del interés de la audiencia, les deje un mensaje positivo y al mismo tiempo sean funcionales para la producción. Tal vez sea muy ambicioso de mi parte, pero busco lograr un cambio positivo en el espectador con un contenido que le ayude a solucionar algún problema a partir de la moraleja de los dichos populares.

Con lo anterior es posible afirmar que el impacto social del programa puede observarse de dos formas: en la influencia que tiene la realidad sobre el desarrollo del programa, específicamente sobre el proceso creativo de los guiones, y en la respuesta del público hacia los contenidos. Recordemos que recuperar hechos sobre los que hay un conocimiento público añade verosimilitud a las historias y motiva la identificación de los espectadores.

Lo anterior guarda relación con la segunda forma en que se puede observar el impacto social del programa. El desarrollo de historias ficticias basadas en hechos reales produce un mayor interés de la audiencia, aun más si se encuentran en la agenda. Tomando de nuevo uno de los ejemplos referidos anteriormente, el del programa basado en la noticia sobre la iniciativa para sancionar el acoso verbal, el impacto se observó en el alto rating que tuvo con respecto de los programas transmitidos en otros canales en el mismo horario. Mientras los otros programas tuvieron ratings de entre 2 y 6.8 puntos, *Como dice el dicho* los tuvo de entre 16 y 19 al inicio y entre 19.3 y 21.7 al final de su transmisión, lo que quiere decir que aproximadamente 2 millones de personas vieron el programa en el Valle de México, de las que destacan aquellas que tienen entre 4 y 28 años y las amas de casa.⁷³ Estos datos muestran que el programa basado en mi guión cumplió el objetivo de mantener el interés del mayor número

⁷³ Se tomó como referencia la medición de rating del día 14 de mayo de 2019. Por motivos de confidencialidad, está prohibida la reproducción de la fuente de donde se obtuvo esta información.

de espectadores de principio a fin, a partir de una historia actual y basada en hechos reales.

Para concluir, Genoveva Martínez afirma que una regla básica que debe seguir el programa *Como dice el dicho* es el respeto al público a través de la calidad de los contenidos y de la producción: el público merece un producto hecho con dedicación, pasión y cariño. Para lograr esto, los guionistas debemos mantenernos al tanto de lo que la audiencia quiere ver: historias ágiles que provoquen constantemente su emoción, se correspondan con sus valores éticos y su realidad, así como que les transmitan mensajes positivos.

CONCLUSIONES

Este trabajo mostró la labor del guionista de televisión y cómo su práctica se sustenta en el drama como género literario y en el uso de sus recursos para provocar la empatía del espectador. En este sentido, se abordaron temas sustanciales como la estructura del guion y su proceso de creación, así como la evolución que este proceso ha tenido hasta la actualidad. Por último, se resaltó la importancia del contexto social en las producciones televisivas en términos de impacto a los espectadores. En conclusión, pudo observarse la sinergia entre el guion televisivo y la realidad.

A pesar de que el efecto de los contenidos televisivos se ha usado para manipular a algunos grupos, este recurso también se ha utilizado para la denuncia de problemas sociales. Tal es el caso de algunas series unitarias producidas por televisoras mexicanas, entre las cuales se encuentra *Como dice el dicho*.

Para ejemplificar lo anterior, fue necesario explorar los procesos específicos del desarrollo del guion y la dinámica de trabajo que lleva la producción de *Como dice el dicho*. El más importante de estos fue la correspondencia entre la idea original del programa, la realidad social y la verosimilitud de las historias. Se hizo un énfasis en lo poco familiarizados que están algunos guionistas profesionales con el proceso de adaptación de un guion y lo que esto implica en el ámbito de la producción.

A partir de estas observaciones y de la experiencia que he tenido durante estos años en el ámbito televisivo, considero que las competencias de un egresado de la licenciatura en Letras Hispánicas pueden contribuir positivamente a la producción de guiones de calidad que hagan un empleo correcto de las formas lingüísticas. Esto se basa en la necesidad de que los contenidos audiovisuales sean desarrollados por profesionales en el uso del español, los cuales tengan una comprensión sobre el empleo de la lingüística en la comunicación de ideas y de información.

Para que ocurra este acercamiento de los alumnos y egresados a este ámbito, es tarea de nosotros como profesionales y de los profesores dar a conocer, primero, una oferta laboral más amplia y, segundo, los alcances que pueden tener en la industria televisiva los conocimientos lingüísticos adquiridos en la carrera. Esto no sólo impulsaría el campo de especialización de la licenciatura, sino que mejoraría la calidad de los contenidos presentados en la televisión abierta y podría propiciar el desarrollo de una forma nueva de contar historias que sea funcional para las empresas y benéfica para las audiencias.

Por lo que respecta a la responsabilidad social de mi labor como guionista, considero que se trata de la expresión personal de la responsabilidad que tiene la producción de *Como dice el dicho* al abordar temas sociales: las personas que ven los programas confían en que van a encontrar respuestas a sus problemas o tan solo una esperanza; por ello, siento el deber de ofrecérselas con mis historias. En general, las historias de los guionistas influyen en la audiencia y ello implica un compromiso muy serio a la hora de construir relatos.

Los guionistas que trabajamos en *Como dice el dicho* tenemos muy claro que nuestra labor es crear ficciones, conservando los valores, normas y costumbres que caracterizan a nuestra sociedad. Creemos que nuestras historias cumplen con una función ética al mostrar de forma muy sencilla la dicotomía entre lo correcto y lo incorrecto, entre lo justo y lo injusto; esa sencillez es la que nos ofrecen los dichos populares. Como los temas desarrollados en el programa también se relacionan con las voces de la sabiduría popular, con nuestra labor logramos congeniar la realidad actual con la tradición y acercarnos a audiencias jóvenes a partir de enseñanzas comunes entre nuestros padres y abuelos.

Por último, pese a que la competencia por los contenidos nació con la televisión misma, ahora los géneros televisivos se enfrentan a un gran reto: motivar el interés de usuarios que han nacido y crecido con el desarrollo tecnológico de los medios audiovisuales. Ante el predominio de las redes sociales y plataformas de libre transmisión, hoy como nunca la labor de los guionistas es

fundamental, pues de nosotros depende la creación de contenidos competitivos y con un amplio alcance.

Si bien parece que Internet y las redes sociales están desplazando a los medios de comunicación tradicionales, o que en la misma televisión se vive la edad de oro de algunos géneros a costa del ocaso de otros, no ocurre así con los guionistas; es más, podría decirse que con estos cambios se necesita más de ellos. Se necesita un guionista consciente de su realidad y de la finalidad de su trabajo, pero también que no deje de hacer lo que siempre ha hecho: preguntarse *¿y qué pasaría si...?*

REFERENCIAS

- Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, México, Escenología, 1999.
- Antezana Barrios, Lorena y Lagos Lira, Claudia, “El Noticiero Televisivo como Dispositivo de Disciplinamiento Social: un Análisis de la Cobertura de Femicidios en Chile”, *Comunicación y Medios*, núm. 30, 2014. Consultado el 15 de julio de 2019. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242610.pdf>
- Aristóteles, *El arte poética*, trad., prólogo y notas de José Goya, Buenos Aires, Austral, 1948.
- Arraes, Soledad, Beloso, Lorena, Duarte, Juan Pablo, Figueroa, Lorena, Guzmán, Paula, Javier, Natali, Wainscheinker, Assef, Jessica y Jorge (coord.) “¿Cine vs. Series?”, *Revista PSIne*, abril 2016, pp. 48-51. Consultado el 22 de junio de 2019. Disponible en <http://revistapsine.com/wp-content/uploads/2016/04/PSIne-n%C2%B0-2-EQUIPO-Cine-Vs.-Series.pdf>
- Castro Ricalde, Maricruz, *¿Es el guion cinematográfico un género literario?*, *Literatura sin frontera*, 1999. Consultado el 28 de junio de 2019. Disponible en https://www.academia.edu/7285275/_Es_el_gui%C3%B3ncinematogr%C3%A1fico_un_g%C3%A9nero_literario
- Comparato, Doc, *De la creación al guion: arte y técnica de escribir para cine y televisión*, Buenos Aires, La Crujía, 2005.
- Fuentes, David, “Atacan a alumna en baños de Trabajo Social en CU”, *El Universal*, 21 de marzo de 2018. Consultado el 10 de agosto de 2019. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/seguridad/alumna-sufre-violacion-en-banos-de-cu>
- Galán Fajardo, Elena, “La creación de los personajes para cine y Televisión” en *International Journal Development an Educacional Psychology*, vol. 3, núm. 1, 2005.

