

Autoficción
“Hacia una catarsis del pasado”

Anthony Quintero Bermúdez

Trabajo de grado para optar por el título de:
Comunicador Social con Énfasis en Producción Audiovisual

Dirigido por:
Guillermo Alberto Borrero Rengifo

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Carrera de Comunicación Social
Bogotá, D. C.

2013

REGLAMENTO DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

ARTÍCULO 23:

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.



Formato Proyecto Trabajo de Grado Carrera de Comunicación Social

**Profesor Proyecto Profesional II: María
Cristina Díaz**

Fecha: 27 de mayo de 2011

Calificación:

**Asesor Propuesto: Guillermo Alberto Borrero
Rengifo**

**Vo.Bo. Coordinador de Campo (Opcional): :
María Urbanzky**

**Fecha inscripción del Proyecto ante la Coordinación de Trabajos
de Grado: 12 de Agosto de 2013**

I. DATOS GENERALES

Nombre(s): Anthony

Apellido(s): Quintero Bermúdez

Nombre(s):

Apellido(s):

Nombre(s):

Apellido(s):

Modalidad del trabajo:

	Monografía teórica	*	Producto
	Análisis de contenido		Práctica por Proyecto
	Sistematización de experiencias		Asistencia en investigación



Título del Trabajo de Grado: provisional, corto, creativo, con subtítulo explicativo

Autobiografía: hacia una catarsis del pasado, entre los límites de lo real y la ficción.

Marque en qué línea de investigación se clasifica su trabajo:

	Discursos y relatos		Industrias culturales
	Procesos sociales	*	Prácticas de producción innovadora

II. INFORMACIÓN BÁSICA

A. *Problema*

1. ¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera que merece investigarse?

Realizar un largometraje es un panorama imposible para los recién egresados del pregrado, son muchas las variables que los afectan, comenzando por la falta de patrocinio y credibilidad, un primer paso para ganar credibilidad es comenzar con una buena historia, con un buen guión. Una idea estructurada y pensada, se materializa en un guión producto de una inspiración, creando universos de distintos géneros como la ficción, el drama, la comedia, documental; un subgénero del documental es el autobiográfico el cual se centra en narrar de experiencias personales del autor. Por tal motivo partiré de mi experiencia personal, de mi historia para construir un guión y es aquí donde nace la pregunta ¿Cómo puedo hacer un guión de ficción autobiográfico?

2. ¿Por qué es importante investigar ese problema?

Para realizar un cortometraje un largometraje o cualquier producto audiovisual partimos de un guión base, lo que no sabemos es como llegamos a el. Es importante conocer que nos inspira, cómo son los procesos de creación e imaginación para desarrollar una idea y plasmarla en un guión.



- 1 Porque es relevante mostrar como las experiencias personales nutren los procesos de creación.
- 2 Porque en Colombia se construyen relatos cinematográfico o televisivos a partir de lo real, pero son pocos los que se han construido desde una óptica autobiográfica.
- 3 Porque es necesario entender la psicología de los personajes pero también la psicología de quien está creando las historias.
- 4 Porque lo autobiográfico repercute en lo cinematografía colombiana como un acercamiento más a lo real.

3. ¿Qué se va investigar específicamente?

La primera parte de mi investigación la centraré en lo teórico, específicamente sobre la inspiración, los procesos de creación de ideas y la creatividad, la cual me ayudara a entrelazar y a construir un guión autobiográfico, la primera línea teórica de investigación entrará a definir la creatividad y conocer procesos creativos, la base primordial en el surgimiento de una idea, como segunda línea, comprender y analizar de dónde nace la inspiración y como esta es manejada a la hora de crear un producto o una idea y como tercera línea teórica el tema de lo autobiográfico, que se conoce y como se aplica la autobiografía en el cine.

Ya teniendo este referente teórico la segunda gran parte será investigación de formato y lo referente al guión y a lo que concierne mi tesis el guión autobiográfico. De ahí se desprenden el surgimiento de una idea, los personajes, estructura, objetivos y todas las partes que conforman un guión, teniendo esto ya claro y condensado en el corpus de la tesis se analizarán tres grandes obras autobiográficas para esclarecer el manejo y desarrollo de una obra en Latinoamérica, otra en Europa y otra en Estados Unidos.

Partiendo de todo lo anterior ya esta tercer gran parte la centraré en utilizar la investigación como referente para el desarrollo del guión, y la parte final la utilizare para analizar como fue el proceso de catarsis en la creación de un guión autobiográfico y las conclusiones a lo que esto me lleva.



B. Objetivos

1. Objetivo General:

Hacer una reflexión sobre el proceso de una idea para la construcción de un guión a partir de una experiencia autobiográfica.

2. Objetivos Específicos (Particulares):

Identificar, comprender y aplicar los elementos necesarios para escribir un buen guión autobiográfico.

Identificar, comprender y aplicar las definiciones de inspiración, creatividad y autobiografía a la experiencia personal de creación de un guión autobiográfico.

Identificar, comprender y aplicar la importancia de la psicología del guionista a la hora de enfrentarse a escribir.

III. FUNDAMENTACIÓN Y METODOLOGÍA

A. Fundamentación Teórica

1. ¿Qué se ha investigado sobre el tema?

Es poca la información que se encuentra con respecto al cine colombiano autobiográfico, se encuentran algunos ensayos, entrevistas y críticas de cinéfilos que opinan sobre la autobiografía y la perspectiva de lo real en el cine. En cuanto a lo que concierne a lo autobiográfico hay mucho explorado a nivel cinematográfico global adaptándose acorde a cada director, y es denominado de diferentes formas como cine-yo, auto ficción, el diario filmado, la confesión, estos subgéneros que se entretajan, para una misma idea de mostrar una realidad. La mayor parte de escritura se ha realizado hacia la novela literaria autobiográfica, que se ha convertido en pieza cinematográfica, por ejemplo la novela literaria Flor del desierto escrita por Warris Dirie después de ser lanzada al mercado tuvo grandes propuestas para ser llevada al cine.



Cine y autobiografía, problemas de vocabulario es un artículo escrito por Philippe Lejeune, el cual habla sobre algunos aspectos del cine autobiográfico al igual que Alain Bergala, quien habla sobre el cine autobiográfico en la era de la imagen digital en su libro, *Cineastas frente al espejo*.

El cine del futuro será mucho más personal, como una novela individual y autobiográfica, una confesión, o un diario. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y contarán lo que les ha sucedido. Podrá ser la historia de su primer o más reciente amor, de su despertar político, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su matrimonio, sus últimas vacaciones. Y será agradable, pues será algo real y novedoso... El cine del mañana no será dirigido por funcionarios de la cámara, sino por artistas para quienes la filmación de una película será una aventura maravillosa y emocionante. El cine del futuro se parecerá a la persona que lo hizo, y el número de espectadores será proporcional a la cantidad de amigos que el director tenga. El cine del mañana será un acto de amor. —François Truffaut

Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups, 1959)

Ópera prima de Truffaut y carta de presentación de Antoine Doinel, el personaje que luego vería su historia continuada en un cortometraje y tres largometrajes más. Se trata de uno de los filmes emblemáticos de la nouvelle vague. Narra la historia de un chico, interpretado por Jean-Pierre L aud, ignorado en su casa y con problemas en la escuela, pero en realidad remite a la propia infancia y adolescencia del director. La tesis principal del film a la Truffaut hace referencia: "La adolescencia deja un recuerdo placentero sólo a aquellos adultos que son incapaces de recordar" se ve reforzada por marcados contraste entre una existencia sometida y algunos bellos momentos, como las escapadas del protagonista con su amigo por las calles de Paris.

En cuanto al tema de la creatividad Daniel Goleman escribe es su libro "*El espíritu creativo*" habla sobre la anatomía del proceso creativo, comenzando por la incubación de una idea hasta la iluminación habla también sobre la creatividad interior y la forma como desde la infancia se comienza a desarrollar esta misma.

Agustín Medina, habla en su libro "*Ideas para tener ideas*" sobre cómo podemos ser creativos sin tener imaginación, da unas bases como recetas para estimular la creación, como lo son: cambiar la formulación de los problemas, pensar en positivo, cuestion rselo todo, convertir en imágenes los pensamientos, habla también que la creatividad más que ser un don es un habito y que depende más de la voluntad que de la inspiración.

Anna María Guasch en su libro *Autobiografías visuales* habla sobre el género de la biografía y el arte contemporáneo, y analiza la transformación de la biografía a la autobiografía y el paso de la autobiografía literaria a la autobiografía visual.



2. ¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajará?

Cine autobiográfico

Largometraje

Creatividad

Escritura de guión autobiográfico.

B. Fundamentación metodológica

1. ¿Cómo va a realizar la investigación?

Con la búsqueda de referentes cinematográficos y bibliográficos, analizaré la información y la plasmaré en la escritura de un guión autobiográfico, de igual forma analizar los procesos de creación, lo que inspira a escribir y el surgimiento de una idea hasta la consolidación de un guión.

Analizar y aplicar lo referente a la psicología aplicada al cine en la escritura de guión y perfil de los personajes, en general en todo el desarrollo de un guión finalizado.

El género autobiográfico en el cine colombiano ha sido poco desarrollado por lo que parto más de una experiencia personal y más intuitiva hacia la realización del guión tomando los aportes bibliográficos más hacia la investigación y promoción y desarrollo de un formato inexplorado en Colombia.

2. ¿Qué actividades desarrollará y en qué secuencia?

El Primer paso será recopilar toda la información encontrada y analizarla, pues ya que el material sobre el cine autobiográfico colombiano es poco, basarme mas en mi experiencia personal a la hora de construcción de lo autobiográfico plasmándolo en un guión partiendo de la idea, desarrollando la escritura de todos sus momentos, para tener un guión autobiográfico finalizado.



3. Bibliografía básica:

- Guasch, Anna María. *Autobiografías Visuales*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009. 96 p.
ISBN: 9788498412550

- Agustín Medina. *Ideas para tener ideas. Cómo ser creativo sin tener una pizca de imaginación*. Madrid: Pearson Educación, S. A. 2007. 95 p.
ISBN: 978-84-8322-375-8

- Jaoui, Hubert. *Claves para la creatividad*. (Clefs pour la creativite) Editions Seghers, 1975.

- Guimón, José. *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*. Bilbao: Desclée de Brouwer, S. A. 2003. 197p.
ISBN: 84-330-1817-5

- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, España: Seix Barral, 1991. 229p.
ISBN: 9507310363

- Gregorio Martín Gutiérrez. *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008. 238 p.
ISBN: 9788496576629



II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

1. Objetivo o propósito central del trabajo:

Realizar la escritura de un guion de duración media y de corte autoficcional, aplicando un proceso creativo. Teniendo en cuenta al yo como principio de identidad y viéndolo como el primer gran paso para experimentar el oficio del guionista.

2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del Trabajo)

1. Introducción
2. Objetivos generales y específicos
3. Autoficción, hacia una catarsis del pasado
4. Sobre la creatividad
5. De la autobiografía a la autoficción
6. Sobre el guion
7. Mi entorno Rolicano
8. Sobre el yo
9. Conclusiones
10. Anexos

3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados)

Ricardo Marín: Pedagogo español, Creó el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Politécnica de Valencia y el Instituto de la Creatividad en la Universidad de Valencia. Creó y dirigió la revista *Innovación Creadora* (1975-86). Fue Catedrático emérito de Teoría e Historia de la Educación de la UNED. Especialista en pedagogía contemporánea y de la creatividad y preocupado por la educación multicultural y para la paz.

Linda Seger: Consultora norteamericana en guiones. Comenzó su carrera como consultora de guiones en 1983, siguiendo un sistema propio de análisis que ella misma desarrolló como parte de su tesis doctoral. Ha



impartido seminarios para la ABC, CBS, Embassy Television y para Academias de Cine y Televisión en diversos países. Asimismo, es autora de renombre en su país: en diciembre de 1987 publicó el libro *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*, que se convirtió en un *best-seller* de su especialidad.

Jean Luc Godard: Director y guionista francés de ascendencia suiza. Pasó breve tiempo en la Sorbona matriculado en Antropología, carrera que abandonó pronto para volcarse en su pasión cinéfila y en la redacción de artículos y críticas sobre películas en diversas publicaciones, como “Gazette Du Cinéma”, “Arts” y la influyente revista “Cahiers Du Cinéma”. Godard y otros críticos de “Cahiers Du Cinéma”, como François Truffaut, Claude Chabrol o Eric Rohmer, se convirtieron en cineastas en la parte final de los años 50 configurando la *nouvelle vague*, importante corriente cinematográfica basada en la teoría del autor. Jean-Luc Godard fue galardonado con un Oscar honorífico al conjunto de su carrera en el año 2010.

Vincent Colonna: Filósofo, novelista, semiólogo. En 2005, fundó un observatorio de la serie de televisión que se ha fijado el objetivo de analizar toda la serie innovadora, Escribió sobre la autoficción bajo la dirección de Gérard Genette en la escuela de estudios de Ciencias Sociales. En 2010, creó los canales y productores de una metodología para ayudar en el diseño y la escritura de la serie de televisión francesa.

Serge Doubrovsky: Escritor, crítico literario y profesor de literatura. Su obra incluye dos ensayos críticos y novelas autobiográficas, donde él es el creador y las llama autoficcionales. En 1977 publicó *Fils*, descrita como su primer trabajo de autoficción. En diciembre de 2000, fue ascendido a Comandante de la Orden de las Artes y Letras. En 2012, la Universidad de Nueva York le concedió la Medalla de Honor del Centro de Civilización y Cultura Francesa.

4. Conceptos clave (Enuncie de tres a seis conceptos clave que identifiquen el Trabajo).

Autoficción, creatividad, catarsis, proceso de identificación, guion autoficcional.

4. Proceso metodológico. (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

Se trata de la elaboración de un guion de corte autobiográfico con mezclas de ficción, denominado autoficción, cuyo proceso inicio con la investigación de conceptos y exploración de filmografía que desarrollara dicha temática. Se exploraron métodos creativos, se recurrió al psicoanálisis para entender lo que define la identidad y así mostrar un personaje más sólido dentro de la concepción de lo propio de lo autobiográfico. Se partió de la base teórico- conceptual definiendo la creatividad, lo autoficcional desde la literatura y su llegada al cine, también se definieron algunos conceptos clave como el planteamiento, punto de giro, cuestión central y otros elementos que se tuvieron en cuenta para la elaboración de mi propio guion autoficcional.



6. Reseña del Trabajo (Escriba dos o tres párrafos que, a su juicio, sintetizen el Trabajo).

Aquí se plantea a través de un marco teórico la definición de ciertos términos como la creatividad la autobiografía lo autoficcional, lo público y lo privado, y cierta filmografía, con el objetivo de realizar una propuesta creativa de un guion de corte autoficcional, lo cual hace referencia a un hablar de mi propia vida matizándola con ficción haciendo más rico el relato.

Se expone aquí en el presente trabajo una propuesta de un guión autoficcional elaborado a partir de todo lo analizado. Dar a conocer y escribir sobre mi propia vida constituye parte fundamental de la construcción de mi identidad y a través de la cual se buscaba a modo personal libarme de un pasado. Escribir como acto catártico.

III. PRODUCCIONES TÉCNICAS O MULTIMEDIALES

1. Formato (Video, material escrito, audio, multimedia).

--

2. Duración audiovisual (minutos):

Número de casetes de vídeo:	
Número de disquetes:	
Número de fotografías:	
Número de diapositivas:	

3. Material impreso

Tipo: Monografía

Número de páginas:

4. Descripción del contenido



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Monografía impresa que incluye todo el contenido teórico sobre autoficción, hacia una catarsis del pasado.

Gracias a Dios y a mis padres por haberme apoyado a lo largo de nuestra carrera de manera incondicional, por creer en mí y en las capacidades que tengo para sacar un proyecto de vida adelante. Gracias también a la Universidad y a los profesores que se esmeraron por impartirnos conocimiento así como a nuestros compañeros y amigos que estuvieron con nosotros durante todo el proceso. Un agradecimiento especial a mi abuelita Graciela Díaz, a mi tía Yolanda Quintero, que me acompañaron en todo mi proceso académico profesional y personal y demás personas que colaboraron en la producción de este trabajo, su apoyo fue fundamental para que este proyecto se hiciera realidad.

Contenido

	Pág.
1. Introducción.....	3
2. Objetivos.....	8
2.1 Objetivo general.....	8
2.2 Objetivos específicos	8
3. Autoficción, hacia una catarsis del pasado.....	9
3.1 Sobre la Creatividad.....	9
3.2 Dinámica de la Creación.....	11
3.2.1 Proceso de invención.....	11
3.3 Las motivaciones para crear.....	13
3.3.1 Indicadores de la Creatividad.....	13
3.4 Técnicas del pensamiento creativo	14
3.4.1 El Brainstorming	14
3.4.2 Método Delfos.....	15
3.4.3 Problem Solving.....	15
3.5 Lo Público y lo Privado	16
3.5.1 Sobre el Yo.....	17
3.6 De la Autobiografía a la Autoficción.....	22
3.6.1 En la literatura	23
3.6.2 Autoficción en cine desde la literatura.....	26
3.7 Autoficción en Cine	31
3.7.1 Protocolo de identidad.....	33
3.7.2 Protocolo Modal.....	36
3.8 Mi Entorno (Roliciano).....	36
3.9 Sobre el Guión	37
Guión La Condena.....	1
Conclusiones.....	58
Bibliografía.....	60
Anexos	62

1. Introducción

“El cine del futuro será mucho más personal, como una novela individual y autobiográfica, una confesión, o un diario. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y contarán lo que les ha sucedido. Podrá ser la historia de su primer o más reciente amor, de su despertar político, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su matrimonio, sus últimas vacaciones. Y será agradable, pues será algo real y novedoso. El cine del mañana no será dirigido por funcionarios de la cámara, sino por artistas para quienes la filmación de una película será una aventura maravillosa y emocionante. El cine del futuro se parecerá la persona que lo hizo, y el número de espectadores será proporcional a la cantidad de amigos que el director tenga. El cine del mañana será un acto de amor”

François Truffaut.

Debo comenzar por aclarar que en el presente trabajo, se realizaron algunas modificaciones, comenzando por el replanteamiento de los objetivos propuestos en torno a lo que se quería realizar, desde un principio lo que se propuso en el anteproyecto, era la elaboración de un guion para largometraje de corte autobiográfico.

Dicha idea, aún solo se mencionaba, al comenzar la investigación, nos dimos cuenta que de la forma como se quería abordar el tema no era posible. Lo primero que se replanteo fue el tema de la duración, allí surgieron ciertas preguntas como: ¿qué es lo que se quiere contar?, ¿desde que momento de mi vida voy a empezar a narrar?, ¿qué es lo que quiero decir, y de qué forma lo voy a decir?, ¿realmente todo lo que voy a decir si es verdad?, tal vez si quisiera hoy narrar mi vida, me costaría más del tiempo del que llevo con vida, así que lo primero que hice fue concretar sobre lo que se iba a narrar y cuanto tiempo me iba a tomar hablar de ello. Por esta razón decidimos no hacer un largometraje, si no narrar la historia desde un medimetraje. Yo considero que nuestra vida está configurada en torno a una ficción, si comenzamos a desarticularla nos daremos cuenta que a diario vivimos nuestra propia película, filminutos, cargados de tensión, tratando de resolver pequeños problemas que aparecen, como por ejemplo escoger la ropa que utilizaremos hoy. Cortos, medios y Largometrajes, se asemejan a nuestras horas días y años, los cuales constituyen nuestra vida, y en lo que a mí concierne, narraré una pequeña parte de mi vida encapsulada dentro de un medimetraje.

Hubo la necesidad también de replantear los objetivos, estos se fueron cambiando de igual forma, a medida que fui empapándome y entendiendo el sentido real de lo que se quería aquí. Más adelante, aquí dentro de la introducción se hacen presentes y se comienza la realización de la teorización con base en los allí propuestos.

Autobiográfico, autoficcional, cine de autor, Documental autobiográfico, son formas de narración a las cuales se le han otorgado ciertas características las cuales aun no son muy diferenciadoras, los términos son utilizados tanto en la literatura como en el cine y lo que aquí quiero presentar es, que tal vez sea un poco enredada la posición de algún autores y descripción de los términos a los cuales ellos definen, en lo que a mi concierne lo que se busca es pues partir de mi autobiografía, hablar de mi vida, y separarme de mi mismo para poder narrarla, y dejar en entre dicho que esta narración parte de una experiencia personal pero, con algunas situaciones de la ficción con el fin de enriquecer el relato.

Hacer un guion de duración media, de autoficción es el principal objetivo, ya que quiero reflejar mi historia de vida, el cine nos permite explorar múltiples formas de narración a través de la ficción, la mentira será la principal arma del personaje para obtener sus beneficios. Para desarrollar esta idea es necesario poner “a volar la imaginación”, y que este atravesie por un proceso creativo.

Teniendo como base las definiciones de creatividad y los sus diferentes procesos, plantaremos una historia llena de originalidad. Donde la idea se materializa en un producto audiovisual, como lo es la escritura de un guion. Esto quiere decir que por medio de esta, efectuare diferentes innovaciones que ayuden a enriquecer mi relato. En mi proyecto de autoficción, la creatividad será la propuesta de innovación para generar un relato verosímil y agradable para el público, dejando huella con mi Autoficción.

El trabajo que aquí se plantea no se desarrollar a partir de una inspiración, se asume como un acto consiente donde tomo la responsabilidad de narrar sucesos de mi vida real, “camuflada” en la ficción, por ende es necesario poner a flote todos mis sentimientos, pensamientos, deseos y sueños que me conducirán a el desarrollo conceptual e imaginario de mi trabajo.

La autoficción, es el cuerpo que define este trabajo, lo que buscamos es la construcción de una autobiografía friccionalada. Donde el narrador, el escritor y el personaje serán uno solo. Todo lo referente a lo autobiográfico, se hace tras el análisis de varios Autores quienes abordan el tema desde la literatura, se planeta una comparación y un desarrollo temporal, el cual va llevándonos hacia la visión de los autoficcional en lo cinematográfico.

Una de las primeras cosas que nos enseñan en la escuela es a tomar un lápiz y un cuaderno, poco a poco los trazos y rayones que hacíamos se van perfeccionando para convertirse en palabras, oraciones y párrafos con sentido completo. De pequeños siempre nos preguntan qué queremos ser cuando grandes a lo que respondemos, profesiones como: bomberos, médicos, astronautas, etc., pero ninguno concibe la idea de ser escritor, o mejor guionista, de narrar las historietas que recrea nuestra imaginación, hablar de esos universos y mundos por los que viajamos a diario.

Aun cuando crecemos y vamos a la universidad seguimos haciendo uso de las mismas herramientas, lápiz y papel. En inglés, español o cualquier otro idioma nos apoyamos en la escritura como un medio de expresión, de plasmar ideales, desarrollar ensayos, trabajos para la universidad, escribimos cartas de amor o para amedrentar, escribimos para informar o comunicar y hasta sufragios de muerte, historias de ficción o casos de la vida real.

Son pocos aquellos quienes utilizan la escritura, la imaginación y la creatividad como profesión, el oficio del guionista no es un trabajo fácil, no es solo narrar una historia, como todo en la vida se necesita de práctica y desarrollo de habilidades, es hacer una buena historia para dejar historia. Es entender al público, es hacerlo vibrar, develar sus pasiones y hasta hacerlos llorar (cuando se identifican y sienten suyo lo que están leyendo).

Todos tenemos la capacidad de escribir y de narrar, pero pocos son los que se arriesgan o se van por esta vía, la imaginación y la creatividad nos permiten viajar a universos desconocidos y llegar a miles de ciudades o territorios sin explorar o solo existentes en la ficción (en nuestro universo, en nuestra mente).

En este trabajo me enfrento a descubrir mi pasión, a querer narrar y comenzar a escribir, más que escribir una novela o una serie es hablar de mi vida y contarla a través de una autobiografía, es enfrentarme a mí mismo, a mostrar mis temores, es hablar de mis miedos de aquello que me inspira y mueve mis pasiones. Centrándonos en algo específico, el problema que se va a investigar es el proceso de creación de un guion para un medimetraje de auto ficción, a partir de las posibilidades que nos brinda la escritura. Esto me permitirá determinar algunas bases para el desarrollo de un guion. Autobiográfico como alternativa a todos aquellos que quieren comenzar a escribir y no saben que narrar, tal vez sea una buena excusa comenzar a hablar de nosotros mismos y desarrollando guiones de calidad.

La metodología que se llevó a cabo para la presente investigación, fue la revisión de diversos productos cinematográficos considerados como autoficcionales; esto con el propósito de identificar cómo los diversos autores lograron poner en escena aspectos de su vida personal a través de un planteamiento autobiográfico y que a su vez sufrió algunas transformaciones en aras de enriquecer más el relato.

Algunos de los textos que se encontraron y analizaron, para conformar la base teórica; solo se encontraban escritos en francés, el no saber el idioma complicó y retrasó un poco el proceso de escritura del mismo, debo agradecer aquí al profesor José Daniel Avilán, intérprete y analista del idioma de la Alianza Francesa, quien me acompañó en el proceso y realizó la traducción de los apartes que se consideraron pertinentes dentro del presente trabajo de grado.

La idea principal de esta investigación, partiendo que es una tesis para obtener el título como Comunicador Social, se remite mucho a temas psicológicos, los cuales son fundamentales para el

entendimiento y desarrollo de lo que aquí se plantea. Es necesario presentar la definición de algunos conceptos, como lo es la catarsis, entender las nociones de lo público y lo privado, ya que dentro de la construcción del guion es importante para el autor y para el personaje tener dichos conceptos claros para abordarlos de forma adecuada.

El querer exponerme, hablar sobre mi propia vida a través de una autoficción, va más allá de simple hecho de presentar un trabajo de investigación para optar por un título profesional. Lo aquí propuesto, es también un autoanálisis y una especie de terapia para poder enfrentarme a mí mismo y encontrar respuestas que solo abordándolas desde mi “mismidad” llegaría a resolver, a través de la escritura del Guion, visto como un método de “expulsión de los demonios” y superación de un pasado.

Las películas que se tomaron como referente y que aportaron para la construcción de este relato fueron las siguientes: los cuatrocientos golpes, de Francois Truffaut. La sombra del caminante, dirigida por Ciro Guerra. Capote, dirigida por Bennet Miller. La sangre y la lluvia, dirigida por Jorge Navas. El Gran Torino y Los Imperdonables, dirigidas por Clint Eastwood. Los viajes del viento, dirigida por Ciro Guerra. Le cinéma de papa, de Claude Berri. Numero Deux de Jean Luc Godard. Caro Diario de Nanni Moretti. Roma de Federico Fellini. The Kid, de Charles Chaplin. Otto e Mezzo(ocho y medio) de Federico Fellini.

También es necesario aquí mencionar la definición de catarsis, es un objetivo personal el utilizar la escritura del guion como método de “liberación” hacer un auto análisis. Desde el título se evidencia la utilización del término. A grandes rasgos lo que busco es liberar las tensiones, liberarme de un pasado opresor a través de la remembranza, superar y aceptar eventos pasados.

Catarsis

Freud, menciona en su libro una de sus primeras consideraciones sobre la definición y expresada de la siguiente manera:

En primer término, el factor afectivo; los síntomas histéricos deberían su génesis al hecho de que un proceso psíquico cargado de intenso afecto viera impedida de algún modo su descarga por el camino normal conducente a la conciencia y a la motilidad, a consecuencia de lo cual el afecto así represado tomaba caminos indebidos y hallaba una derivación en la inversión somática (conversión). (Freud, 2003, p.2662).

Freud mencionaba pues, que la catarsis se llevaba a cabo por medio de la apertura del camino conducente a la conciencia y a la descarga normal del afecto.

Este giro conceptual producto de la revisión bibliográfica, hizo necesaria la modificación de los objetivos de la presente investigación.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Hacer un guión autobiográfico a partir de la ficción narrativa.

2.2 Objetivos específicos

- Identificar teorías y métodos para la creación de un guión cinematográfico.
- Revisar la cinematografía e historias que aporten a la construcción del relato.
- Identificar y comprender la teoría psicoanalítica en la constitución del yo como principio de identidad.
- Revisar los diferentes procesos del acto creativo como fenómeno artístico.