- García, José Luis, *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- Gómez del Campo Trigueros, Alberto, *Importancia del guionismo en la formación del egresado de la carrera de lengua y literatura hispánicas*, Tesis de Licenciatura, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1999.
- Guzmán, Patricio, *Construcción del guion*, Uruguay, Administración Nacional de Educación Pública (ANEP). Consultado el 30 de junio de 2019. Disponible en http://www.anep.edu.uy/ipafisica/document/material/primer/2008/espacio/08_guion.pdf
- Hafter, Evelyn, "El guion cinematográfico: su lugar en la Literatura. Los casos de Manuel Puig y Rafael Azcona", en *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas" Rosario 2009*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria/ FHyA-UNR. Consultado el 18 de junio de 2019. Disponible en http://www.celarg.org/int/arch_publici/hafter,_evelyn.pdf
- Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado (INTEF). *La creación del guion*, Ministerio de Educación y Formación Profesional. Consultado el 29 de junio de 2019. Disponible en <http://ficus.pntic.mec.es/~jcof0007/VideoCEP/Tema3/guion.html>
- López, Nereida y Gómez, Leire, "Géneros, formatos y programas de televisión preferidos por los jóvenes", *Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, vol. 10, núm. 3, 2012, p. 270. Consultado el 18 de junio de 2019. Disponible en <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/download/209/387/>
- Macías, Norma, *Guía de guionismo*, México, SUAyED UNAM, s.f.
- Martínez, Gema, Gavilán, Diana y Fernández, Susana, "El papel social de la televisión ante el bullying, análisis de la campaña Se buscan valientes de Mediaset", *Revista de Comunicación de la SEECI*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 44, 2018.

- Martínez, Miguel, “Televisa da duro golpe a Tv Azteca al destronar a ‘Enamorándonos’ en rating”, *Grupo Fórmula*, 26 de febrero de 2019. Consultado el 22 de diciembre de 2019. Disponible en <https://www.radioformula.com.mx/entretenimiento/20190226/televisa-da-duro-golpe-a-tv-azteca-al-destronar-a-enamorandonos-en-rating/>
- Maza, Maximiliano y Cervantes de Collado, Cristina, *Guion para medios audiovisuales cine, radio y televisión*, México, Longman de México, 1994.
- McKee, Robert, *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, trad. Jessica Lockhart, Barcelona, ALBA, 2011.
- Ospina, Carlos Alberto y Botero Gómez, Patricia “Estética, narrativa y construcción de lo público”, *Revista Latinoamericana de ciencias sociales, niñez y juventud*, vol. 5, núm. 2, 2007, pp. 811-840. Consultado el 7 de mayo de 2019. Disponible en <http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html>
- Palma, Rodolfo, *Taller de guionismo 2020-1*, Repositorio de horarios, FFyL, 2019. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en <http://servicios.galileo.filos.unam.mx/uploads/temarios/202010837TR110021/palma.pdf>
- Pascale, Pablo, “¿Dónde está la creatividad? El modelo de Csikszentmihalyi”, *Creatividad, innovación y sociedad*, 20 de septiembre de 2012. Consultado el 10 de agosto de 2019. Disponible en <https://creatividadinnovacion.wordpress.com/2012/09/20/donde-esta-la-creatividad-el-modelo-de-csikszentmihalyi/>
- Ramírez Bonilla, Laura, “La hora de la TV: Incursión de la televisión y la telenovela en la vida cotidiana de la Ciudad de México (1958-1966)”, *Historia Mexicana*, vol. LXV, núm. 1, 2015. Consultado el 15 de julio de 2019. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/hm/v65n1/2448-6531-hm-65-01-00289.pdf>
- Redacción, “Como dice el dicho recoge premio en Guadalajara”, *El Informador*, 27 septiembre de 2011. Consultado el 11 de julio de 2019. Disponible en

<https://www.informador.mx/Entretenimiento/Como-dice-el-dicho-recoge-premio-en-Guadalajara-20110927-0234.html>

Reyes, Carlos Andrés, "Formato o tipo de serie", *Mesa de Guion: Pre-producción: Scriptwriting-Workshop*, 20 de diciembre 2015. Consultado el 08 de julio de 2019. Disponible en <http://mesadeguion.blogspot.com/2015/12/formato-tipo-de-serie.html>

Seger, Linda, *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*, Barcelona, Paidós, 2000.

Truby, John, *Anatomía del guion. El arte de narrar en 22 pasos*, trad. Elena Vilallonga Serra, Barcelona, Alba, 2009.

Vassallo, Maria Immacolata, "Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña", *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, julio-diciembre 2004. Consultado el 11 de julio de 2019. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/346/34600204.pdf>

Winocur, Rosalía, "¿Y qué hicimos con los medios de comunicación? Problemas y desafíos afrontados por el grupo de Cultura Urbana", *Alteridades*, vol. 18, núm. 36, 2008. Consultado el 8 de mayo de 2019. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v18n36/v18n36a9.pdf>

ANEXO 1. STORY LINE

Cuatro chicas hartas de las desapariciones de niños y mujeres deciden enfrentarse a una peligrosa banda de delincuentes bajo el nombre de Grupo Cristal (PLANTEAMIENTO). Grupo Cristal patrulla las calles atrapando al delincuente en el acto y atándolo a un poste al que le cuelgan un mensaje para la policía. Los delincuentes están muy nerviosos con la intromisión de las chicas. Uno de los delincuentes de la banda es esposo de una de las chicas pertenecientes al Grupo Cristal (NUDO). El Comandante Ortega está formando un grupo de élite e invita a las cuatro chicas a pertenecer al selecto y nuevo grupo policíaco (DESENLACE).

ANEXO 2. SINOPSIS

Esmeralda, harta de la desaparición y levantamiento de mujeres y niños, pone en práctica un plan con sus compañeras de Krav Maga. Hacen un pacto en el Café “El Dicho” y se ponen como alias nombres de piedras: Ágata, Rubí, Coral y se autonombran Grupo Cristal. Por las tardes-noches salen a patrullar las colonias donde ocurren las desapariciones y levantones. Una tarde descubren a un hombre que trata de llevarse a Juanito y entonces entran en acción y dominan al hombre y lo atan a un poste con el mensaje “agresor de niños”. Al tiempo que graban las acciones para, posteriormente, enviarlas a la policía. Una vez atado al poste el delincuente y a salvo la víctima llaman al 911 para dar la ubicación del agresor. La banda de El Extranjero no solo levanta niños sino también mujeres. Finalmente, gracias a las acciones del Grupo Cristal la policía logra atrapar a toda la banda con la sorpresa de que uno de los integrantes de la banda es esposo de Ágata ignorante de las actividades delictivas de su pareja.

ANEXO 3. ESCALETA

ABRE EN:

INT. CUARTO DE EJERCICIOS. DÍA 1.

ESCENA 1

ESMERALDA (20 AÑOS, GUAPA Y BUEN CUERPO, LINDA, IDEALISTA) HACE EJERCICIOS BÁSICOS DE KRAV MAGA (LUCHA Y DEFENSA PERSONAL) SU CAMISETA ESTÁ SUDADA.

DISOLVENCIA A:

FLASH BACK NO GRABADO HACE UNOS MESES.

CORTE A:

CALLE CUALQUIERA. DÍA X.

ESCENA 2

VARIOS TRANSEÚNTES CAMINAN POR LA CALLE ENTRE ELLOS **ESMERALDA Y UN JOVEN 1** (23 AÑOS, MÁS ALTO QUE LA ACTRIZ, BIEN VESTIDO, GUAPO), SE ACERCA Y SE HACE PASAR POR SU "NOVIO".ÉL TRATA DE BESARLA, ELLA FORCEJEA. LOS TRANSEÚNTES VOLTEAN A VER LA ESCENA SIN INTERVENIR. ELLA COMO PUEDE LUCHA, SE SUELTA Y ECHA A CORRER. ÉL CORRE DETRÁS DE ELLA.

DISOLVENCIA A:

EXT. CAFÉ "EL DICHO". TARDE 1.

ESCENA 3

ESMERALDA, RUBÍ, (20 AÑOS GUAPA, CUERPO DE GIMNASIO), CORAL (20 AÑOS, LINDA, CUERPO DE GIMNASIO) Y ÁGATA (HACE LAS VECES DE YANELI 23 AÑOS, CUERPO DE GIMNASIO), TODAS EN PANTS Y SUDADERA, CON MARIETA. PLATICAN CON EL PERSONAL DEL DICHO ACERCA DE LAS DESAPARICIONES DE NIÑOS Y MUJERES. CUANDO A ESMERALDA SE LE OCURRE UNA IDEA: FORMAR EL GRUPO CRISTAL. PATO INTERVIENE COMENTANDO QUE EL TIENE UN CHAT DE INFORMACIÓN EN REDES SOCIALES PARA PREVENIR A LOS CHICOS DE LA SITUACIÓN.

CORTE A:

INT. CASA DEL MAL. ESTANCIA. TARDE 1.

ESCENA 4

LUGAR DESCUIDADO, RESTOS DE COMIDA, VASOS SUCIOS, BOTES DE CERVEZA. TIENEN UNA PANTALLA ENCENDIDA EN LAS NOTICIAS Y 2 LAPTOPS ENCENDIDAS EN CIRCUITO CERRADO EN UNA RECÁMARA.