3. Autoficción, hacia una catarsis del pasado

La idea fundamental nace con la idea de proponer un guión como producto final, la realización de un guión a través del cual me llevara a mi desde una posición de Autor, Guionista y personaje principal, al querer narrar algunos sucesos de mi vida que de una u otra forma me estaban atormentando. Comenzar a hablar de mi vida, contar mis más oscuros pensamientos y deseos hacen parte de exhibir y presentar ante mí y ante los demás quienes lean este proyecto mi identidad, mi forma de percibir el mundo y hacer público todo aquello que está dentro de mi mundo, en mi yó interior. Allí plasmo mis deseos mis pasiones, lo que realmente me mueve para realizar las cosas, también se presenta a un personaje acostumbrado a mentir, su arma más fuerte y tal vez su debilidad es mentir, mentir para obtener algo a cambio, algún permiso, salir de rumba, tener dinero extra, o simplemente alejarse de su casa y despejar su mente de tanta cantaleta, opresión y manipulación que siente dentro de su hogar. Aunque en algún momento se planteó regirse según algunos parámetros de la Autobiografía como mantener los nombres del narrador autor y personaje si considero aquí pertinente el renombrarme, aunque es un acto consiente de esta forma lo que pretendo es poder distanciarme de mi mismo y para poder exponerme, criticarme y redescubrirme. Autoficción, hacia una catarsis del pasado se construye como la historia dentro de la historia, resaltando el papel de un adolescente quien tiene que terminar su tesis, un poco parecido a lo que vivo actualmente.

3.1 Sobre la Creatividad

Muchos son aquellos quien a lo largo de los años han buscado definir la creatividad, para la mayoría, este concepto se puede abordar desde diferentes campos del saber; tanto en la vida cotidiana como en la ciencia. Señalaremos algunas de estas definiciones propuestas por diferentes autores dándonos una idea más amplia del significado de creatividad.

Hubert Jaoui, en su libro Claves para la creatividad; expone algunas definiciones sobre la creatividad dadas por otros autores como Mac Kinnon, Taylor, Guilford, entre otros. “De acuerdo con Ghiselin, la creatividad es un “Conjunto de comportamientos que efectúan transformaciones originales y significativas en la organización del consciente”. (1979, p.41). Jaoui expresa que las transformaciones hechas por el espíritu más que originales, también deben ayudar a comprender la realidad y al incremento del poder sobre la misma.

De acuerdo con Mac Kinnon “La creatividad es un proceso que se desarrolla en el tiempo y que se caracteriza por la originalidad, el espíritu de adaptación y la preocupación de realización concreta”. Para Taylor, “La creatividad es un proceso intelectual cuyo resultado es la producción de ideas que son nuevas y valederas al mismo tiempo”. Esto quiere decir que las ideas producidas deben ser originales pero al mismo tiempo tiene que ser útiles con relación a criterios técnicos y sociales. Para Guilford, “La creatividad reúne las aptitudes más características de los individuos creativos, las cuales determinan que

un individuo manifieste un comportamiento creativo”. A lo cual Jaoui expresa que la creatividad es la actitud que se emplea frente a la resolución de conflictos.

Para María Helena Novaes, la “creatividad se refiere al individuo que representa ciertas características que lo llevan a crear, al conjunto de operaciones que ejecuta a producir un objeto que posee creatividad o al resultado mismo de la conducta creadora”. (1973, p.11) En su libro “*Psicología de la Actitud Creadora*” también nos presenta algunos autores, quienes reúnen algunos conceptos sobre la Creatividad. “Torrance expresa que: “la creatividad es un proceso que vuelve a alguien sensible a los problemas, deficiencias, grietas o lagunas en los conocimientos, y lo lleva a identificar dificultades, buscar soluciones, hacer especulaciones o formular hipótesis, aprobar y comprobar esas hipótesis, a modificarlas si es necesario, y a comunicar los resultados”. Este autor relaciona el proceso creativo, con la investigación y resolución de conflictos, somos creativos cuando utilizamos nuestro ingenio a la hora de abordar diferentes situaciones por las que atravesamos a diario, en algo tan sencillo como el re busque de dinero para comprar lo del diario hacemos uso de la creatividad.

Para Gagné “la Creatividad puede ser considera como una forma de solucionar problemas, mediante intuiciones o una combinación de ideas de campos muy diferentes de conocimientos”. (Novaes, 1973, p. 12). Esta es para mí una definición concreta que aunque no expresa mucho a simple vista pone en entre dicho una facultad del ser humano, la intuición; es esta quien realmente aporta a la hora de la toma de decisiones. Desde mi punto de vista el hombre es creativo en la medida que se deja guiar por sus deseos y pasiones a la hora de solucionar conflictos.

Thurstone menciona que “La creatividad es un proceso para formar ideas o hipótesis verificarlas y comunicar los resultados, suponiendo que el producto creado sea algo nuevo”.(-) Con esta definición, queda claro que para varios autores, es vital que la creatividad se asocie con originalidad y la resolución de problemas.

Novaes, menciona la definición de Carl Rogers quien ve la creatividad como “la aparición de un producto relacional nuevo, que resulta por un lado de la unicidad del individuo y, por otro, de los aportes de otros individuos y de las circunstancias de su vida”.(--). Para Margaret Mead la creatividad es “el descubrimiento y la expresión de algo que es tanto una novedad para el individuo creador como una realización en sí misma”. Según esta definición, para Novaes, “creatividad” y “descubrimiento”, se relacionan, pues se crea cuando se descubre y se expresan nuevas formas de conducta tanto para el medio como para nosotros.

Ricardo Marín busca una definición más pragmática, lo que refiere a una definición que sirva en el sentido práctico. Dice que son diferentes los procedimientos que existen para alcanzar dicha definición. Una de estas sería el análisis de las diferentes posturas de trataditas relevantes o por lo menos ver los rasgos en los que coinciden la mayoría. (1991, p. 95-96).

Marín, menciona que un primer rasgo que se descubre es que todo lo creativo es nuevo, no estaba antes o no de esta manera, “la pura creación de la nada no le es dada al hombre. Podrá ser más o menos

diferente o diverso a lo anterior pero en ningún modo podemos operar sobre la nada total.” (Marín, 1991, p.96). En este sentido lo novedoso parte de algo ya previamente establecido al cual se le agrega un elemento diferenciador a los de su clase. Un segundo rasgo habla sobre lo que se puede designar como valioso, lo cual hace referencia a que no solamente es agregarle algo más, si no más bien que supere al anterior.

Marín afirma que:

Todo aquello que sea diferente, algo antes no existente y que aporta aspectos interesantes superadores de lo anterior, resuelve problemas, cumple aspiraciones y necesidades, lo designamos como un valor cualquiera que sea el campo, por modesto, cotidiano o insignificante que parezca. Una frase ingeniosa no deja de ser algo nuevo o valioso aunque no tenga el impacto de las grandes aportaciones científicas, tecnológicas o artísticas, que de un modo abusivo han sólido acaparar la significación y el ámbito de lo creativo. (1991, p. 98).

Desde mi punto de vista todos los campos del saber se alimentan de la creatividad, todo ser humano puede hacer uso de ella, siempre y cuando se suplan ciertas necesidades para su bien propio, como para su entorno. Puede ser creativo tanto el campesino como el ciudadano, el profesor o el estudiante, el niño quien juega a los carros con su borrador o el piloto profesional de automovilismo, el pintor como quien es pintado, el indígena o el afroamericano.

La creatividad esta en todos, en la cultura, en lo religioso, en lo profano; la creatividad no tiene estrato, viaja por nuestras mentes, habita por todo lado. La creatividad es tomar una actitud constructiva ante la vida, frente al mundo del que somos parte, aquel quien es creador, presenta ciertas disposiciones que lo habilitan para vivir plenamente sin dejar de lado las angustias e incertidumbres de la misma. Y que aburrida seria la vida si fuese perfecta, el creativo siempre está insatisfecho pues su motivación es siempre superarse y hacer las cosas de otra manera.

quien carece de entusiasmo por la vida y por la construcción de una mejor existencia, quien depende de lo externo antes que de sus fuerzas y convicciones internas, quien quiere que el mundo permanezca como es y se resiste a todo cambio, quien está plagado de prejuicios preconceptos y estereotipos que congelan su vivir y existir y, por tanto, le producen cerrazón mental esta negado para la creatividad. (Galeano, 2002, p. 20).

3.2 Dinámica de la Creación

3.2.1 Proceso de invención. Según Hubert Jaoui, “Wallas fue uno de los pioneros en determinar las etapas del proceso de la invención, las cuales son las siguientes, preparación, incubación, iluminación y verificación” (1979, p. 67).

Para Marín, la Preparación: es la “instalación en un mundo cultural y de problemas a resolver”. (1991, p. 375). Goleman, expresa que la preparación es el momento cuando ahondas el problema, buscando y recolectando información pertinente que encaje dentro del marco de búsqueda, y en el cual se

debe estar muy abierto a posibles soluciones. Asociándolo a lo mencionado por Jaoui, quien cita a Arthur Koestler donde en su libro “*Cri d’ archimède*” distingue una fase lógica, una intuitiva y una crítica. En la fase lógica: “en la cual se suceden la formulación del problema, la recopilación de los datos relativos a ese problema y una primera búsqueda de soluciones”. (1979, p. 67). Por lo anterior se puede decir que todos coinciden en la misma idea solo cambian sus palabras a la hora de abordar el concepto, pero su esencia es la misma.

Pero esto va mas allá de solo plantearlo pues cuando nos enfrentamos a realizarlo, nos encontramos frente a ciertas barreras que algunas veces no nos permiten avanzar, como lo es la autocensura; esta barrera creada por nosotros mismos, esa voz interior que nos dice: se van a burlar de mí, eso está mal, esto es algo obvio; todos estos factores nos impiden adsorber nueva información debido a que nosotros mismos nos negamos a recibirla.

Daniel Goleman, menciona que existe otra etapa antes de la incubación pero esta es poco nombrada por que se torna muy incómoda, pero que siempre hay que tenerla en cuenta y es la *frustración* “surge en el momento en que la mente analítica, racional, en búsqueda de una solución, alcanza el límite de sus habilidades”. Aunque a nadie le gusta la frustración esta hace parte necesaria del proceso creativo. El problema va más allá, cuando no superamos esta fase y quedamos atascados pues no vencemos esa voz interior atormentadora y nos dejamos vencer antes de tiempo teniéndole miedo a fracasar sin arriesgar. Debo confesar que en el desarrollo de este proyecto la autocensura y la frustración me invadieron en muchos instantes a lo largo del proceso, pues siempre por el querer hacer las cosas más que bien no les hallaba un sentido de ser y me complicaba, me atormentaba esa página en blanco impidiéndome encontrar la solución a mis conflictos.

La incubación para Marín es el “periodo durante el cual cesa el esfuerzo consciente para la resolución del problema”. Según Jaoui, Para Coestler, esta se denomina fase intuitiva: la ve como la más importante del proceso puesto que se genera en el subconsciente del creador. “el problema se va haciendo autónomo, antes de ser “empollado”(incubación); luego madura, durante un periodo que algunas veces es muy largo (maduración); finalmente se produce la iluminación, es decir, la manifestación de la solución”.(Jaoui,1979, p. 67). Goleman lo expresa en unas palabras más simples diciendo que: “la incubación es mas pasiva, un estado en que mucho de lo que sucede se desarrolla fuera de tu conciencia enfocada, en el inconsciente. Como suele decirse lo consultas con la almohada”.

Mientras más le damos vuelta a una cosa, pareciera que menos encontramos resolverla, así que nos ocupamos de otras actividades y tratamos de no pensar en ello pero la mente sigue allí de manera inconsciente buscándole una solución a aquello que nos atormenta, de un momento a otro se nos manifiesta en un sueño o nos llega a la mente en el momento que menos lo esperamos.

Otra fase del proceso creador es como lo denomina Marín la Iluminación, vista como “instante de encuentro de las nuevas vías de solución. Equivale al <Eureka> de Arquímedes”. Koestler, quien es mencionado por Jaoui, la denomina a esta última fase para él, como una fase crítica “durante la cual el

inventor se entrega al análisis de su descubrimiento, procede a la verificación de la validez del mismo y le da los últimos toques”. Goleman, lo denomina “Soñar despiertos”, este, expresa que: es en aquellos momentos cuando nuestra mente está aislada de todo pensamiento es cuando estamos más dispuestos a la invención. Jaoui expone un ejemplo en el cual para el se ilustra la secuencia narrativa:

“El trabajo cinematográfico, particularmente ilustra muy bien la secuencia creativa: de un hilo conductor nace la reacción de una sinopsis, la cual está muy detallada para unos, aunque apenas dice algo a los otros. El rodaje da nacimiento a varios kilómetros de película, cualquiera que sea la “orientación” de quien filma. Esta parte del trabajo se asemeja a la parte intuitiva: la producción es superabundante con respecto a la obra terminada, como si las cosas se hubiesen hecho independientes y se fueran realizando por sí mismas. A continuación viene el montaje, el trabajo de las tijeras, en el que intervienen la evaluación y decisión (sin duda alguna, es el momento crucial de la creación)”. (1979, p. 68).

Este ejemplo es para mí relevante ya que en una buena orientación, dejándome llevar por mi intuición acudo a mi creatividad y a desarrollarla para desarrollar un guión de corte cinematográfico.

Y ya como última fase, Marín habla de la Verificación como “conducta dinámica de puesta en marcha del hallazgo mediante el empleo de medios apropiados y la entrega perseverante”. Para Goleman su última fase como anteriormente la denomino Marín es la Iluminación que para él es cuando de la nada se te viene a la cabeza la respuesta a ese problema que tanto te daba vueltas. A lo que señala que dicha iluminación no responde a un acto creativo si hasta el momento que esa idea se materializa en una acción. Lo cual es realmente importante pues podemos pasar por todas estas fases y tenerlas claras en la mente o en el papel pero si no comenzamos a desarrollarlas solo se quedarán allí plasmadas sobre la mesa.

3.3 Las motivaciones para crear

El ser humano, el “creativo”, guiado por su intuición, usando su capacidad para soñar despierto, e iluminado hacia la resolución de un problema, también necesita unas motivaciones para crear. Según Huber Jaoui, las motivaciones “son mecanismos motores situados en nuestro inconsciente; su influencia determina nuestras actitudes y maneras de comportarnos. En consecuencia, las motivaciones son diferentes de las “razones” para crear, porque estas son algo escogido conscientemente por el hombre”. (1979, p. 71). Las razones pueden ser múltiples, el hacer por obtener una recompensa, para complacer a alguien, para obtener una buena calificación, para ser visto por las mujeres pero realmente lo que nos motiva es ese impulso de hacer algo por el mero placer de hacerlo, es la pasión, la entrega como se dice popularmente “meterle corazón” a lo que se quiere.

3.3.1 Indicadores de la Creatividad. Ricardo Marín, en su libro titulado *Manual de la Creatividad*, menciona que la Originalidad, la flexibilidad, la productividad o fluidez, la elaboración, el análisis, la síntesis, la apertura mental, la comunicación, la sensibilidad para los problemas, la redefinición y el nivel de inventiva, son indicadores que caracterizan la Creatividad.

Marín expresa que la Originalidad “suele tener el rasgo inconfundible de lo único, de lo irrepetible”. (1991, p. 100). Lo original hace referencia a la diferencia, a veces el ser original no implica que sea único pero si obedece a unos patrones diferenciadores, algunas veces lo original se asocia también a calidad. Aquello que se opone a la rigidez, inmovilidad, a la incapacidad de modificar sus pensamientos o actitudes, a la imposibilidad de nuevos aportes se conoce como Flexibilidad, todo acto creativo tienes que ser flexible en la medida que siempre está abierto a las posibilidades a aceptar cambios a escuchar otras propuestas.

La productividad o fluidez está asociada con la creatividad en la medida que se dan más respuestas, se plantean diferentes puntos de vista y la selección de lo primordial. La elaboración hace mención a esa disciplina, es entrega, es dedicarle tiempo y no hacer por hacer hasta terminar lo propuesto. El análisis es esa capacidad mental de desintegrar un todo en sus partes, y así descubrir nuevos sentidos y relaciones entre los elementos de un todo. La síntesis es otro rasgo del cual goza todo ser humano y es esa capacidad de resumir sin necesidad de alterar. Es un proceso mental en el cual se es capaz de buscar lo primordial sin perder el todo. La apertura mental es un rasgo asociado a la flexibilidad pero según Marín, la apertura significa estar siempre abierto a superar soluciones, al preguntar siempre el porqué o para qué. La comunicación, es vista como un rasgo típico del comportamiento creativo, ya que “el creativo al comunicar, suele anticiparse a lo que otros piensan, sienten y no han alcanzado a formularse”.

La sensibilidad para los problemas, es la capacidad para descubrir y reconocer los errores y para analizar las posibles fallas y superarlos. Marín expresa que “es estar viendo todo su lado perfectible, su vertiente superadora”.(1991, p. 107).

La redefinición es un término el cual “a veces se designa como la capacidad de encontrar *usos, funciones, aplicaciones diferentes de las habituales*”.(1991, p. 107). Redefinir, se refiere a definir la cosas de otra forma, es hacer que sea útil para otra cosa. Y por último el nivel de inventiva, este suele ser la conjunción de varios rasgos donde se pone en evidencia las capacidades innatas del ser humano. Este se refiere más ampliamente a poner en juego todas las capacidades y rasgos a la hora de crear algo.

3.4 Técnicas del pensamiento creativo

Ricardo Marín, en el capítulo cinco de su texto “la creatividad” expone unas técnicas que estimulan el aumento de la creatividad, aquí mencionaremos algunas para percibir de una manera más amplia todo aquello que acarrea la creatividad.

3.4.1 El Brainstorming. Se considera una técnica relativamente sencilla, “la sencillez del *brainstorming* es de cuidado, porque “pensar a rienda suelta”, producir sin censuras no es una actitud que pueda obtenerse por el simple hecho de ordenárselo a un grupo”. (Jaoui, 1979, p. 80). Se trata entonces de expresar lo primero que se nos viene a la cabeza, pero no por esta razón ya se está siendo creativo, está más ligado pues a la búsqueda de buenas ideas entre lo mucho que se dice. Jaoui expresa que esta técnica

se realiza dentro de tres etapas: primero el descubrimiento de los hechos, después viene el descubrimiento de las ideas, y por último el descubrimiento de las soluciones.

Lo primero que se hace pues en la etapa de descubrimiento de los hechos, es determinar, plantear el problema y descomponerlo en su totalidad. En su segunda etapa: en esta, las ideas son plasmadas en el papel, es necesario producir la mayor cantidad de ideas y luego perfeccionar y elaborar las más destacadas, para que esto sea posible el creador debe apartarse de la autocrítica, debe producir la mayor cantidad de ideas y liberar la imaginación completamente. Ya en su tercera fase ósea en el descubrimiento de las soluciones, que como su nombre lo indica se refiere a la agilidad para reducir a cantidad de soluciones producidas por un problema.

3.4.2 Método Delfos. Como lo menciona Marín, “se trata de la rica metodología para el tratamiento del futuro”. (1980, p.63), a lo que se pretende llegar con este método es a detectar el futuro, anticiparlo y perfilarlo de alguna manera expresa Marín, en este método prima el trabajo en grupo, pero los expertos no pueden reunirse a trabajar juntos ya que para este, el pensamiento verdaderamente productivo aparece en la soledad, se dice grupal por que se reúnen todas esas opiniones y se sacan conclusiones.

“el objetivo fundamental del método es el de conseguir la progresiva convergencia de las opiniones de un grupo sin contacto personal. Gracias a esto se alcanzan mayores aciertos”. (1980, p. 65). Para conseguir esa convergencia se utilizan varios procedimientos, uno es pedir cierta información como nombrar los acontecimientos que se darán en el futuro, estipularles una fecha la cual creen que se darán, mencionar las razones por las que mantienen la opinión y la probabilidad de tal acontecimiento. Como lo plantea Marín, el método Delfos:

conjuga no solo las tendencias del alza, las líneas de fuerza, las corrientes que parecen imponerse, sino además los valores que van siendo reconocidos progresivamente, las corrientes emergentes las preferencias individuales y colectivas que permiten, en definitiva, otear ese futuro que es el campo de acción de la creatividad.(1991, p. 296).

3.4.3 Problem Solving.

Incluir el *problem solving* en las técnicas del pensamiento creativo se ha hecho ya clásico por dos razones. Por una parte, la escuela de Buffalo, donde reside la Fundación de la Educación Creativa, que es el centro primero de esta corriente, designa sus cursos sobre la creatividad como *problem solving*, y en segundo lugar por que para muchos la solución de problemas de un modo novedoso es sinónimo de conducta creadora, puesto que toda innovación supone un proceso de resolver problemas hasta alcanzar el logro deseado. (Marín, 1991, p.300).

Marín, expresa este método de forma grafica, primero en forma de flecha con pasos sucesivos o como un espiral que va se va ampliando a medida que se incrementa el problema. La secuencia que plantea es iniciar con la búsqueda de los hechos, de los datos más relevantes, esto implica recurrir a dos ámbitos fundamentales: la realidad y la documentación existente, de esta forma se puede delimitar bien el

problema, si es necesario se fracciona para delimitarlo más y buscarle múltiples soluciones por separado. Después se busca la idea que nos permita entender ese problema, luego se formulan hipótesis que nos lleve a anticipar la solución, “como se suele designar en el ámbito de la ciencia, o si se prefiere se anticipan las soluciones previsibles, se alumbran las ideas”. (Marín, 1991, p. 303). Sin embargo Marín expresa que estas ideas no surgen sin un método, estas surgen del empeño y de las ganas de superar el obstáculo. Después tras múltiples ensayos se revela un camino válido, y luego de esto lo que se busca es la aceptación de la solución encontrada y de allí solo queda difundirla y para poder poner en práctica dicha solución encontrada.

3.5 Lo Público y lo Privado

Todos los referentes que pretendemos definir, portan un carácter complejo de los cuales saldrían múltiples trabajos de investigación, por esta razón solo se ofrecerán aquí algunas definiciones planteadas por algunos autores sin ser concluyentes.

Lo Público y lo Privado

Cuando el capitalismo fue expropiando a los feudatarios, antiguos propietarios de los medios de producción, fue expropiando al mismo tiempo a las comunidades y los pequeños propietarios que trabajaban conjuntamente, disolviendo todos los vínculos genéricos que unían a los hombres entre sí. Fue de tal modo que se creó el propietario privado, es decir, al individuo aislado de otros individuos que identifica a la burguesía como la clase dominante que hace de a sociedad una imagen de sus intereses. La emancipación política no fue otra cosa que la independencia de la sociedad burguesa de los límites de la política, en la que se hallaba confinada (Marx, 1973, p. 232-233).

Es allí durante la desaparición del feudalismo y la revolución francesa donde nacen estos dos conceptos.

Botero menciona que la palabra publico se deriva del Latín *publicus* y hace referencia a lo que es común por todos, es lo que pertenece al pueblo, todo aquello que es común para el pueblo o la ciudad. (Botero, 2006, p.47). “Lo público es un lugar de intercambio de ideas, pasiones, visiones, espacios, imágenes, intereses y actores que desfilan como un mar de representaciones heterogéneas y hasta irracionales” (Ferry, 1992, p. 15). Se entiende lo público como los espacios comunes, transitables por el pueblo, de los cuales pueden hacer uso libre según la necesidad de cada ser humano. “existe aquí un ambivalente en significado de lo común como algo comunitario, es decir, como accesible a todos, y como excluido de los derechos particulares” (Keane, 1992, p. 174-175). Son espacios creados para el bien común, lo público también hace referencia al compartir, a socializar.

Botero menciona también que lo público puede entenderse mejor en oposición a lo privado, algo similar como si es blanco o negro, si hace frío o salió el sol.

Hanna Arendt en su libro titulado *la condición humana*, identifica lo público con lo común. “En primer lugar significa que todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible”. (1993, p. 59). Arendt opina también que para nosotros, la apariencia es “algo que ven y oyen otros al igual que nosotros – constituye la realidad”. (1993, p.59). y ya que la realidad proviene de lo visto y de lo oído menciona Hanna Arendt que las intimidades, las pasiones del corazón, los más profundos pensamientos, la percepción de los sentidos mantienen ocultos, hasta que se transforman para ser reveladas en público. “la más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en a transposición artística de las experiencias individuales”. (Arendt, 1993, p.59). esta cita la considero muy pertinente porque en ella identifiqué la esencia de este trabajo de investigación al construir un guión de corte autobiográfico en el cual la realidad se ve transformada al friccionar algunas situaciones enriqueciendo más el relato, suponiéndolo como una verdad aparente.

“en segundo lugar el término <<público>>, significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él”. (Arendt, 1993, p. 61).

Lo privado: la propiedad

Luís Horacio Botero, da una definición sobre lo privado a lo cual dice que es sinónimo de privar, entendido como el despojar de las pertenencias a alguien, Privado hace mención a la intimidad, a lo que sucede dentro de nosotros. (2006, p. 50). Para Hanna Arendt, antes de la edad moderna en la esfera privada de la familia se cuidaban y garantizaban las necesidades de la vida, la supervivencia individual y la continuidad de la especie.

una de las características de lo privado, antes del descubrimiento de lo íntimo, era que el hombre existía en esta esfera no como verdadero ser humano, sino únicamente como espécimen del animal de la especie humana (...). La sociedad de masas, en la que el hombre como animal social rige de manera suprema y donde en apariencia puede garantizarse a la escala mundial la supervivencia de la especie, es capaz al mismo tiempo de llevar a la humanidad a su extinción (Arendt, 1993,p.56).

Para Hanna Arendt, vivir una vida privada significa estar privado de cosas esenciales de la verdadera vida humana, es estar privado de la realidad proveniente de ser visto y oído por los demás.

3.5.1 Sobre el Yo. El yo representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión. Opuestamente al ello que contiene las pasiones, el inconsciente.

Para poder entender un poco más sobre el yo, Sigmund Freud da una definición sobre el Psicoanálisis y sobre otros conceptos los cuales también aportarán al esclarecimiento de lo que nos interesa.

Psicoanálisis es el nombre: 1. ° De un método para la investigación de procesos anímicos capaces inaccesibles de otro modo. 2. ° De un método terapéutico de perturbaciones neuróticas basado en

tal investigación; y 3. ° De una serie de conocimientos psicológicos así adquiridos, que van constituyendo paulatinamente una nueva disciplina científica. (Freud, 2003, p. 2661).

Aunque no es muy clara dicha definición, es lo que expone Freud y así lo define. Desde mi punto de vista, el psicoanálisis; estudia y se pregunta por los comportamientos del ser humano al igual que la psicología, realmente su diferencia esta en que e psicoanálisis se enfoca mas en el inconciente y es allí donde se encuentran todos los deseos reprimidos. Aclaro pues que mis intervenciones pueden ser divagaciones sobre las lecturas que hago de ciertos textos y aclaro también, que no es fácil entender y realmente interiorizar teorías sobre el yo o sobre la identificación, pues ni los mas sabios teóricos aun han podido y nunca podrán concretar una definición exacta sobre el yo, y aunque todos dispongamos de las mismas capacidades, las utilizamos y adaptamos a mundos completamente privados, únicos y muy flexibles a la transformación, lo que hace imposible una sola definición.

Cada individuo forma parte de varias masas; se halla ligado, por identificación, en muy diversos sentidos, y ha construido su ideal de yo conforme a los más diferentes modelos. Participa así de muchas almas colectivas: la de su raza, su clase social, su comunidad confesional, su estado, etc., y puede, además elevarse hasta cierto grado de originalidad e independencia. (Freud, 2003, p. 2600).

Ese ideal del yo, entonces; no se construye solo a través de nuestra propia vida sino que también se construye a través del contacto con los demás, con la cultura, se desarrolla en el entorno donde vivimos y crecemos, la familia juega un papel relevante allí, aunque somos cada uno de nosotros en la individualidad donde se comienza a conformar una identidad, identidad que comienza desde nuestra infancia.

La identificación es conocida en el psicoanálisis como a manifestación más temprana de un enlace afectivo a otra persona, y desempeña un importante papel en la prehistoria del complejo de Edipo. El niño manifiesta un especial interés por su padre; quisiera ser como el y remplazarlo en todo. Podemos, pues, decir que hace de su padre su ideal. Esta conducta no presenta, en absoluto, una actitud pasiva o femenina con respecto al padre (o al hombre, en general), sino que es estrictamente masculina y se concilia muy bien con el complejo de Edipo, a cuya preparación contribuye. (Freud, 2003, p. 2585).