EN ELLA SE ENCUENTRAN CINCO ASALTANTES: RAYAN (25 AÑOS ESPOSO DE ÁGATA QUE SE HACE PASAR POR YANELI), POZOL (25 AÑOS), EL CHULETA (23 AÑOS), EL KITY (20 AÑOS) Y EL SUAT (18 AÑOS) TODOS SON ATRACTIVOS Y ATLÉTICOS. RAYAN REPARTE DINERO DE LA VENTA DE NIÑOS Y MUJERES CAPTURADAS POR SU BANDA. LES ANUNCIA DE LA LLEGADA AL DÍA SIGUIENTE DEL ALTO JEFE DE LA BANDA.

CORTE A:

INT. BODEGA CHICA. ÁNGULO. NOCHE 1.

ESCENA 5

SEMIPENUMBRA PLATOS DESECHABLES SIN COMIDA Y SUCIOS, UNAS COLCHONETAS Y COBIJAS VIEJAS.

CINCO NIÑ@S (6-10 AÑOS) RECOSTADOS O SENTADOS EN EL SUELO EN SUS ROSTROS SE DENOTA EL MIEDO Y EL LLANTO ENTRE ELLOS ESTÁ JUANITO (8 AÑOS, FLAQUITO, VIVAZ) QUE VALIENTEMENTE SE ENFRENTA AL DELINCUENTE.

CORTE A:

INT. CASA RAYAN. ESTANCIA. NOCHE 1.

ESCENA 6

YANELI EN PANTS Y SUDADERA, ELLA OCULTA A RAYAN QUE PERTENECE AL GRUPO CRISTAL. TERMINA DE ARREGLAR LA MESA.

RAYAN ENTRA CON UNA CAJA DE REGALO. (AMOR A PRIMERA VISTA Y SE CASARON PRONTO) Y DINERO PARA YANELI, QUIEN ESTÁ CURIOSA DE DÓNDE SACA TANTO DINERO. PLATICAN ACERCA DE LAS CLASES DE DEFENSA PERSONAL DE YANELI.

CORTE A:

AQUÍ SE MUESTRA LA VENTA DE LOS NIÑOS Y LAS CONDICIONES EN QUE DEBEN DE ENTREGARLOS AL JEFE MÁXIMO DE LA BANDA. QUE TAMBIÉN RECLUTA MUJERES Y PREGUNTA POR ELLAS. DESCUENTA DINERO POR CADA “MERCANCÍA” DAÑADA.

LOS NIÑ@S, ENTRE ELLOS JUANITO, DE PIE Y TEMEROSOS, EN CALZONCITOS CON LA PARED A SU ESPALDA. EL EXTRANJERO, (40 AÑOS, RUBIO, USA LENTES OSCUROS, VESTIDO DE TRAJE, REVISA LA BOCA, LOS OJOS, LES TOCA LOS BRAZOS. MIENTRAS POZOL TOMA FOTOS DE CADA NIÑO. AL LLEGAR A JUANITO, QUE TIENE UNA HERIDA EN LA FRENTE Y LA CEJA CON SANGRE SECA. POR AHÍ HAY UNA MALETA.

CORTE A:

EXT. CALLE. TARDE 2.

ESCENA 8

EL GRUPO CRISTAL ENFRENTA A LOS DELICUENTES AL TRATAR DE “LEVANTAR” A UN PEQUEÑO QUE VENDE CHICLES.

CORAL DE INMEDIATO ENFRENTA A POZOL, **ESMERALDA** ENFRENTA A CHULETA, MIENTRAS **RUBI** SE ENCARGA DEL NIÑO, PERO OBSERVA LA ACCIÓN PARA ENTRAR EN CUALQUIER MOMENTO.

ÁGATA, GRABA CON SU CELULAR LA ACCIÓN. (SIN IDENTIFICAR LOS ROSTROS DE LAS CHICAS)

ESMERALDA SOMETE A CHULETA QUE ESTÁ SEMIDESMAYADO.

POZOL LOGRA HUIR. **ÁGATA** SACA SU CELULAR Y LLAMA AL 911 PARA DECIR DÓNDE PUEDEN RECOGER AL AGRESOR. **ÁGATA** TOMA VIDEO DE CÓMO **CORAL** Y **RUBÍ**, AMARRAN A UN POSTE AL **CHULETA**. **ESMERALDA** SACA DE SU SUDADERA UN VOLANTE QUE DICE: “**AGRESOR DE NIÑOS**”. **SE LO PONE EN EL PECHO A CHULETA.**

CORTE A:

INT. MP. SALÓN. TARDE 2.

ESCENA 9

EN UN PIZARRÓN MUCHAS FOTOS DE NIÑOS Y MUJERES (MISMAS CARACTERÍSTICAS) UN MAPA DE LA REPÚBLICA MEXICANA MARCADOS EN COLOR LOS ESTADOS DE PUEBLA-TIJUANA-CDJUÁREZ-

MONTERREY-HERMOSILLO-TOLUCA-CULIACÁN Y MATAMOROS. OTRO MAPA DEL EDOMEX MARCADO EN COLOR DIFERENTE -ECATEPEC Y NEZAHUALCOYOTL. OTRO MAPA DE LA CDMX.

ORTEGA (45 AÑOS. INVESTIGADOR, EXPLICA A SUS **AGENTES,** SENTADOS Y VESTIDOS DE CIVIL, AL TIEMPO QUE SEÑALA EN LOS MAPAS COMENTANDO DOLOSAMENTE LAS ACCIONES DE LAS BANDAS Y SUS ESTRATEGIAS DE HACERSE PASAR POR PAREJA SENTIMENTAL DE LA VÍCTIMA PARA “LEVANTARLA”.

SALEN PARA LLEVAR A CABO UN OPERATIVO.

CORTE A:

INT. CASA DEL MAL. ESTANCIA. TARDE 2.

ESCENA 10

RAYAN Y SUAT OBSERVAN LAS CÁMARAS DE CIRCUITO CERRADO. KITY HACE LA LIMPIEZA Y HAY PROBLEMAS PORQUE ESCUCHA MÚSICA PARA BARRER Y RAYAN REPRENDE A SUAT POR QUERER BEBER MIENTRAS OBSERVA LAS CÁMARAS. CUANDO DE REPENTE ENTRA **POZOL** GOLPEADO Y MUY AGITADO ANUNCIANDO QUE CUANDO FUERON AL MP LOGRARON HABLAR CON CHULETA, QUE ESTÁ DISPUESTO A HABLAR SI LO REMITEN. HABLAN DEL GRUPO CRISTAL Y LO CONFUNDEN CON OTRO GRUPO DEL GRAN JEFE DE LA BANDA. RAYAN GOLPEA A POZOL Y LE EXIGE QUE CONSIGA OTRO NIÑO.

CORTE A:

EXT. CALLE. TARDE 2.

ESCENA 11

CHULETA ESTÁ MUY GOLPEADO, LA GENTE ENARDECIDA LO ESTÁ

DESAMARRANDO. MIENTRAS LO GOLPEAN, LO QUIEREN LINCHAR. PERO LA GENTE HUYE CUANDO OYE LA SIRENA DE LAS PATRULLAS. LOS POLICÍAS SE ACERCAN Y TERMINAN DE DESATAR AL CHULETA. **UNO DE LOS MIRONES TOMA VIDEO.**

CORTE A:

INT. CASA DEL MAL. CUARTO. TARDE 2.

ESCENA 12

JUANITO SENTADO EN EL SUELO, AMARRADO Y AMORDAZADO AÚN CON SANGRE SECA EN LA HERIDA DE LA CEJA. ENTRA **RAYAN** CHAROLA EN MANO CON UN SANDWICH, UN REFRESCO, ALCOHOL Y ALGODÓN. DEJA LA PUERTA ABIERTA. **JUANITO** SE ENCOGE MÁS. LO LIBERA PARA QUE COMA **RAYAN** TRATA DE CURARLE LA HERIDA PERO **JUANITO** LE AVIENTA LA CHAROLA Y SALE HUYENDO.

JUANITO SE RELAJA Y ASIENTE CON LA CABEZA. **RAYAN** LE QUITA LA MORDAZA.

RAYAN SE ACERCA, PONE LA CHAROLA EN EL SUELO Y DESTAPA EL ALCOHOL.

JUANITO APROVECHA QUE **RAYAN** BAJA LA MIRADA PARA PONER ALCOHOL EN EL ALGODÓN. Y LE AVIENTA LA CHAROLA EN LA CARA Y SALE CORRIENDO.

RAYAN SE PONE DE PIE Y SALE DETRÁS DE **JUANITO**

CORTE A:

INT. CASA DEL MAL. ESTANCIA. TARDE 2.