Desde pequeños vemos entonces un modelo a seguir, este se instaura en el padre, ahora entiendo un poco algunos de mis comportamientos los cuales no expongo pero que encarnan una “naturalidad” familiar la cual desarrollaré más a fondo ya en la realización del guión. Solo hago acá mención pues es pertinente e importante para mi, ir esclareciendo también algunos rasgos característicos, asociados a un modelo a seguir, de igual forma pienso también que a medida que vamos creciendo y que dicho rasgo característico de identidad va aflorando, me hace recordar una frase o por ejemplo en mi caso los padres siempre quieren lo mejor para uno, y en esa medida regañan, oprimen, y censuran pues ven en el hijo un reflejo también de algo que ellos fueron y quieren que esto no se repita, hago mención a la popular frase

que se escucha frecuente mente “yo quiero lo mejor para usted y no quiero que cometa los mismos errores que yo cometí cuando joven” allí, habla también a lo que común mente llamamos la voz de la experiencia pero en este sentido es un claro ejemplo de identidad con el padre.

Nuestra identidad entonces se comienza a desarrollar desde nuestra infancia, ahora cuando trato de ver como me identifico, me paro enfrente de un espejo pero aquel espejo no me refleja a mí, aquel espejo refleja una construcción del yo, a través de vivencias del pasado. Nubia Torres y Alejandro Rojas, mencionan en su libro titulado *El Desarrollo Infantil*, algunos factores que ayudan a definir la identidad en la etapa infantil, me parece importante resaltar algunos puntos que mencionaremos a continuación. Allí mencionan a R. Spitz, quien dice que uno de los grandes pasos en la constitución del psiquismo individual de un niño, se representa por su capacidad de decir *no*.

Tal capacidad traduce la presencia de una autonomía creciente con relación a la madre y anuncia el despliegue de la apertura a la relación con los otros. Es además, la muestra del acceso a una dimensión simbólica, pues el *no* es un concepto abstracto (abstracción de rechazo o de negación). Decir *no* es decir *soy distinto y puedo querer algo diferente a lo que tu quieres que yo diga o haga*. (Torres y Rojas, 2000, p. 68).

Esta capacidad del niño para decir no, muchas veces se mal interpreta como actos de rebeldía, lo que allí se manifiesta es una afirmación de la individualidad y autonomía, digo no, por que yo puedo tomar mis propias decisiones. Aunque nuestros padres comúnmente quieren imponernos ciertas normas o que actuemos de determinada forma, trato de ponerme “en los zapatos de ellos” creyendo que siempre quieren lo mejor para nosotros e infundirnos unas formas de comportamiento, pero en nuestra etapa de crecimiento, rebeldía, somos capaces de decidir si obedecemos o nos oponemos sin razón justificada o justificada pero no dicha a lo que de una u otra forma los padres quieren imponer.

Hablando de imponer, Nubia Torres y Alejandro Rojas, mencionan también en su texto, como una serie de prohibiciones parentales, relacionadas directamente con el incesto y desarrolladas por el Complejo de Edipo. Allí pues entran a definir la norma, la ley y el poder:

Norma: conjunto de reglas que se deben seguir o a las cuales se deben ajustar las conductas, los comportamientos, las tareas, las actividades, etc., de una persona en un grupo social.

Ley: regla y norma constante e invariable de las cosas, precepto dictad por la autoridad en el que se manda o se prohíbe algo para el bien de los sujetos de una comunidad.

Poder: fuerza, vigor, dominio, facultad y capacidad que se tiene para mandar a ejecutar una cosa. (Torres y Rojas, 2000, p. 76).}

La mayoría de los infantes, niños, jóvenes, o en la etapa de crecimiento que se encuentren normalmente, no distinguen o no saben la diferencia de aquellas definiciones y tal vez tampoco les sea interesante saberlas, a lo cual tienden a confundir cuando un ente de poder en este caso el padre les imparte algún tipo de actividad que deben realizar o cumplir, muchas veces este también puede

confundirse o tiende a mal interpretarse y es de acuerdo al tono en que se diga así será acatado. Sea como sea prohibición, ley o norma es allí donde se establece el superyó:

Se dice en tal sentido, retomando lo planteado por S. Freud, que el Superyó es el “heredero del complejo de Edipo”, es decir, se construye por la interiorización de las exigencias y las prohibiciones parentales. Dicha instancia es, entonces, la portadora de los valores éticos, de la denominada *conciencia moral*. El superyó encarna la ley y prohíbe su trasgresión. (Torres y Rojas, 2000, p. 77).

La renuncia los deseos edípicos tanto amorosos como hostiles, dan origen al superyó. Los autores mencionan que para Freud, esto enriquece debido a los aportes de la cultura y de la sociedad. También mencionan que “el superyó asume las funciones de autoobservación y conformación de aspiraciones e ideales”. (Torres y Rojas, 2000, p. 78).

Son muchos los factores que influyen en la conformación de la identidad del individuo es importante para mí mencionar los aportes de los autores que hemos estado citando y su visión sobre la Mentira y el robo en el niño, no se si sea constituyente de identidad pero es influyente dentro de la construcción del producto que queremos desarrollar ya que el personaje se mueve en este mundo, aclarar dichos conceptos y tratar de entenderlos es fundamental a la hora de crear un perfil a aquel personaje.

Torres y Rojas, mencionan que mentir y robar son dos tipos de acciones que se vinculan entre sí, las cuales hacen parte del desarrollo normal y se perfilan como un trastorno del comportamiento.

A medida que los niños van creciendo, van conociendo también el lenguaje, la utilización del lenguaje en el niño es fundamental ya que a través de él es que se comunica, expresa sus sentimientos, todo aquello que desea e imagina lo expresa a través de su boca además de otros factores como el lenguaje corporal, etc., a veces para los adultos es fácil o difícil saber cuando un niño está diciendo la verdad, a través de sus actitudes podemos o no descubrirlo.

El niño descubre no sólo cuánto le es posible ahora decir, sino todo lo que también puede callar. Puede *inventar* historias y *convencer* a otros de la realidad de sus imaginaciones. Mentir es, en ese momento, tener la posibilidad de ir adquiriendo progresivamente la certeza de que su mundo interior es tan personal como inviolable. Si puede decir al otro algo que no es, y éste lo *crea*, resulta evidente que nadie distinto a él puede acceder a sus secretos, a menos que él mismo así lo desee. (Torres y Rojas, 2000, p. 87-88).

Todos tenemos pues la capacidad de mentir, todo individuo creativo, todo ser humano tiene la capacidad de mentir y esto es lo que construye ficciones, todos somos como niños en este sentido sin afectar al otro creamos diferentes realidades, y ocultamos mucha información también, depende pues de nosotros mismos que callamos y que decimos, en el sentido práctico de mi trabajo de grado me es de vital importancia resaltar que como aquí Torres y Rojas lo expresan nadie más que uno mismo puede develar sus secretos a menos que uno mismo lo desee, pero caemos en el mismo juego, ya que dichos secretos

pueden ser tomados como mentira, en esencia solo aquel que realmente nos conoce o solo nosotros mismos podemos saber que verdad dentro de todo aquello que expresamos.

Torres y Rojas mencionan que se pueden distinguir diferentes modos de mentir según De Ajuriaguerra y Marcelli, una de ellas es la mentira utilitaria, esta es equivalente a la mentira del adulto, la cual busca sacar provecho de una situación o evitar algo. La mentira compensatoria, esta apunta a encontrar una imagen de si mismo inaccesible, evita mostrar lo que realmente es, por ejemplo inventa tener una familia rica, o tiende a tribuirse éxitos amorosos, deportivos, laborales, etc. Y la Mitonimia, definida como el grado extremo de actividad mentirosa. “el niño termina viviendo en permanencia en el mundo creado por él, encubriendo la riqueza de sus invenciones, un mundo interior tan frágil como vacío” (Torres y Rojas, 2000, p. 89).

Al igual que mentir, en la infancia se toman otras actitudes, que en cierta medida adoptamos por algún tipo de problema o simplemente por llamar la atención como parte también del desarrollo, robar o tomar algo que no nos pertenece, es criticado socialmente y no es bien visto, desde pequeños nuestros padres y a través de los institutos educativos, imparten una normas las cuales deben acatarse, ya que esto a mayor escala puede traer grandes consecuencias, por tal razón se busca evitar o evadir el robo, ya que es algo que no nos pertenece. El concepto de robo, además de necesitar la concepción de propiedad, necesita del concepto moral del bien y del mal, los autores mencionan también que robar, implica una dimensión de reivindicación, en el sentido de reclamar algo que se siente como propio. Mencionan también que aquel niño que atraviesa por este periodo de robo suele presentar carencias afectivas, abandono real o dentro de la familia, separación de los padres y múltiples factores influyentes, los cuales algunas veces simplemente se hacen para llamar la atención.

Quiero compartir aquí un secreto sobre mi desarrollo de identidad, el cual estuvo un poco enmarcado desde la identificación de mi mismo con la concepción de mi nombre. Contando a grandes saltos la historia, de pequeño me apodaron chiqui, lo que para mi hoy se refiere a un apodo en diminutivo, desde pequeño mis padres me matricularon en colegios militares, así que mas o menos desde los cinco años, mis c compañeritos y profesores, me llamaban por mi apellido el cual es Quintero, y lo sentía siempre como un regaño, solo cuando estuve en otro entorno, aquí, en el universitario me comenzaron a llamar Anthony, pero, la verdad para mi era extraño, no me identificaba con mi nombre sentía que era habitado por otra persona.

Normalmente cuando me preguntaban mi nombre solía decir que me llamaba de otra forma, en algunas tiendas, cuando pides algo de comer, la orden de salida de preparación la daban con el nombre, siempre decía, Francisco, Álvaro, Rogelio, Andrés, a veces lo hacia como un acto de burla, y en otras ocasiones simplemente por que no quería darle mi nombre a un extraño y que lo gritara a cuatro vientos cuando ya estuviera lista la orden, ahora que lo recuerdo me río, pues algunas veces esperaba bastante tiempo sentado, esperando mi pedido lo cual me molestaba y enfurecía muchísimo, y básicamente era por

que me llamaban y me llamaban, pero no recordaba que la orden estaba con otro nombre que no era el mío.

3.6 De la Autobiografía a la Autoficción

Desde el surgimiento del cine ha habido filmes en los cuales su autor parece introducirse en la ficción gracias a la existencia de un personaje intermediario; un doble ficticio del autor que, en mayor o menor medida, ha permitido la “relativización” de los límites entre la imaginación y su propia vida. Sin embargo, aunque algunos críticos y teóricos han observado desde hace tiempo dicha práctica creativa, su descripción como una forma de la ficción cinematográfica con rasgos específicos seguía pendiente.

Aquí entonces desarrollaremos una base teórico conceptual para la creación y desarrollo de mi propio guión de Autoficción. Cabe aclarar aquí pues que a pesar de las indicaciones y de la descripción de tendencias autoficcionales que se expresan son vinculadas a la literatura, no se plantea como esquema o seguimiento de pasos a desarrollar sino más bien es la necesidad de aclarar y exponer conceptos, y adaptarlo a lo cinematográfico. Para el buen desarrollo creativo en el cual escogí la realización de un guión, donde el protagonista es el mismo autor, (o sea yo.) una historia a partir de mi vida. Es necesario comenzar entonces a definir autoficción, pero no podemos avanzar sin antes hacer un bosquejo sobre su origen; partiremos entonces de los planteamientos sugeridos desde lo literario por Vincent Colonna.

El concepto de autoficción surge en el panorama de la teoría literaria como una hipotética opción creativa viendo que en algunas obras de ficción los autores compartían rasgos de su identidad, como el nombre, con uno de sus personajes. En el ámbito cinematográfico veremos algunas definiciones donde algunos autores sin mencionar el término, subrayan, como el autor parece confundirse en diferentes modos con alguno de los personajes de sus ficciones como es el caso de Quentin Tarantino y Hasta el mismo Charles Chaplin. Por ejemplo también las citas a continuación las cuales encontré solo referenciadas de esta forma pero se me hace pertinente sacarlas a colación.

Y la humildad y la gloria de Cocteau están en no haber podido ni querido nunca separar la leyenda de Orfeo de la suya propia o, dicho de otro modo, el cine- verdad del cine-mentira. Si los imbéciles se burlan hoy de esto es que no cualquiera puede seguir las de un cantor tan alto. (Godard, J. L., *Cahiers du Cinema*, 1964)

No se trata aquí de psicología sino de *identidad* (en el sentido en que se habla se carnés de identidad). *Mientras dura el filme*, Guido representa plenamente a la persona de Fellini. (Metz, C., *Essais sur la signification au cinéma*, 1986)

El termino únicamente se acoge como un modo de definir alguna película en particular para entonces y yo creería que actualmente continua siendo así pues no hay mas referentes bibliográficos que llegue a especificar alguna teoría al respecto. Como en el caso de Ángel Quintana, critico y teórico español, empleo el concepto diciendo que es el director quien construye un personaje y lo interpreta haciendo uso de algunos rasgos característicos de su propio carácter.

En *Le pacte autobiographique*, editado en 1975, fue considerada la coincidencia entre el nombre del héroe de una novela y el nombre de su autor por Philippe Lejeune, como una posibilidad creativa, dos años después, Serge Doubrovsky acuñó el término “Autoficción” haciendo referencia al género al cual su novela *Fils* podría pertenecer; en dicha obra el nombre del protagonista coincidía con el suyo. Doubrovsky invento e termino, como un neologismo ideado para definir su propia obra literaria, inspirado en una posibilidad teórica sugerida años atrás por Lejeune.

Debido a esto comenzaron a proliferar los trabajos en torno a la Autoficción, estos se concentraron en dos aspectos; unos se dedicaron a reflexionar sobre el planteamiento teórico indicado por Lejeune y retomado luego por otros investigadores; es decir, la coincidencia entre el nombre del héroe de una novela y el nombre de su autor pero ahora si examinando algunas obras determinadas. También por otro lado se ha buscado una definición ideal de Autoficción y el estudio de sus rasgos característicos.