ESCENA 13

AFORTUNADAMENTE NI HAY NADIE. EN ESE MOMENTO. CUANDO JUANITO CASI LLEGA A LA PUERTA. **RAYAN** LO AGARRA. **JUANITO**, COMO PUEDE SE DEFIENDE, PERO ES INÚTIL. **JUANITO** LO MUERDE EN UNA MANO. **RAYAN** PIERDE LA PACIENCIA Y LO PATEA, **JUANITO** SE DESMAYA.

CORTE A:

INT. MP OFICINA. TARDE 2. ESCENA 14

ORTEGA AL TELÉFONO Y REVISANDO UN DOCUMENTO. INFORMA A SU COMANDANTE DE LA DENUNCIA DE LA MADRE DE JUANITO Y DEL OPERATIVO. CUELGA EL TELÉFONO Y CONTINÚA REVISANDO DOCUMENTOS Y FOTOS. BOSTEZA.

CORTE A:

INT. CAFÉ “EL DICHO”. TARDE 2.

ESCENA 15

ESMERALDA CON DON TOMÁS QUE APAGA LA PANTALLA DE TV, EN CONV. INICIADA. ESMERALDA LES CONFÍA DE LAS ACCIONES DEL GRUPO CRISTAL QUE ALABAN LA LABOR QUE ESTÁN HACIENDO, YA TODOS SE ENTERARON POR LAS NOTICIAS Y HACEN COMENTARIOS **LLEGA ORTEGA** QUE PASA JUNTO A LA MESA DONDE ESTÁ DON TOMÁS Y ALCANZA A ESCUCHAR ALGO DE LA CONVERSACIÓN ENTRE ESMERALDA Y EL PERSONAL DEL DICHO Y APOYA LO DICHO POR DON TOMÁS Y COMENTA ACERCA DE LA UNIDAD DE ÉLITE. DON TOMÁS COMENTA DEL GRUPO CRISTAL Y A ORTEGA NO LE HACE MUCHA GRACIA.

CORTE A:

INT. CASA DEL MAL. ESTANCIA. TARDE 2.

ESCENA 16

RAYAN VE EN LAS LAPTOP LAS CÁMARAS DE CIRCUITO CERRADO QUE INSTALAN CON ENGAÑOS Y A LAS NIÑAS QUE ATRAPAN CUANDO ENGANCHAN POR INTERNET. HABLA AL CEL CON EL JEFE MÁXIMO DE LA BANDA Y LE SUGIERE MOVERSE DE LUGAR. EL JEFE MÁXIMO LE LLAMA LA ATENCIÓN POR LO QUE LAS NOTICIAS ESTÁN REPORTANDO. RAYAN SE MOLESTA POR EL REGAÑO. EN ESO ENTRA **POZOL CON LOS GOLPES QUE LE PROPINARA ESMERALDA EN LA ESCENA 8. ACOMPAÑADO DE SUAT.** LE INFORMA QUE NO PUDIERON CONSEGUIR A NINGÚN NIÑO. RAYAN LO AGREDE CON BURLA. POZOL

TEMEROSO LE DICE QUE ÉL Y SUAL
LOGRARON VER A CHULETA Y QUE
VA A CONFESAR SI LO ENCIERRAN.
RAYAN DA A ENTENDER QUE VAN A
SILENCIAR A CHULETA. TIENEN QUE
LLEVAR A JUANITO Y RECOGER
TODO PARA CAMBIARSE DE LUGAR.
CORTE A:

INT. BODEGA CHICA. OTRO ÁNGULO. SHOW ROOM. NOCHE 2. ESCENA 17

LAS CINCO CHICAS, EN ROPA
INTERIOR 16-20 AÑOS, VAN
SALIENDO HACIA INTERIORES.
(DEPENDIENDO DE HASTA DÓNDE SE
PERMITA VER EL CUERPO DE LAS
CHICAS) **EL EXTRANJERO VESTIDO
DE TRAJE. POZOL (GOLPEADO)**
PRESENTE Y **RAYAN QUE** ABRE LA
MALETA Y SONRÍE SATISFECHO AL
VER TANTO DINERO. EL JEFE
MÁXIMO ORDENA QUE SE LLEVAN A
LAS CHICAS A UNA CAMIONETA.
JEFE MÁXIMO PREGUNTA POR
JUANITO. RAYAN LE DICE QUE LO
ESTÁN CURANDO. EL JEFE MÁXIMO
LO APURA PARA QUE SE LO
ENTREGUE. RAYAN DA ORDEN DE
QUE BUSQUEN A LAS MUJERES QUE
GOLPEARON AL CHULETA.

CORTE A:

INT. MP OFICINA. NOCHE 2.

ESCENA 18

ORTEGA TIENE UN VASO DEL CAFÉ
“EL DICHO” SOBRE SU ESCRITORIO.
SE SACA LA PISTOLA Y LA GUARDA
EN UN CAJÓN. **DETALLE:** EN EL
CAJÓN HAY OTRA PISTOLA,
CARGADOR Y BALAS.
(DEPENDIENDO DEL ARMA). ENTRA
UN AGENTE Y ORTEGA LE ENTREGA
UNA LA FOTO DE ESMERALDA
TOMADA DE LA C5 Y UN CITATORIO
Y LE ORDENA QUE LA BUSQUE EN
EL CAFÉ “EL DICHO”

DISOLVENCIA A:

INT. CAFÉ “EL DICHO”. DÍA 3.

ESCENA 19

DON TOMÁS, MARIETA Y PATO
ARREGLAN EL LUGAR.

POZOL, ESPERA QUE LE TRAIGAN
UN CAFÉ. PATO LLEGA CON UN
CAFÉ Y RETIRA LA TAZA ANTERIOR.
EN ES ESO ENTRA **EL AGENTE DE**

LA ESCENA ANTERIOR. Y SE SIENTA A UNA MESA. TAMBIÉN **ESMERALDA** ENTRA Y PIDE UN CAFÉ. TANTO POZOL COMO EL AGENTE VOLTEAN A VERLA CON DISCRECIÓN Y DE INMEDIATO LA IDENTIFICAN EL AGENTE SE PONE DE PIE Y VA HACIA ELLA Y LE ENTREGA EL CITATORIO.

POZOL NO PIERDE DETALLE. ELLA TOMA EL CITATORIO. LO LEE. Y ASIENTE

EL AGENTE LEVANTA EL PULGAR Y SALE. POZOL NO PIERDE DETALLE. ESMERALDA PAGA Y TOMA SU CAFÉ Y AL SALIR POZOL DEJA UN BILLETE EN LA MESA Y SIGUE A ESMERALDA.

CORTE A:

PRIMER CORTE A COMERCIALES

CORTE A:

ANEXO 4. GUION A DOS COLUMNAS

ABRE EN:

INT. CUARTO DE EJERCICIOS. DIA 1.

ESCENA 1

ESMERALDA (20 AÑOS, GUAPA Y BUEN CUERPO, LINDA, IDEALISTA) HACE EJERCICIOS BÁSICOS DE KRAV MAGA (LUCHA Y DEFENSA PERSONAL) SU CAMISETA ESTÁ SUDADA.

DISOLVENCIA A:

FLASH BACK NO GRABADO HACE UNOS MESES.

CALLE CUALQUIERA. DÍA X.

ESCENA 2

VARIOS TRANSEÚNTES CAMINAN POR LA CALLE ENTRE ELLOS **ESMERALDA Y UN JOVEN 1** (23 AÑOS, MÁS ALTO QUE LA ACTRIZ, BIEN VESTIDO, GUAPO), SE ACERCA Y SE HACE PASAR POR SU "NOVIO".

ÉL TRATA DE BESARLA, ELLA FORCEJEA.

LOS TRANSEÚNTES VOLTEAN A VER LA ESCENA.

EL TRATA DE QUE ELLA NO HABLE E INSISTE EN BESARLA.

ALGUNOS TRANSEÚNTES SE DETIENEN A VER LA ESCENA, PERO NO INTERVIENEN.

LA GENTE SE RIE Y SIGUE SU CAMINO, **ESMERALDA** SE TIRA AL SUELO Y PATALEA, EL **JOVEN** LE DA UNA CACHETADA.

ELLA COMO PUEDE LUCHA, SE SUELTA Y ECHA A CORRER. ÉL CORRE DETRÁS DE ELLA.

LOS TRANSEÚNTES SONRÍEN POR LA ESCENA.

1. **JOVEN 1:** ¿Qué te pasa? ¿Por qué me tratas así?

2. **ESMERALDA:** ¡Suéltame!

3. **JOVEN:** No me dejes, yo te amo.

4. **ESMERALDA:** ¡Auxilio!

5. **JOVEN 1:** Tranquila, mi amor, vamos a la casa y allí arreglamos las cosas.

6. **ESMERALDA:** ¡Auxilio! ¡Me quiere secuestrar!

7. **JOVEN 1:** ¡Ya basta, Claudia! ¡Contrólate, mi amor!

DISOLVENCIA A:

EXT. CAFÉ “EL DICHO”. TARDE 1.

ESCENA 3

ESMERALDA, RUBÍ, (20 AÑOS GUAPA, CUERPO DE GIMNASIO), CORAL (20 AÑOS, LINDA, CUERPO DE GIMNASIO) Y ÁGATA (HACE LAS VECES DE YANELI 23 AÑOS, CUERPO DE GIMNASIO), TODAS EN PANTS Y SUDADERA, CON MARIETA. EN CONVERSACIÓN INICIADA.

EN SEGUNDO PLANO DON TOMÁS Y PATO.

TODAS GUARDAN UNOS SEGUNDOS DE SILENCIO IMPACTADAS.

LAS TRES AMIGAS SE MIRAN DESCONCERTADAS.

RUBÍ, ÁGATA Y CORAL SE INCLINAN AL CENTRO DE LA MESA PARA ESCUCHAR A ESMERALDA.

INTERCORTE A BARRA

DON TOMÁS, PATO, Y MARIETA. CONV. INICIADA.

8. **MARIETA:** (INDIGNADA) Es que parece epidemia, ayer desapareció Juanito, camino de la escuela a su casa. Su mamá está como loca, no para de llorar.
9. **ESMERALDA:** ¡Qué horror! Y te aseguro que muchos vieron que se lo llevaban y nadie hizo nada, como pasó conmigo.
10. **ESMERALDA:** Hay que hacer algo, no podemos cruzarnos de brazos... la colonia de por sí ya tenía muchos robos y ahora desaparecen niños y mujeres.
11. **MARIETA:** Tienes razón, hay que estar más atentos ahora, sobre todo con los niños y las jovencitas. (TR) Voy a atender a las otras mesas.
12. **ESMERALDA:** Tengo una idea.
13. **ESMERALDA:** Ataque o fuga.
14. **DON TOMÁS:** Para eso está el dicho: **Vale la pena luchar, por lo que vale la pena tener.**
15. **PATO:** En la escuela de mis hermanos, ningún niño sale solo, siempre van en grupitos. Las estadísticas oficiales dicen que en promedio desaparecen 2 niños

**INTERCORTE A:
PANTALLA DE LA TABLETA PÁGINA
DE PATO QUE EN EL FORMATO
VIDEO GRABA EL SIGUIENTE
MENSAJE.**

TERMINA INTERCORTE.

DON TOMÁS, PATO Y MARIETA MUY
CIRCUNSPECTOS.
REGRESAMOS CON ESMERALDA Y
LAS AMIGAS.

LAS CUATRO CHICAS JUNTAN SUS
MANOS AL CENTRO DE LA MESA.

**CORTE A:
INT. CASA DEL MAL. ESTANCIA. TARDE 1.**

LUGAR DESCUIDADO, RESTOS DE
COMIDA, VASOS SUCIOS, BOTES DE
CERVEZA. TIENEN UNA PANTALLA
ENCENDIDA EN LAS NOTICIAS Y 2
LAPTOPS ENCENDIDAS EN
CIRCUITO CERRADO EN UNA
RECÁMARA.

**EN ELLA SE ENCUENTRAN CINCO
ASALTANTES: RAYAN (25 AÑOS),
POZOL (25 AÑOS), EL CHULETA (23
AÑOS), EL KITY (20 AÑOS) Y EL
SUAT (18 AÑOS) TODOS SON
ATRACTIVOS Y ATLÉTICOS. RAYAN
REPARTE DINERO.**

TODOS CUENTAN SU DINERO AL
TIEMPO QUE ASIENTEN CON LA
CABEZA Y "ZAPEAN" AL POZOL.

diarios, amén de mujeres. Voy a subir a
mi página consejos para los niños.

16. **PATO:** Caminar con amigos es más
divertido que caminar solos, seguro
están de acuerdo conmigo, ¿sí o sí?
Hasta el próximo, no dejen de verme.

17. **MARIETA:** Pues, ora sí que "como gente
de a pie" protegernos entre todos.

18. **ESMERALDA:** Nos vamos a llamar
Grupo Cristal y tú Yaneli, como no tienes
nombre de piedra preciosa, te llamarás
Ágata. Listo. Juremos.

19. **TODAS:** Nunca más.

ESCENA 4

20. **RAYAN:** El Extranjero descontó el error
que tuvimos hace una semana. Y tú,
Pozol, si no te aplicas... (ACLARA) yo te
lo voy a descontar a ti, porque nosotros
no vamos a pagar por tu error, ¿o sí?

21. **RAYAN:** Mañana viene El Extranjero, quiero el show room limpio y tú Kity, ponte a limpiar esta pocilga, ¡órale!

EL KITY SE GUARDA SU DINERO Y COMIENZA A RECOGER LOS BOTES DE CERVEZA Y LOS ECHA A UNA BOLSA NEGRA.

CORTE A:

INT. BODEGA CHICA. ÁNGULO. NOCHE 1.

ESCENA 5

SEMIPENUMBRA PLATOS
DESECHABLES SIN COMIDA Y
SUCIOS, UNAS COLCHONETAS Y
COBIJAS VIEJAS.

CINCO NIÑ@S (6-10 AÑOS)
RECOSTADOS O SENTADOS EN EL SUELO EN SUS ROSTROS SE DENOTA EL MIEDO Y EL LLANTO ENTRE ELLOS ESTÁ **JUANITO** (8 AÑOS, FLAQUITO, VIVÁZ)

LOS OTROS NIÑOS LLORAN.

LA PUERTA SE ABRE Y ENTRA **CHULETA**, COMIENDO UNA PIERNA DE POLLO O ALGO CON LAS MANOS. LOS NIÑOS SE ENCOJEN Y SE HACEN BOLITA. CHULETA LOS AMEDRENTA PASANDO JUNTO A ELLOS Y VIÉNDOLOS DE MALA MANERA.

Y POR TODA RESPUESTA OBTIENE UN FUERTE GOLPE. JUANITO SE PONE DE PIE.

SE DESCUBRE LA ESPALDA Y VEMOS QUE TRAE LA CICATRIZ EN FORMA DE PLANCHA. CHULETA LO LEVANTA EN VILO.

CHULETA LE DA UN CABEZAZO EN PLENO ROSTRO. A JUANITO LE SANGRA LA NARIZ. LO AVIENTA A LA BOLITA DE NIÑOS.

CORTE A:

22. **JUANITO:** (COMENTA) Una de dos, o nos venden o nos matan.

EL CERROJO DE LA PUERTA

23. **JUANITO:** (SE ATREVE) ¿Qué nos van a hacer? ¿Nos van a vender o nos van a matar?

24. **JUANITO:** Yo no te tengo miedo, estoy acostumbrado a los golpes, mira...

25. **JUANITO:** (LO RETA) Mi papá me pegaba más fuerte.

YANELI EN PANTS Y SUDADERA, ELLA OCULTA A RAYAN QUE PERTENECE AL GRUPO CRISTAL. TERMINA DE ARREGLAR LA MESA.

RAYAN ENTRA CON UNA CAJA DE REGALO. (AMOR A PRIMERA VISTA Y SE CASARON PRONTO).

RAYAN DA UN BESO DE PIQUITO A YANELI Y DA VUELTAS POR EL CUARTO CON ELLA EN BRAZOS.

RAYAN SIENTA A YANELI ACERCA LA CAJA DEL REGALO QUE YANELI ABRE, ES UNA PULSERA DE ORO. ADEMÁS, RAYAN LE PONE UN FAJO DE BILLETES, AL LADO. YANELY SE SORPRENDE.

RAYAN SE ACERCA Y LA BESA.

AMBOS SE BESAN.

CORTE A:

INT. BODEGA CHICA. OTRO ÁNGULO SHOW ROOM. DÍA 2.

ESCENA 7

LOS NIÑ@S, ENTRE ELLOS

JUANITO, DE PIE Y TEMEROSOS, EN

26. **RAYAN:** (FELIZ) ¡Para la mujer más linda!

27. **YANELI:** Ya amor, que me vas a marear.

28. **YANELI:** (POR LA PULSERA) Es preciosa, (SE LA PONE) (TR) ¿Otra vez tanto dinero? ¿Pues dime dónde hay para ir?

29. **RAYAN:** ¿A poco no sabes?

30. **YANELI:** Amor, es en serio, ¿a poco los transportistas ganan tanto?

31. **RAYAN:** Más o menos, pero además están mis bisnes...todo para darle lo mejor a la mujer de mi vida. (TR) Mejor dime como te fue en tu entrenamiento.

32. **YANELI:** Súper, ya me puedo enfrentar a cualquier vago que me quiera atacar.

33. **RAYAN:** No te confíes, si te dejo entrenar es para que tengas una herramienta para protegerte y no para que te sientas la mujer maravilla.