Vincent Colonna expresa que la autoficción en la literatura puede contemplarse como un territorio estético, una práctica en la cual autor y personaje se vinculan a partir de la identidad nominal que se comparten una obra de ficción. Por otro lado, las características de autoficciones cinematográficas todavía no han sido consideradas teórica ni sistemáticamente si esto llegara a suceder, serial miles los puntos de vista que se crearían pero de igual forma contribuir al análisis de ciertas obras cinematográficas “enredadas”.

Colonna en su análisis inicial hace referencia ciertos protocolos vitales, nominal y modal, para ser considerada como tal. Las categorías de autor y personaje; propias del protocolo nominal, así como de ficción, relativa el protocolo modal de una obra literaria. No encuentran un equivalente directo en el cine y a partir de esto si llegaremos a lo que nos interesa.

3.6.1 En la literatura. En 1975 Philippe Lejeune, académico, dedicado al análisis de la escritura autobiográfica, publicó un estudio en búsqueda de definir la autobiografía: *Le pacte autobiographique*. Lejeune, sugirió que era de esencial importancia la coincidencia entre el nombre del autor, que figuraba en la portada, el del narrador del relato y el del personaje del cual se hablaba. Sin embargo la novela autobiográfica podía presentar esa misma coincidencia lo que hacía necesario aportarle una característica propia a la autobiografía y así evitar confusiones con otros modos de escritura.

Buscándole una solución, concluyó que para definir la naturaleza autobiográfica de un texto, era necesario un compromiso de autenticidad por parte del autor, un pacto que surgía en oposición al pacto novelesco. Entonces según esto para poder hablar de una obra autobiográfica es indispensable la afirmación de la identidad del nombre compartido por autor, narrador y personaje; pero aparece como imprescindible la aceptación del autor, manifestando que el texto es de carácter autobiográfico, o sea que se trata de un relato retrospectivo en prosa, que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su propia vida así como en la historia de su personalidad. (*le pacte autobiographique*, p. 14). Por lo tanto siguiendo a Philippe Lejeune, e pacto autobiográfico implica un compromiso de autenticidad

suscrito por el autor, donde su nombre y honor están en juego. Y aunque el autor no se detuvo en observar esta alternativa, si pronostico los efectos que dicho pacto traería consigo.

Le héros d'un roman déclaré tal peut-il avoir le même nom que l' auteur? Rien n' empêcherait la chose d' exister,et c'est peut-être una contradiction interne don ton pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente á l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se presente, le lectur a l'impression qu'il y a erreur. (Lejeune, le pacte autobiographie, p. 31).

Y como ya lo mencionamos antes, dos años más tarde Serge Doubrovsky, novelista y crítico literario, acuñó el término “autoficción” mencionándolo en la contraportada de su novela *Fils*, haciendo referencia al género de escritura al que pertenecía.

Autobiographie? Non c'est un privilege reserve aux importants de
Ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d' événements
et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction d' avoir
confié le langage d' une aventure á l'aventure du langage,
hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel
ou nouveau. (serge Doubrovsky, *Fils*, Galiléé, p. 1977).

Cuando aparece esta idea de autoficción aun no tenia fondo teórico; solo recurre al neologismo para describir, anticipar o justificar, un tipo de pacto de lectura que el autor de *Fils* le sugiere al lector. Doubrovsky, tiempo después dedica algunos textos críticos a la autoficción como forma de escritura y pone en evidencia su conocimiento de las reflexiones hechas por Lejeune años atrás.

A cet égard, tout se passe comme si *Fils* avait été écrit pour remplir
Cette case aveugle! Pourquoi? Si j'essaie de répondre á cette question
Rétrospective, j'ai inscrit “roman” en sous- titre sur la couverture, fondant
Ainsi un pacte que je m'y suis trouvé contraint, malgré l'insistance inlassable
de la référence historique et personnelle..Non seulement auteur et
personnage ont la même identité, mais le narrateur également:
en bonne et scrupulese autobiographie, tous les faits et gestes
du récit sont littéralement tirés de ma propre vie; lieux et dates
ont été maniaquement vérifiés. (Doubrovsky, 1980, p. 89).

Serge Doubrovsky, elabora pues su propia definición de autoficción, relacionándola con la manera de llevarla a cabo por él mismo en sus obras.

L'autofiction, c' est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me
Donner de moi- même, y incorporant, au sens plein du terme,
l' expérience de l'analyse, nin point seulement dans la th'ematique
mais dans la production du texte.(Doubrovsky, 1980, p. 96).

Aquí es bueno analizar que ya no está puesto el énfasis sobre la coincidencia del nombre entre personaje y autor, sino la transformación que ésta experimenta a través de la ficción; una concepción que se vincula directamente con un proceso de autoanálisis. Otro autor quien también entro a definir la autoficción fue Gerard Genette, y también le brinda otra percepción.

La manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de "roman à la première personne" comme Gil Blas. Mais nous savons -et Proust sait mieux que personne- que cette œuvre n'est pas non plus une véritable autobiographie. Il faudrait décidément dégager pour *L'archéologie* un concept intermédiaire, répondant le plus fidèlement possible à la situation que révèle ou confirme, subtilement et indirectement, mais sans équivoque, le "contrat de lecture" du sommaire Scheikévitch, et qui est à peu près celle-ci: "Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en prends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement ("pas toujours") les miennes. "Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit: autofiction". (Genette, 1982, p. 293).

Aquí en la cita de Genette vemos que la esencia se vincula mas con el aspecto expuesto por Doubrovsky, la funcionalización de sí mismo por parte del escritor. Es un poco más específico ya que éste considera que la autoficción es la invención, la escritura de una vida y de una personalidad, las cuales no siempre concuerdan con las del autor.

la afabulation de soi, ou l'autofiction, quelque nom qu'on lui donne, et d'autres appellations ont été proposées, n'est pas un simple phénomène sociologique, pas plus une mode, pas davantage une recette ingénieuse inventée par un universitaire. Prise au sérieux, dotée d'une extension et d'une compréhension conséquentes, reformulée dans ses principes et ses moyens, cette mythomanie littéraire devient un instrument de lecture prodigieux.

Tour à tour microscope et microscope, elle permet de reconsidérer des phénomènes d'écriture apparemment marginaux, de découvrir des plaisirs littéraires inconnus, des émotions inédites. (Colonna, autofictions & autres mythomanies littéraires, p. 13-14).

Vincent Colonna, sugiere modos flexibles para ubicar la autoficción como una experiencia creativa que se refleja en la obra, enraizada en los orígenes del arte y la literatura, Colonna sostiene también que se trata de una práctica que puede cumplir diversas funciones, traducidas en cuatro posturas

diferentes: la biográfica, especular, fantástica e intrusa; las cuales, además pueden transformarse y aparecer en forma simple o combinada.

3.6.2 Autoficción en cine desde la literatura. Algunos estudiosos que han analizado la autoficción en literatura como ya mencionamos algunos anteriormente, estos han recurrido a referentes fílmicos complementando así sus disertaciones sobre dicha práctica creativa, por ejemplo, Vincent Colonna, considera al cine, al igual que el resto de las disciplinas artísticas, como un ámbito en el cual la autoficción es una práctica creativa consolidada, pero que aun falta por analizar; ya que según expone, la autoficción no puede limitarse solo al ámbito literario al igual que tampoco en el autorretrato pictórico.

Colonna reflexiona sobre la falta de interés frente a la explosión de la autoficción en cine, pero también en el comic, el video, la instalación y la fotografía; hace algunas referencias a películas de Nanni Moretti y Jean-Luc Godard.

Por otro lado, a pesar de la ausencia de teoría al respecto de la autoficción en cine, es un hecho que desde hace años, ya se había escrito sobre algunos rasgos los cuales fueron percibidos por algunos estudiosos interesados. Como en el caso del filósofo, antropólogo y sociólogo, Edgar Morín, interesado en el fenómeno cinematográfico, publicó un ensayo titulado *Le cinema ou l'homme imaginaire* en 1965, el cual parte de la transformación del cinematógrafo, invento de finalidad científica, que valora excesivamente lo real, en cine es la máquina de producir lo imaginario, el cual es abordado desde la relación entre la imagen y el doble.

En ese contexto, Morín, reflexiona sobre la experiencia auto cinematográfica, como la de Stars, desdobladas entre la vida de sus personajes y la suya propia, pero en general era el desdoblamiento del individuo quien es espectador de su propia imagen mientras ésta se proyecta en un filme.

Efectivamente, en la pantalla se revela ante nuestros ojos un doble en estado naciente; por eso, más que el de la alucinación, está próximo al doble que descubre el niño en el espejo o el antiguo en el reflejo, extraño y familiar, afable y protector, ya ligeramente supervalorado pero aun no trascendente. (Morin, 2001, p. 43).

Desde la perspectiva de Morín, George Méliés, es el genio que representa el paso del cinematógrafo al cine; quien llevo a cabo “la gran revolución”.

Méliés saltó con los pies juntos sobre el espejo tenido por Edison y los hermanos Lumière y fue a dar al universo de Lewis Carroll. La gran revolución no fue solo la aparición del doble en el espejo mágico de la pantalla, sino también el salto sobre el espejo. Si, original y esencialmente, el cinematógrafo Lumière es desdoblamiento; el cine Méliés, original y esencialmente es metamorfosis. (Morín, 2001, p. 56).

Aunque esta reflexión parece alejada de lo que se ha dicho sobre autoficción, es pertinente mencionarla ya que se trata de una posibilidad creativa donde el autor se transforma a sí mismo o bien, crea un doble de si mismo pero con naturaleza fantástica, o sea que habita en la ficción.

signification au cinéma en estos se encontraba “la construcción en abismo y ocho y medio, de Fellini”. Metz considera en dicho artículo que a pesar que *Otto e mezzo*, pertenece a la categoría de filmes desdoblados, reflejados en sí mismos, dicha obra supera la complejidad ya que el desdoblamiento opera de distinta forma y al cual no se le ha puesto la atención.

En torno a la construcción de la película de Fellini; Metz, encuentra una gran diferencia entre una obra en la cual es personaje de cineasta evoca débilmente al autor verdadero y una en la cual el autor haga del personaje principal un autor que está pensando en un filme semejante a él.

Lo único que percibimos de ese filme en el que piensa Guido son fragmentos de las pruebas rodadas para contratar actrices; pero es en este punto donde la *triplicación* del filme se manifiesta con más claridad. Guido ha imaginado una actriz para interpretar en su filme el papel de su mujer, encarnada en *Ocho y medio* por la actriz Anouk Aimée; y esta última a su vez no puede ser sino una encarnación - muy interpretada, naturalmente - de los problemas que Fellini encuentra en su propia vida. Durante esta secuencia de las pruebas, un personaje de *Ocho y medio* que asiste a proyección privada murmura, pensando en Guido: “Es su vida misma”, ratificando un desdoblamiento que estamos obligados a duplicar aplicándose al propio Fellini. (Metz, 1968, p. 248-249).

Para Metz, el juego de desdoblamiento que se lleva a cabo en *Otto e mezzo*, considerado por él como una doble construcción en abismo o una “triplicación”, que enriquece con ecos y parentescos entre la identidad de Fellini y la de su personaje.

Vistas en su conjunto las relaciones entre Fellini y Guido son, evidentemente más complejas; además, Guido no posee en todos los sentidos el mismo carácter que Fellini. Sin embargo, no se trata aquí de psicología sino de identidad (en el sentido en que se habla de carnés de identidad). Mientras dura el filme, Guido representa plenamente a la persona de Fellini. (Metz, 1968, p.247).

Aquí, podemos notar entonces además de la coincidencia nominal, hay que tomar en cuenta algunos datos como: la fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad, rasgos físicos característicos, situación familiar, entre otros; lo que se busca es que a través de estos rasgos se considere verídica la vinculación entre la identidad de un personaje y la de un autor. Metz notó que ciertos tipos de relación entre autor y su personaje faltaban por analizar, su reflexión surgió a partir de una íntima vinculación en, *Otto e mezzo*, entre Fellini, el autor y Guido, un personaje ubicado en un mundo de ficción.

Jacques Aumont, en el año 1971, publicó en las páginas de la revista *Cahiers du cinéma*, unas notas sobre *Le cinéma de papa* (1970) de Claude Berri; una película escrita, dirigida y protagonizada, en el papel de Claude, por Claude Berri. Donde Aumont destacó los rasgos especiales como se entrelazaba el arte y la vida del autor.

Pour s'en tenir au cinéma français, on sait qu'il y a (qu'il y a eu) effectivement, une “famille” de cinéastes faisant fonds sur cette “esthétique du vrai” —sur l'impossible départ (et la confusionrecherchée) entre l'art et la vie. Que la formule “l'art c'est la vie” (à laquelle on pourrait

rattacher, par exemple, le nom de Truffaut) s'énonce plutôt, dans le cas de Berri: "la vie c'est de l'art", n'y change pas grand-chose. (Amount, 1971, p. 65)

De igual forma Amount menciona un posible género al cual *Le cinéma de papa* podría pertenecer: la *auto-figuration*; concepto que fácilmente se puede vincular al de la autoficción.

Venant dans ce contexte, et de plus, faisant retour à l'autobiographie familiale, et à l'auto-figuration, *Le Cinéma de Papa* —dont le caractère nostalgique est encore accentué par le recours à des thèmes (le cinéma dans le cinéma), à des mythologies (le "chacunsa chance", qui permet au gagne-petit de se transformer, par miracles'il le faut, en homme arrivé), à des traits d'écriture (le ton désuet sur lequel y sont montrés les métiers du "spectacle"), repris directement, sur le mode cinéphilique, du cinéma hollywoodien classique— s'y distingue par son absolue cohérence.

(Amount, 1971, p. 65).

Philippe Lejeune, no había sugerido aun la posibilidad de que el nombre del autor y del personaje de una obra de ficción coincidieran, y tampoco Serge Doubrovsky no había escrito la contraportada de *Fils*, pero con *Le cinéma de papa*, la posibilidad creativa estaba más que concretada y ya había sido relacionada la idea de autofijación por Jacques Aumont, con una serie de recursos temáticos que, mostraremos mas adelante con las observaciones realizadas por Vincent Colonna sobre los rasgos de la autoficción.

François Truffaut, redactó en 1987, unas líneas inspiradas a partir del estreno de *Annie Hall* de Woody Allen, donde se evidencia una vinculación de las reflexiones de este pensador del cine y lo autoficcional.