CALZONCITOS CON LA PARED A SU ESPALDA. **EL EXTRANJERO, (40 AÑOS, RUBIO, USA LENTES OSCUROS, VESTIDO DE TRAJE,** REvisa la boca, los ojos, les toca los brazos. Mientras Pozol toma fotos de cada niño. Al llegar a Juanito, que tiene una herida en la frente y la ceja con sangre seca. Por ahí hay una maleta.

SEÑALA A JUANITO.

EL EXTRANJERO VOLTEA A VER A RAYAN.

LOS NIÑOS (EXCEPTO JUANITO) SALEN ACOMPAÑADOS DE CHULETA Y POZOL.

KITY Y SUAT SALEN CON JUANITO. EL EXTRANJERO TOMA POR EL CUELLO DE LA CAMISA A RAYAN.

RAYAN SE LLEVA LAS MANOS AL CUELLO TRATANDO DE RESPIRAR MEJOR.

RAYAN TRAGA GRUESO.

34. **EL EXTRANJERO:** ¡Llévenlos a la camioneta!
35. **EL EXTRANJERO:** (SEÑALA A JUANITO CON EL DEDO ÍNDICE) ¡A ese no!
36. **RAYAN:** (A CHULETA Y POZOL) ¡Ya oyeron!
37. **RAYAN:** ¡Kity, Suat! ¡Cúrenlo!
38. **EL EXTRANJERO:** La mercancía dañada paga menos y éste lo vas a pagar tú.
39. **RAYAN:** Por favor, disculpe, no va a volver a suceder.
40. **EL EXTRANJERO:** La vez pasada dijiste lo mismo. Si no puedes controlar a tus hombres. Voy a cambiar de proveedor. Pero ustedes van a morder el polvo, ¿me entiendes?
41. **RAYAN:** (TITUBEA) Sí, sí señor. Disculpe.
42. **EL EXTRANJERO:** ¿Ya tienes a las nenas?
43. **RAYAN:** Ya señor, cuando usted diga.

EL EXTRANJERO VA HACIA LA MALETA Y CON EL PIE SE LA ACERCA A RAYAN, ÉSTE LA VA LEVANTAR, PERO EL EXTRANJERO LE PONE EL PIE ENCIMA, A LA MALETA.

QUITA EL PIE DE LA MALETA, RAYAN TOMA LA MALETA Y LA ABRE. EL EXTRANJERO METE LA MANO Y RETIRA DOS FAJOS DE BILLETES.

SE METE LOS FAJOS DE BILLETES AL SACO DEL TRA JE Y CON EL DEDO Y LA MIRADA AMENAZA A RAYAN.

CORTE A:

EXT. CALLE. TARDE 2.

ESCENA 8

EL GRUPO CRISTAL CON PANTS Y SUDADERAS PATRULLANDO, **(ESMERALDA, RUBÍ, ÁGATA Y CORAL, TODAS LLEVAN CÁMARAS PORTÁTILES PARA GRABAR)** DIVIDIDAS EN 2 GRUPOS: ESMERALDA Y ÁGATA CAMINAN UNA ACERA Y RUBÍ Y CORAL POR LA ACERA DE ENFRENTE. EN LA ESQUINA PRÓXIMA HAY **UN NIÑO** CON UNA CAJA DE CHICLES, CONTANDO SUS POCAS MONEDAS. LAS CHICAS VEN, SOSPECHOSOS, A **CHULETA Y POZOL**, LOS SIGUEN. CHULETA SE ACERCA Y AGARRA AL NIÑO AL QUE SE LE CAE LA CAJA DE CHICLES QUE POZOL PATEA. EL NIÑO TRATA DE DEFENDERSE, INÚTILMENTE.

CORAL DE INMEDIATO ENFRENTA A POZOL, **ESMERALDA** ENFRENTA A CHULETA, MIENTRAS **RUBI** SE ENCARGA DEL NIÑO, PERO OBSERVA LA ACCIÓN PARA ENTRAR EN CUALQUIER MOMENTO.

ÁGATA, GRABA CON SU CELULAR LA ACCIÓN. (SIN IDENTIFICAR LOS ROSTROS DE LAS CHICAS) **ESMERALDA** SOMETE A CHULETA

44. **EL EXTRANJERO: (ADVIERTE)** Si la mercancía está dañada hay descuentos.

45. **EL EXTRANJERO:** Esto es por el daño a la mercancía.

GRITO DEL NIÑO

AMBIENTE DE PELEA

QUE ESTÁ SEMIDESMAYADO.
POZOL LOGRA HUIR. **ÁGATA** SACCA SU CELULAR Y LLAMA AL 911.

CORAL Y RUBÍ, AMARRAN A UN POSTE AL CHULETA **ÁGATA** TOMA VIDEO. **ESMERALDA** SACCA DE SU SUDADERA UN VOLANTE QUE DICE: **“AGRESOR DE NIÑOS”**. **SE LO PONE EN EL PECHO A CHULETA.**
(ÁGATA GRABA A ESMERALDA SIEMPRE DE ESPALDAS)

CORTE A:

INT. MP. SALÓN. TARDE 2.

ESCENA 9

EN UN PIZARRÓN MUCHAS FOTOS DE NIÑOS Y MUJERES (MISMAS CARACTERÍSTICAS) UN MAPA DE LA REPÚBLICA MEXICANA MARCADOS EN COLOR LOS ESTADOS DE PUEBLA-TIJUANA-CDJUÁREZ-MONTERREY-HERMOSILLO-TOLUCA-CULIACÁN Y MATAMOROS. OTRO MAPA DEL EDOMEX MARCADO EN COLOR DIFERENTE -ECATEPEC Y NEZAHUALCOYOTL. OTRO MAPA DE LA CDMX.

ORTEGA (45 AÑOS. INVESTIGADOR, EXPLICA A SUS **AGENTES,** SENTADOS Y VESTIDOS DE CIVIL, AL TIEMPO QUE SEÑALA EN LOS MAPAS.

UNO DE LOS AGENTES LEVANTA LA MANO.

PASA A OTRA CARTULINA CON FOTOS DE MUJERES, TODAS DEL MISMO PERFIL.

46. **ÁGATA:** Tenemos a un agresor de niños, lo van a encontrar en Calle 4 esquina Lodazal.

47. **ORTEGA:** ES AQUÍ EN DONDE SE ESTÁN LLEVANDO A CABO LOS ÚLTIMOS “LEVANTAMIENTOS” DE NIÑOS Y MUJERES.

48. **ORTEGA:** ANOTEN SUS PREGUNTAS Y AL FINAL LAS RESPONDO.

50. **ORTEGA:** Respecto a los niños, el procurador opina que son dos o más bandas y respecto a las mujeres, ellas son del mismo perfil, por eso creemos que puede ser un serial.

*REACCIONES DE LOS AGENTES QUE
INTERCAMBIAN COMENTARIOS
CORTOS ENTRE SÍ.*

LOS AGENTES GUARDAN SILENCIO.

UN AGENTE ENTRA
DISCRETAMENTE Y TOMA ASIENTO.

ENTRA UN SECRETARIO CON UNA
HOJA DE REPORTE QUE ENTREGA A
ORTEGA, ÉSTE LEE EL REPORTE EN
SILENCIO.

LOS AGENTES SE PONEN DE PIE Y
SALEN. ORTEGA LOS SIGUE.

CORTE A:

INT. CASA DEL MAL. ESTANCIA. TARDE 2.

ESCENA 10

*PANTALLA EN LAS NOTICIAS SIN
VOLUMEN*

KITY, CON AUDÍFONOS BARRE EL
LUGAR Y BAILA CON LA ESCOBA.

RAYAN Y SUAT REVISAN LAS LAP
TOPS SENTADOS A LA MESA Y
RODEADOS DE PAPELES Y
CERVEZAS.

MANIPULA EL MOUSSE.

KITY NO LE OYE. RAYAN SE
LEVANTA VIOLENTO Y LE ARRANCA
LOS AUDÍFONOS. EL SUAT SE RÍE.

51. **ORTEGA:** Silencio, por favor.
52. **ORTEGA:** Las denuncias dicen que el perpetrador finge tener una relación amorosa con la víctima a la que se lleva ante la indiferencia de los transeúntes...
53. **ORTEGA:** (CONT) ... que a pesar de gritar y patalear, los testigos no intervienen, pensando que es algo personal entre la pareja.
54. **ORTEGA:** El procurador me pide que hagamos un operativo. ¡Vamos! Todos a sus puestos.

55. **SUAT:** (SEÑALA LA FOTO DE UN NIÑO) En esta casa me costó trabajo convencer a la sirvienta de que iba a revisar las líneas telefónicas, pero le di sus besitos y logré poner la cámara en la recámara del niño.
56. **RAYAN:** A este niño lo pagaron muy bien. El seguirlos a la salida de la escuela, es clave... (TR) Kity, ¿ya le diste de comer al esquinle?

LE ARREBATA LA ESCOBA, LE JALA UNA OREJA, SE LE ACERCA Y LE GRITA.

LO AVIENTA. RAYAN REGRESA A SU LAPTOP. SUAT VA A ABRIR UNA CERVEZA. RAYAN LE DA UN MANOTAZO Y EL BOTE SALE RODANDO.

ENTRA **POZOL** GOLPEADO Y MUY AGITADO.

RAYAN LE DA UN GANCHO AL HÍGADO A POZOL QUE SE DOBLA.

RAYAN LE METE OTRO GANCHO AL HIGADO.

SUAT SE PONE DE PIE Y SALE JUNTO CON POZOL.
CORTE A:

57. **RAYAN:** ¿Cuántas veces te he dicho que no uses los audífonos?, pareces “chacha”.
58. **RAYAN:** ¡Que le des de comer al chamaco!
59. **RAYAN:** ¡Que no bebas mientras estamos trabajando!
60. **POZOL:** ¡Agarraron al Chuleta!
61. **RAYAN:** ¡Demonios! ¿Y el chamaco?
62. **POZOL:** No sé. Unas chavas lo defendieron y se lo llevaron.
63. **RAYAN:** ¿Estás seguro que lo defendieron? ¿No serían las “Bebas”? ellas están en el mismo bisnes, son la célula femenil de El Extranjero.
64. **POZOL:** No creo, a menos que ya tengan más socias. Las que nos atacaron eran como más profesionales (SE TOCA LA MANDIBULA).
65. **RAYAN:** No sé cómo le vas a hacer, pero quiero un escuincle, pa’ reponer al que está lastimado. Yo no quiero mermas en el negocio y menos perder la vida. ¿Qué no oíste al Extranjero?
66. **POZOL:** Pos sí, pero...
67. **RAYAN:** ...pero ¡ya! Órale, Suat vete con este inútil y me traen uno, ¡sólo uno, carajo!

EXT. CALLE. TARDE 2.

ESCENA 11

CHULETA ESTÁ MUY GOLPEADO, LA GENTE ENARDECIDA LO ESTÁ DESAMARRANDO. MIENTRAS LO GOLPEAN, LO QUIEREN LINCHAR.

GENTE GRITANDO ENARDECIDA

SIRENA DE PATRULLA

LA GENTE HUYE. LOS POLICÍAS SE ACERCAN Y TERMINAN DE DESATAR AL CHULETA. **UNO DE LOS MIRONES TOMA VIDEO.**

CORTE A:

INT. CASA DEL MAL. CUARTO. TARDE 2.

ESCENA 12

JUANITO SENTADO EN EL SUELO, AMARRADO Y AMORDAZADO AÚN CON SANGRE SECA EN LA HERIDA DE LA CEJA. ENTRA **RAYAN** CHAROLA EN MANO CON UN SANDWICH, UN REFRESCO, ALCOHOL Y ALGODÓN. DEJA LA PUERTA ABIERTA. **JUANITO** SE ENCOGE MÁS.

JUANITO SE RELAJA Y ASIENTE CON LA CABEZA. **RAYAN** LE QUITA LA MORDAZA.

RAYAN SE ACERCA, PONE LA CHAROLA EN EL SUELO Y DESTAPA EL ALCOHOL.

JUANITO APROVECHA QUE **RAYAN** BAJA LA MIRADA PARA PONER ALCOHOL EN EL ALGODÓN. Y LE AVIENTA LA CHAROLA EN LA CARA Y SALE CORRIENDO.

RAYAN SE PONE DE PIE Y SALE DETRÁS DE **JUANITO**

CORTE A:

INT. CASA DEL MAL. ESTANCIA. TARDE 2.

ESCENA 13

68. **RAYAN:** (SECO) Tranquilo. Te voy a desamarrar para que comas, pero te vas a estar tranquilo, ¿de acuerdo?

69. **RAYAN:** Tienes suerte, también te traje un sándwich.

70. **JUANITO:** (TEMEROSO) ¿Y el alcohol, para qué? ¿Me va a dormir?

71. **RAYAN:** Te voy a quitar la sangre seca de la herida.

72. **RAYAN:** (SORPRENDIDO) ¡Estúpido!

AFORTUNADAMENTE NI HAY NADIE. EN ESE MOMENTO. CUANDO JUANITO CASI LLEGA A LA PUERTA. RAYAN LO AGARRA. JUANITO, COMO PUEDE SE DEFIENDE, PERO ES INÚTIL.

JUANITO LO MUERDE EN UNA MANO.

RAYAN PIERDE LA PACIENCIA Y LO PATEA, JUANITO SE DESMAYA.

CORTE A:

INT. MP OFICINA. TARDE 2.

ORTEGA AL TELÉFONO Y REVISANDO UN DOCUMENTO. INFORMA A SU COMANDANTE DE LA DENUNCIA DE LA MADRE DE JUANITO Y DEL OPERATIVO. CUELGA EL TELÉFONO Y CONTINÚA REVISANDO DOCUMENTOS Y FOTOS. BOSTEZA.

CUELGA EL TELÉFONO Y CONTINÚA REVISANDO DOCUMENTOS Y FOTOS. BOSTEZA.

CORTE A:

INT. CAFÉ “EL DICHO”. TARDE 2.

ESMERALDA CON DON TOMÁS QUE APAGA LA PANTALLA DE TV, EN CONV. INICIADA

SE ACERCAN PATO Y MARIETA.

73. **JUANITO:** ¡Suéltame! ¡Auxilio!

74. **RAYAN:** No seas imbécil, nadie te va a oír, otra de estas y no vives para contarlo, niños como tú sobran en esta ciudad.

75. **RAYAN:** Maldito escuincle, creo que me voy a tener que encargar de él.

ESCENA 14

76. **ORTEGA:** Juan Pérez Pérez, sí otro niño, (PAUSA) disparamos la Alerta AMBER en cuanto vino la madre a levantar la denuncia. (PAUSA) Sí, en el operativo de hoy agarramos a uno, se le está interrogando, mi comandante. (PAUSA) A sus órdenes.

77. **ORTEGA:** (PARA SÍ) Voy a bajar por un café, la noche va a ser larga.

ESCENA 15

PANTALLA DE TV ENCENDIDA

78. **DON TOMÁS:** Gracias por la confianza, soy una tumba.

79. **PATO:** ¿Ya vio don Tomás? Por fin ya hay quien defienda a los niños.

80. **DON TOMÁS:** Sí me di cuenta, todos los noticieros están dando la noticia del rescate de ese pequeño.
81. **MARIETA:** Ojalá y que agarren a la banda, porque es más que claro que es una banda.
82. **ESMERALDA:** Pues sí Marieta, pero resulta que se necesita una denuncia...y
83. **PATO:** ...y claro, muchos padres no quieren denunciar, con el pretexto de que la policía no hace nada.
84. **ESMERALDA:** En parte es eso y el hecho de que muchos de estos niños viven un infierno en sus casas... el panorama de siempre con estos pequeñitos...
85. **MARIETA:** Sí ya sé, el papá drogado y la mamá borracha. El niño vende chicles y el dinero es para los vicios de los padres y algo de comida para él y los hermanitos.
86. **ESMERALDA:** Hasta parece que lo estás viendo Marieta, solo que a los hermanitos... los vendieron y se quedaron con uno, pues si no quien los mantiene.
87. **PATO:** (INCRÉDULO) ¡No es cierto! ¿Y cómo saben?
88. **MARIETA:** Uy Pato, no es difícil adivinar... los padres ni esperanzas que denuncien, ellos mismos son unos delincuentes.
89. **DON TOMÁS:** Lo que está pasando es terrible. Esto no puede seguir así.
90. **PATO:** Oigan eso de subir a las redes las acciones contra los roba-chicos fue buenísima idea. Ya ahorita tiene tres millones de visitas, además alguien subió el video del secuestrador, la gente lo iba a linchar.

SILENCIO TOTAL. PATO ROMPE EL SILENCIO.

**INTERCORTE A:
LLEGA ORTEGA QUE PASA JUNTO
A LA MESA DONDE ESTÁ DON
TOMÁS Y ALCANZA A ESCUCHAR.**

DON TOMÁS SE PONE DE PIE Y
ACOMPaña A ORTEGA A UNA DE
LAS MESAS VACÍAS.

MARIETA Y PATO SE DIRIGEN A LA
BARRA.
NOS VAMOS CON DON TOMÁS Y
ORTEGA QUE SE DISPONE A
SENTAR.

MARIETA LLEGA CON UN CAFÉ
PARA ORTEGA.