Annie Hall, la mejor película de Woody Allen y, por suerte, su mayor éxito público desde que se convirtió en autor-director-actor. Se trata de una autobiografía filmada o, si se prefiere, de una película de ficción impregnada de elementos personales. (Truffaut, 1987, p. 57).

Aquí podemos ver nuevamente que la ambigüedad del pacto que el autor sugiere de *Annie Hall* es considerada como tal por Truffaut; la necesidad de especificar la pureza autobiográfica no resulta del todo fundamental, sino que más bien lo autobiográfico se convierte en un aspecto de la película, la cual no deja de ser introducida en el ámbito de la ficción. De igual forma se ve también que en las películas de Woody Allen, que es de por sí un seudónimo de Allan Stewart Konigsberg, el personaje que este interpreta no utiliza nunca el mismo nombre del que firma la obra; lo que no impide a Truffaut, relacionar la identidad que se establece entre los dos.

El autor cómico que escogió ser su propio autor y su propio director nos lo da todo: su apariencia física, sus ideas sobre la vida y sobre su arte; a menudo da más de lo que él creía estar dando; se expone al cien por cien. (Truffaut, 1987, p.57).

Es decir que la correspondencia entre el autor y personaje tiene múltiples posibilidades, sobre todo en el caso de la autoficción cinematográfica. Viéndolo desde mi punto de vista también se hace evidente mientras conocemos más de cerca al autor pues de otra forma no podríamos comprar sus rasgos

por más obvios que sean, en este sentido para poder transformar dicha autoficción y no ligarla únicamente a un pacto es necesario que el otro me conozca para que pueda develar hasta la forma de pensar de personaje y del autor. Y cabe aclarar que aunque la homonimia no exista en forma directa, la presencia corporal de autor, considerado en función de guionista y director en una película de ficción, es suficiente para considerar que se trata de un rasgo de autoficción.

La revista, *Revue belge du cinéma* a finales de los ochentas edito un número monográfico titulado “*L’Écriture du Je au cinéma*” allí se incluyeron artículos con múltiples enfoques que iban desde perspectivas críticas hasta creativas. Un teórico experto en la obra de Charles Chaplin llamado Adophe Nysenholc, publico allí en dicha revista un artículo donde menciona a *The Kid*, allí declara que numerosos expertos en Chaplin intentan explicar a Charlot a través de Charlie. Aunque toda la obra de Charles Chaplin, podría ser utilizada para análisis según las herramientas aportadas por Vincent Colonna, solo en el caso de *The Kid*, el desdoblamiento que presenta el autor tiene un naturaleza múltiple que, sin lugar a dudas, es útil para mostrar las posibilidades que tiene un autor para vincularse con un personaje o mas de sus obras de ficción.

Le processus étant sans doute encore plus complexe, on peut supposer que, dédoublé dans l’oeuvre, Charlie serait devenu à la fois, en Coogan, un fils heureux qui retrouve des parents, et en Charlot, qui l’adopte, le père décédé dont il prend la place libre auprès de la mère “désirée”? Chaplin, orphelin de sexe masculin, aurait alors composé *The Kid* autant pour être un fils que pour “avoir” sa mère, au moins une fois, fût-ce par le médium d’une fiction. (Nysenholc, 1987, p. 44).

Nysenholc, no lo ve como una versión total del pasado del autor, sino que este muestra una transformación a través del arte, de algunos momentos de la infancia recordados por Chaplin.

Otro artículo que se publicó en la *Revue belge du cinéma*, fue el de Eric de Kuyper titulado “A story just true enough to be interesting and not true enough to be tiresome (saki)”. Este es un análisis a la condición ficcional que desde su perspectiva, tiene el cuerpo de autor de una autobiografía filmada.

Paradoxe. Le film donc ne peut être qu’autobiographie du corps-présent-absent (toute image filmique d’une personne en est un fragment d’autobiographie. C’est-à-dire: fiction, illusion, simulacre de vie vécue). Par contre si l’on échappe pas à l’autobiographisme involontaire dans l’image filmique, le film a beaucoup de mal à servir de témoignage personnel. La confession, le récit subjectif, l’évocation d’un idiolecte volontairement cherché sera toujours en porte-à-faux (voir à nouveau Jean Cocteau; l’intérêt de son cinéma autobiographique vient de ce qu’il assume pleinement cet artifice, cette impossibilité à dire “je” en “images” sinon par une mise en scène rocambolesque et carnavalesque). (de Kuyper, 1987, p. 38).

Kuyper, expresa que para estos relatos a pesar de tener fuentes autobiográficas de las que pueden presumir el relato, en última instancia son una puesta en escena que asume por completo el engaño en el que puede caer el espectador, un engaño por el cual sería factible considerar que a obra o el autor a través

de ella, está proponiendo un pacto de autenticidad, tal como la autobiografía pura, según Lejeune, debería proponer.

Raymond Bellour, en 1988, publica su artículo “Autoportraits” reflexionando sobre las obras de ficción en las cuales el autor interpreta un papel central, donde se evidencian algunos rasgos de naturaleza autobiográfica transformada por la creación poética, habla también que el video puede llegar a ser un medio expresivo para transformar el pensamiento en imagen, Bellour, retomando los planteamientos de Lejeune sobre la elasticidad del espacio autobiográfico, e indica que aquellas obras, desde nuestra perspectiva autoficcionales, son autorretratos muy diferenciados de la autobiografía. Más adelante considera que los vínculos se establecen entre el autor y el personaje creado a su imagen y semejanza, y es allí nuevamente donde aparece la ambigüedad en el pacto propuesto al espectador; la transformación del autor en héroe e incluso el aspecto autoanalítico que esta creación implica.

Wendy Everett, expresa que aunque se ha proliferado la tendencia de películas autobiográficas, todavía no hay las herramientas teóricas para analizar las estrategias narrativas empleadas en esta forma de expresión, así como las posibilidades que tiene el cine en la construcción de un realismo imaginario. Allí también habla sobre una tendencia caracterizada por las referentes autobiográficas, tendencia que podría considerarse para ella, como un nuevo género de corte retrospectivo, donde el autor narra y es narrado, y ubicado en un mundo de naturaleza “fantástico- realista”. En resumen Everett, sin hacer mención al concepto de autoficción, sugiere que los filmes considerados en el artículo como lo son *Fanny and Alexander* de Ingmar Bergman, *Hope and Glory* de John Boorman, *los cuatrocientos golpes* de Truffaut, *Cinema paradiso* de Giuseppe Tornatore y entre otros como *Toto the hero*, *the long day closes*, *Chocolat*. La coincidencia entre director y personaje resulta fundamental de igual forma que la ambigüedad propuesta por los autores apunta a que el autor se proporciona una vía de autoanálisis.

Hacia 1999, la revista *La Faute á Rousseau*, dedicada a la autobiografía y fundada por Philippe Lejeune, publicó una edición titulada “Autobiographie et Cinema”. Donde Lejeune afirma un artículo, en el cual declara la dificultad para considerar como autobiográfica una película de no sea de cine documental.

le cinéma autobiographique *stricto sensu*, c'est-à-dire le cinéma documentaire, qui saisit au vol, grâce à des moyens légers... manié par l'autobiographe lui-même, la réalité de sa propre vie telle qu'elle serait, à la limite, si la caméra n'était pas là. Rien à voir avec le cinéma de fiction, ses lourdes équipes, ses moyens sophistiqués, braqués sur des acteurs payés qui jouent des rôles, répètent les scènes — même si le scénario s'inspire des souvenirs du réalisateur. Nous sommes envoûtés par la fiction au point de la prendre avec candeur pour l'autobiographie. (Lejeune, 1999, p.22).

Según este artículo para Lejeune, el cine de ficción no puede considerarse, autobiográfico, a pesar de que el guión haya sido inspirado a partir de los recuerdos del realizador. O sea confirma que la

ambigüedad en el pacto se haya presente en la recepción de este tipo de películas al igual que en las autoficciones literarias.

3.7 Autoficción en Cine

Han sido pocos los trabajos que planteen cuestiones sobre la autoficción, comenzaremos pues hablando de uno que aparece hacia 1998 titulado *Je est un film*, el cual es una recopilación de textos de diversos orígenes, es un análisis enfocado a observar las posibilidades que nos ofrece el cine en la expresión autobiográfica, pero en cuya introducción Alain Bergala hace referencia a las autoficciones.

En ce qui concerne les “autofictions”, pour reprendre l’expression par laquelle Philippe Lejeune désigne les récits autobiographiques remis en scène, le décalage temporel entre le vécu et le film pose aussi la question cruciale de l’incarnation des figures. (Bergala, 1998, p. 22-23.).

En aquella publicación, también aparecen editadas las observaciones sobre “Le cheim (filmé) de la vié” expuestas en una mesa redonda donde los participantes además de Alain Bergala eran Philippe Lejeune, Nicole Brenez y Patrice Rollet. Allí Lejeune, emplea el término autoficción para hablar de obras cinematográficas determinadas, a las cuales contrasta con manifestaciones de carácter autobiográfico.

Ça pourrait être le cas de quelqu’un comme Moretti, qui pourrait avoir deux régimes de production, une production publique de ce que j’appelle des autofictions —*Aprile* et *Caro diario*— et puis avoir un autre domaine d’expression, de création, plus intime, plus strictement autobiographique. (Bergala, 1998, p. 25-26).

De nuevo cuenta el carácter autoficcional de una obra es evidente por sus diferencias frente a lo autobiográfico, diferencias que en el ámbito cinematográfico son retomadas por otros que abordan posibilidades mera mente autobiográfica del cine. Jacques Lecarme, escribe un artículo dos años después donde expone la relación entre el cine y la autobiografía. En dicho artículo titulado “Cinéma et autobiographie” se refiere a la autoficción como una práctica creativa llevada a cabo por ciertos cineastas en algunas de sus obras, al tiempo que descarta una verdadera conexión entre la autobiografía y cine en la mayoría de películas consideradas autobiográficas.

la plupart de ces cinéastes tendent à parler aussi d’autofiction, le recours à la fiction ne leur paraissant pas incompatible avec la visée autobiographique. Il n’empêche: des réunions de chercheurs et de cinéastes légitiment cette jonction apparente entre autobiographie et cinéma. (Lecarme, 2000, p.61).

Ya que Lecarme ha dedicado varios artículos a la autoficción literaria, expresa allí con carácter que difícilmente puede hablarse de un cine autobiográfico y da por hecho que existe un cine autoficcional, considerándolo como una combinación entre la autobiografía y la ficción. Pero todavía no se distingue un planteamiento a partir del cual las autoficciones cinematográficas puedan ser identificadas sin necesidad de recurrir a la comparación con la autobiografía y consideradas como una particular forma de hacer cine de ficción.

Desde mi punto de vista muchas veces esta afirmación anterior es un poco contradictoria en la medida que si que quiere hacer autobiografía o autoficción va más ligado a simplemente delimitar los términos por algunos rasgos, sino que va más allá de lo que el autor quiere hacer. Entendiéndolo un poco autobiografía si se rige al pacto y autoficción las múltiples transformaciones o formas creativas de expresar nuestros recuerdos o expresar sentimientos ocultos, o mostrar una realidad friccionada.

Entre las pocas formas de escritura del yo que nos ha ofrecido el cine contemporáneo, la que mejor estado de salud goza es la autoficción. En ella, el director construye un personaje y lo interpreta haciendo uso de un sofisticado sistema de amplificación de algunos rasgos esenciales de su propio carácter. De este modo, el cineasta nos hace creer que pone en escena sus propias neurosis personales y que la película es la proyección pública de su situación de extranjería por no saber estar en el mundo de hoy. Los dos ejemplos más destacados de autoficción son las películas de Woody Allen y de Nanni Moretti, dos directores / actores que han configurado un personaje en la lucha constante con su propio entorno, mediante el que han cavado transmitiendo su visión del mundo. En su debut cinematográfico como directora, la actriz Valeria Bruni Tadeschi ha decidido recurrir a la fórmula de la autoficción para *Es más fácil para un camello*. (Quintana, 2004, p.24).

En este artículo resulta significativa la reflexión de Quintana sobre ciertas características particulares de la autoficción cinematográfica, a saber, que se trata de una forma de cine que, en la actualidad, pasa por un buen momento; que el director construye e interpreta a un personaje a partir de la amplificación de su propio carácter, se trata pues de un modo de comunicar la visión que tenga el autor sobre el mundo o sobre su realidad. Igualmente Ángel Quintana, señala la ambigüedad del pacto de “lectura” que el autor de una autoficción propone al espectador, y considera la autoficción en cine como una forma de escritura del yo. A pesar que hasta ahora no haya un estudio sobre la autoficción fílmica, este ya se han adaptado de forma empírica los rasgos que Lejeune, Doubrovsky, Colonna y otros indican refiriéndose a la literatura, como característicos de una obra autoficcional. Y es precisamente en esta situación teórica en la que nos encontramos donde es de vital importancia un análisis amplio y sistémico de los rasgos de este tipo de discurso en versión cinematográfica; terreno en el que la autoficción surge como un modo de ficción con manifestaciones determinadas, pero que aun carece de herramientas para ser estudiada.

Bueno ya para definir la autobiografía y para aclarar su especificidad, Philippe Lejeune concretó sus reflexiones al respecto en dos requisitos que cimentarían el denominado “pacto autobiográfico”.

1. qu’il y ait *identité de nom* entre l’auteur (tel qu’il figure, par son nom sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C’est là un critère très simple, qui définit en même temps que l’autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai). (Lejeune, P., 1975, p. 23-24).
2. l’affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l’auteur sur la couverture. (Lejeune, P., 1975, p. 26).

Surgió la posibilidad de que los rasgos de ambos pactos se combinaran y así fue que la autoficción se identificó como una opción creativa. La descripción de la autoficción se basa en la coexistencia de la identidad nominal y de la certificación de la ficción en una obra, dos protocolos que ante la falta de teoría fundamentaron un “pacto autoficcional” y sirvió como punto de partida para la definición de autoficción literaria sugerida por Vincent Colonna.

Tous les composés littéraires où un écrivain s’ enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur. (Colonna, V., 2004, p. 70-71).