**CORTE A:
INT. CASA DEL MAL. ESTANCIA. TARDE 2.**

**RAYAN VE EN LAS LAPTOP LAS
CÁMARAS DE CIRCUITO CERRADO
QUE INSTALAN CON ENGAÑOS Y A
LAS NIÑAS QUE ATRAPAN CUANDO
ENGANCHAN POR INTERNET. HABLA
AL CEL.**

91. **ESMERALDA:** ¡Qué bueno que llegaron rápido!
92. **DON TOMÁS:** No se vale que la gente se tome la justicia por propia mano, para eso están las leyes.
93. **ORTEGA:** Así es Don Tomás, ese es nuestro deber...
94. **MARIETA:** Con permiso Esmeralda, vamos a trabajar.
95. **ORTEGA:** El procurador acaba de abrir otra unidad, no nos damos abasto, la delincuencia ha crecido una barbaridad.
96. **DON TOMÁS:** (CON INTENCIÓN) Y por ejemplo ¿qué pasa con esas chicas que les están ayudando con la tarea?
97. **ORTEGA:** (SONRÍE) Tanto como ayudarnos... Bueno, pensándolo bien sí, pero no podemos permitir que ellas actúen al margen de la policía.
98. **MARIETA:** ¿Entonces estás chicas están haciendo mal?
99. **ORTEGA:** Sí y no. Es algo complicado Marieta, les explico...FADE DOWN.

ESCENA 16

MOLESTO AVIENTA UNO DE LOS BOTES DE CERVEZA VACÍOS.

ENTRA POZOL CON LOS GOLPES QUE LE PROPINARA ESMERALDA EN LA ESCENA 8. ACOMPAÑADO DE SUAT.

RAYAN SE ACERCA A POZOL Y LE PELLIZCA, FUERTE, LA MEJILLA.

POZOL SE QUEDA QUIETO, LE TIENE MIEDO.

RAYAN LO SUELTA Y LO MIRA FIJAMENTE.

100. **RAYAN:** Sí señor estoy checando el contenido de internet (PAUSA) (TITUBEA) Sí lo ví en las noticias, yo creo que es momento de movernos (Sí mis dos hombres fueron al MP, le paso el dato más tarde. (PAUSA) Señor, por favor, fue un accidente.

101. **RAYAN:** ¡Mierda!

102. **POZOL:** No hay nada en las calles, ni en los parques, las noticias han alarmado a la gente.

103. **RAYAN:** (BURLÓN) A ver nene, ¿y entonces salieron de día de campo?

104. **POZOL:** (SONRÍE) Te traemos buenas noticias, te van a gustar.

105. **POZOL:** Logramos ver a Chuleta, estaba muy golpeado, haciendo turno para pasar a la enfermería y Suat se coló y habló con él.

106. **RAYAN:** ¿No sabes si alguien levantó denuncia?

107. **POZOL:** Creo que no. Pero el Chuleta dice que si lo encierran él va decir todo, quiere que nos deshagamos de las chicas que lo atacaron. Lo tranquilicé, le dije que lo íbamos a sacar.

108. **RAYAN:** Déjalo, yo me encargo, mientras no haya denuncia. Sale máximo en 72 horas. Nosotros nos movemos. No podemos arriesgarnos a que hable.

109. **POZOL:** Y ¿el escuincle?

110. **RAYAN:** Tenemos que llevarlo, el Extranjero lo quiere. ¡Vamos!

TODOS MANOS A LA OBRA,
RECOGEN LAS LAPTOPS LA
PANTALLA, ETC.

CORTE A:

INT. BODEGA CHICA. OTRO ÁNGULO. SHOW ROOM. NOCHE 2. ESCENA 17

LAS CINCO CHICAS, EN ROPA
INTERIOR 16-20 AÑOS, VAN
SALIENDO HACIA INTERIORES.
(DEPENDE DE HASTA DÓNDE SE
PERMITA VER EL CUERPO DE LAS
CHICAS) **EL EXTRANJERO VESTIDO
DE TRAJE. POZOL (GOLPEADO)**
ESTÁ PRESENTE. **RAYAN** ABRE LA
MALETA Y SONRÍE SATISFECHO.

RAYAN HACE SEÑAS A POZOL DE
QUE SAQUEN A LAS CHICAS. POZOL
SE DISPONE A OBEDECER Y SE
DIRIGE A INTERIORES.

VIENE POZOL DE INTERIORES.

POZOL AFIRMA LEVANTANDO EL
PULGAR.

CORTE A:

INT. MP OFICINA. NOCHE 2.

ORTEGA TIENE UN VASO DEL CAFÉ
“EL DICHO” SOBRE SU ESCRITORIO.
SE SACA LA PISTOLA Y LA GUARDA

111. **RAYAN:** Están nuevas

112. **EL EXTRANJERO:** Llévenlas a la
camioneta... Y ¿el niño?

113. **RAYAN:** Lo estamos curando, en unos
días va a estar bien.

114. **EL EXTRANJERO (AL SALIR)** Mi cliente
lo quiere y tú sabes que es importante.

115. **RAYAN:** No le voy a fallar.

116. **POZOL:** Ya curé al niño, pero aún
amarrado es muy violento.

117. **RAYAN:** ¿Lo golpeaste?

118. **POZOL:** No, pero ganas no me faltaron,
es muy alebrestado.

119. **RAYAN:** Quiero que busques a las
mujeres que golpearon a Chuleta. En el
rumbo donde agarraron al niño debe de
haber rumores de quienes son. Ve el
video del rescate en las redes, a ver si la
identificas.

ESCENA 18

EN UN CAJÓN. **DETALLE:** EN EL CAJÓN HAY OTRA PISTOLA, CARGADOR Y BALAS. (DEPENDIENDO DEL ARMA).

ENTRA UN **AGENTE** Y VA A SENTARSE.

EL AGENTE VA A DECIR ALGO...

TOMA UNA FOTO DE ESMERALDA SACADA DE LAS CÁMARAS DE LA CALLE.

LE ENTREGA LA FOTO Y UN CITATORIO.

EL AGENTE HACE UN SALUDO CON LA MANO Y SALE CON LA FOTO EN LA MANO.

DISOLVENCIA A:

INT. CAFÉ "EL DICHO". DÍA 3.

ESCENA 19

DON TOMÁS, MARIETA Y PATO ARREGLAN EL LUGAR.

POZOL, ESPERA QUE LE TRAIGAN UN CAFÉ. **PATO** LLEGA CON UN CAFÉ Y RETIRA LA TAZA ANTERIOR.

PATO SE LLEVA LA TAZA VACÍA. **ENTRA EL AGENTE DE LA ESCENA ANTERIOR.** Y SE SIENTA A UNA MESA. **PATO** LE LLEVA LA CARTA. **ESMERALDA** ENTRA AL CAFÉ.

120. **ORTEGA:** (PARA SÍ) Qué bueno que no tuve que usarla.

121. **ORTEGA:** No, no te sientes. Para empezar, no quiero que me interrumpas, solo escucha y obedece.

122. **ORTEGA:** Sh, sh, sh, solo escucha.

123. **ORTEGA:** Necesito que localices a esta chica, me dicen que acude al Café "El Dicho".

124. **ORTEGA:** Sé que tengo fama de rudo y de que hablo poco, pero así es mejor. ¡Andando!

125. **PATO:** No es que me quiera meter, pero ya llevas cuatro cafés y... bueno creo que no es bueno para la salud... ¿Crees que venga tu cita?

126. **POZOL:** Sí creo que sí, lo que pasa es que el tráfico de esta ciudad no ayuda. (TR) Gracias por el consejo.

127. **ESMERALDA:** Buenos días Don Tomás. Un café para llevar, por favor.

128. **DON TOMÁS:** ¿Tan temprano?

DON TOMÁS SE VOLTEA A PREPARAR EL CAFÉ.

TANTO POZOL COMO EL AGENTE VOLTEAN A VERLA CON DISCRECIÓN Y DE INMEDIATO LA IDENTIFICAN EL AGENTE SE PONE DE PIE Y VA HACIA ELLA.

EL AGENTE LE ENTREGA EL CITATORIO.

POZOL NO PIERDE DETALLE. ELLA TOMA EL CITATORIO. LO LEE. Y ASIENTE

EL AGENTE LEVANTA EL PULGAR Y SALE. POZOL NO PIERDE DETALLE. DON TOMÁS LE ENTREGA EL CAFÉ A ESMERALDA QUE VUELVE A LEER EL CITATORIO.

ESMERALDA PAGA. TOMA SU CAFÉ Y AL SALIR.

ESMERALDA SALE Y POZOL DEJA UN BILLETE EN LA MESA Y SIGUE A ESMERALDA.
CORTE A:

PRIMER CORTE A COMERCIALES

CORTE A:

129. **ESMERALDA:** El trabajo no espera, y hoy hay muchos pedidos.

130. **AGENTE:** Buenos días.

131. **ESMERALDA:** Buenos días.

132. **ESMERALDA:** Dígale a su jefe que ahí estaré.

133. **DON TOMÁS:** ¿Algún problema? ¿Te podemos ayudar?

134. **ESMERALDA:** No don Tomás, es un citatorio del ministerio público. Quizá por lo del asunto del niño de los chicles. Tomo mi foto de las cámaras del C5.

135. **DON TOMÁS:** Si necesitas algo, ya sabes, estamos para ayudarte.

134. **ESMERALDA:** Gracias Don Tomás.