Por un lado se llega a distinguir el protocolo nominal de la autoficción, el cual indica que el autor de una obra se introduce con su nombre propio dentro de la historia. Y por otro lado el protocolo modal, hace referencia a la naturaleza ficcional de la misma y puede llegar a ser identificada a partir de diferentes situaciones.

Es necesario entonces analizar tanto el protocolo nominal como el modal con detenimiento pues al referirnos a lo cinematográfico su naturaleza es totalmente diferente a la literaria.

3.7.1 Protocolo de identidad. Si hablamos desde la literatura, el protocolo nominal alude a la identificación del autor con uno de los personajes, la cual está basada en aspectos que establecen, de alguna forma cierta homonimia entre ambos. “Par le terme de *protocole nominal*, nous désignerons l’identité onomastique de l’auteur et d’un personnage, principal o non.” (Colonna, V., 2004, p. 37-38)

Para adaptar dicho protocolo al ámbito cinematográfico; es necesario exponer algunos términos a lo que se entiende como autor y personaje ya que dependiendo del tipo de discurso perteneciente presentan unos rasgos diferentes.

Autor. Guionista y Director.

Por la gran influencia de la Nouvelle Vague, se comienzan a apreciar los filmes como una expresión directa de la personalidad de director; allí el autor adquiere cierta importancia y su firma puede tomarse como prueba de calidad de una obra.

Esta tendencia denominada “política de los autores”, se realiza un artículo en el cual François Truffaut alude a una serie de rasgos que, desde nuestra perspectiva pueden funcionar para describir al autor de una autoficción cinematográfica.

De este modo, las futuras películas de él se presentan aún más personales que una novela, individuales y autobiográficas como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresan en primera persona y nos contarán lo que les ha ocurrido: podrá ser la historia de su primer amor o del más reciente, su toma de conciencia ante la política, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su boda, sus últimas vacaciones, y todo esto gustará casi a la fuerza por que será verdadero y nuevo. (Truffaut, 2003, p.264).

Con dicha referencia a la expresión filmmica en primera persona, se subraya el doble papel de guionista y director que encarnan los cineastas correspondientes. Truffaut, menciona que la autoría puede tener muchas variaciones y combinaciones así que son autores aquellos que firman el guión y la dirección del filme autoficcional.

Personaje. Nombre y / o Imagen.

En un análisis cinematográfico la identificación entre autor y personajes a través de la homonimia se puede complicar un poco ya que en el caso de la literatura el nombre tiene un protagonismo que en cine comparte con la imagen del actor que encarna el personaje, podría ser la misma persona o podría tener rasgos físicos parecidos al del personaje o ser totalmente diferente.

El novelesco solo es un nombre propio (un nombre vacío) sobre el que se cristalizan los atributos, los rasgos de carácter, los sentimientos y las acciones. El personaje de teatro se sitúa entre el de la novela y el de cine: un ser de papel de la obra escrita, que se encuentra episódicamente encarnado por este o aquel comediante...

En el cine, por varias razones, la situación es diferente. De entrada, el guión casi en ningún caso tiene existencia para el público: si llega a ser conocido es siempre después de la proyección del filme: el personaje solo existe en la pantalla. A continuación, el personaje existe una única vez, en una película que, una vez filmada, no conoce ninguna variación, mientras que en el teatro, la “encarnación” varía de un actor a otro, o incluso en un mismo actor, de una representación a otra. El personaje del cine de ficción tampoco existe bajo los rasgos de un actor...

Es muy frecuente nombrar al actor para hablar de un personaje de cine de ficción no tiene existencia fuera de los rasgos físicos del actor que lo interpreta, salvo en el caso, generalmente episódico, en que un personaje es nombrado cuando aún no ha aparecido en la imagen. (Aumont, 2005, p. 132-133)

Esto quiere decir que los personajes de una película suelen estar contruidos a partir de un único cuerpo, cuya imagen es inherente al ente de ficción que se proyecta en pantalla una vez finalizada la obra. Allí, se establece una relación íntima entre el personaje y el actor que lo encarna, relaciones donde se evidencian actitudes, acciones, vestuario, cambios físicos y demás relaciones con el resto de los personajes. Mientras que el personaje literario aparece determinado por las palabras que lo definen, el personaje cinematográfico, tiene como resultado la combinación de lo sugerido por el guión y los aportes del actor que interpreta el papel.

O sea que la identificación entre autor y personaje depende del nombre o de la imagen. Así pues, para señalar una obra autoficcional dicha correspondencia será establecida a partir de ambos índices, que pueden presentarse de forma aislada o combinada; la imagen a su vez, puede aparecer como visual o sonora. Desde aquí pues haremos referencia al “protocolo de identidad” y no al nominal y así de modo general, la identificación entre autor y personaje en un filme.

El autor de un filme puede elaborar un personaje vinculado con su propia identidad según tres modos de considerar la imagen y el nombre que al igual pueden transformarse y mezclarse. Primero, un autor que interpreta a un personaje con el cual comparte el nombre o un derivado por ejemplo; *Le cinema de papa* de Claude Berri, *Sex Shop* también de Claude Berri, *Numero Deux* de Jean Luc Godardt, *Epidemic* de Lars Von Trier. Segundo un autor que comparte el nombre o un derivado con un personaje interpretado por otro actor allí se distinguen algunas películas como: *Roma* de Federico Fellini, *Le Vieil homme et l'enfant* de Claude Berri y *Suave qui peut* de Jean Luc Godard. Y como tercero un autor que interpreta a un personaje de nombre diferente o anónimo como ejemplo se encuentra Charles Chaplin con *The Kid*, *Timepos modernos* y *the Great Dictator*, *Stardust Memories* de Woody Allen y *Palombella Rosa* de Nanni Moretti.

Tal y como lo señala Genette, el término “relato” ha sido utilizado para cubrir tres nociones bastante diferentes: el *récit*, normalmente traducido como el relato; la *HISTOIRE*, o historia; y la *NARRACIÓN*, o narrar. EL *RECIT* es el significante, la declaración, el discurso o el mismo texto narrativo, es decir, el discurso verbal o cinematográfico que transporta el mundo de la historia al espectador, por ejemplo, la modelización de los tipos de planos en una película. El *récit*, tiene tanto una sustancia material como una forma. La *histoire*, por el contrario, es el significado o el contenido narrativo del *récit*, es decir el mundo de la historia o la fabula. La narración se refiere no a los hechos relatados, ni al mismo texto, sino al acto de narrar, es decir el acto de verbalización o presentación (Stam, 1999, p. 118-119)

La función del protocolo de identidad en cada obra puede definirse a partir del rol que el doble del autor encarna en la ficción; este puede denominarse como “doble ficticio”, “figura actoral”, “homónimo del autor” o “representante”. Adaptando lo sugerido en relaciona a la literatura la utilización del doble ficticio puede pertenecer a diferentes niveles del discurso cinematográfico en este sentido, la narración (función vocal), a la historia (función actoral), o al relato (función focalizadora).

Función Vocal

Vincent Colonna expresa que la escritura de si implica, un desdoblamiento entre el yo-narrador y el yo-narrado, o sea entre testigo y protagonista; esta dinámica se hace más evidente cuando aquel doble ficticio del autor lleva a cabo una función vocal, es decir de narrador.

Función Actoral

Dicha función atiende a aquella dimensión actoral del representante del autor, a su condición de personaje, estimado como actor de la historia. En literatura una situación parecida a la escritura en tercera persona de una autobiografía; es decir cuando un autor habla de sí mismo como si no fuera él, tiene que desprenderse de sí para poder hablar de él mismo.

Función Focalizadora

Hace referencia a que el representante del autor sea aquel desde cuya perspectiva se perciban los hechos narrados; diferenciada del narrador pues, pues este es el que habla y el focalizador es un agente que ve.

3.7.2 Protocolo Modal. Vincent Collona expresa que tanto en literatura como en cine el protocolo modal de la autoficción se confirma a partir de todos los elementos del texto o paratexto que afirman la ficcionalidad de la obra, dicho protocolo entonces estará constituido por ciertas formas con las cuales un autor concreta el carácter ficcional de su obra.

La noción de protocolo modal permite delimitar la percepción que puede tenerse del registro de enunciación de una obra, así como también su valor de “verdad”; su función es traducir la actitud del autor en relación con su discurso. En el caso del cine el ejemplo más inmediato es cuando se muestra en los créditos una leyenda que aclara que todos los acontecimientos personajes son ficticios y cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia.

Collona, también expresa que hay algunos índices que desrealizan el discurso, uno de ellos es pues; el discurso de uno mismo expresado en tercera persona, lo cual asemeja hablar de un extraño.

Podríamos aquí seguir mencionando muchos casos, investigaciones y posturas de autores pero seguiríamos extendiendo el texto y podríamos perder el cauce, ya entendido y expresado lo esencial del protocolo modal como todo aquello que nos confirma que la obra es ficticia. Y desde mi punto de vista y para el desarrollo de mis objetivos queda claro y evidente y cabe aclarar que es más importante mostrar mi postura como autor- personaje sobre la cual se hace más énfasis en la investigación y hablar sobre mi mismo que advertir que lo que se realizara será ficción.

Los protocolos de identidad y modal no presentan una perspectiva rígida, si no que hacen de la autoficción un dispositivo variable, con una gran flexibilidad de ejecución. Lejos de funcionar de una forma estable la autoficción, permite efectos múltiples e incluso contradictorios. Las obras autoficcionales tampoco presenta una filiación temática o rasgos formales recurrentes, y puede decirse que los únicos rasgos perceptibles es la metamorfosis del autor y su naturaleza múltiple.

3.8 Mi Entorno (Roliciano)

Es importante para mí desde acá, dar mi opinión personal sobre el lugar, el espacio en donde se va a desarrollar la historia que se planteara sobre un momento de mi vida. Desde hace aproximadamente 14, cuando volvimos con mi hermano mayor a vivir acá a la casa de mi abuelita paterna en Bogotá, luego de una separación familiar, sentí que habitaba en un lugar extraño. Lleno de miedos, inseguridades, dejando atrás salidas casuales a jugar con mis amigos en el parque. Bogotá es una ciudad, fría amarga, opaca, para mí Bogotá es una ciudad gris, insegura; donde es difícil entablar relaciones afectivas. Una ciudad contaminada y pluricultural, donde los espacios públicos son habitados por vendedores ambulantes en

búsqueda de un sustento. Donde se hacen ciclo rutas mal utilizadas por peatones imprudentes y ciclistas afanados que circulan por las vías. Bogotá es una ciudad contaminada de caos. Debo también agradecer a esta ciudad por acogerme, a pesar de su frialdad, aquí es donde vivo y así he aprendido a moverme, a ser despierto a mantener alerta y siempre pendiente. Aprender de direcciones aprender a no perderse es algo único de esta ciudad, montar en bus, caminar, hace que todos aquellos que viven acá sean reconocidos en todo lado popularmente como “Rolos” y así vivo mi mundo en medio de este entorno “Roliciano”.

3.9 Sobre el Guión

Mas que plantear aquí algún tipo de método exacto, o un manual de realización de un guión, resaltaremos algunos factores influyentes y determinantes a la hora de construir un guión, en nuestro caso particular, el guión no se limitara a una estructura definida, como la “aristotélica” o la Hollywoodense, mas que eso quiero partir de ciertos postulados, y dejar que el guión se transforme de acuerdo a mis necesidades. Guiaremos este capítulo sobre la visión de Syd Field y Micel Chion, referenciándolo un poco hacia lo que me concierne, lo denominado como “cine de Autor” y lo que realmente queremos lograr es un guión de corte Autobiográfico tomando algunas cosas de la Ficción.

Para comenzar hablaremos de El Personaje, según Syd Field, “un buen personaje es el corazón, el alma y e sistema nervioso de un guión”. El espectador a través del personaje, experimenta una identificación, se conmueve, se emociona. Allí también menciona que la creación de un buen personaje es esencial para proporcionar éxito al guión, ya que sin personaje no hay acciones, sin acciones no se generan conflictos, y sin conflictos no hay historia y pues obviamente sin historia no hay guión.

Syd Field, nos dice que a la hora de crear un personaje tenemos que conocerlo como la palma de la mano, saber sus esperanzas, sueños, temores, pasiones. Michel Chion, en su texto, *Como se escribe un guión*, menciona tres niveles, el primero es el profesional, es darle una caracterización este personaje sobre su nivel de estudio, el segundo hace referencia lo personal, en el cual se incluye a la familia y a los amigos y el nivel intimo en el cual se expresan los sentimientos, deseos y pasiones del personaje, este es el fundamental, como lo menciona el autor es fundamental conocerlo antes de escribir alguna palabra sobre el papel.

Syd Field, menciona que un personaje se configura en la medida de sus acciones no de sus palabras, que el tener un conflicto, saber sus antecedentes, destacar rasgos de su personalidad son solo algunas cualidades, para poder crear un personaje es necesario pues establecer un contexto, y es allí donde dicho personaje entra a definir sus características. El autor menciona que son cuatro los elementos para crear un buen personaje y estos son, “*la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud*”. (Syd Field, 2005, p. 51). La necesidad dramática, hace referencia pues, a todo aquello a lo que el personaje apunta, se puede definir como el objetivo primordial del personaje; que es lo que quiere obtener o lograr en el transcurso del guión. El punto de vista, hace referencia a la visión del mundo del personaje, “todo buen personaje es la dramatización de un punto de vista sólido y bien definido. Un personaje así es activo,

actúa a partir de su punto de vista y no se limita a reaccionar”. (Syd Field, 2005, p. 53). El cambio, hace referencia a que el personaje debe tener un cambio, de malo a bueno de callado a expresivo etc. La actitud, le da al personaje una profundidad, hace referencia a si es bueno o malo, si es fuerte o débil, es ver como asume las cosas.

Otro elemento que es muy importante dentro de la elaboración de un guión, es la estructura; este es el esqueleto, la columna vertebral del guión. La estructura le da un sentido a la historia le brinda un orden, “es una herramienta que le permite moldear y dar forma al guión con un máximo de valor dramático. La estructura mantiene todo unido; toda la acción, los personajes, la trama, los incidentes, episodios y acontecimientos que constituyen el guión”. (Syd Field, 2005, p. 23).

Syd Field, menciona también aquí su punto de vista sobre el guión, “un guión es una historia contada en imágenes, diálogos, y descripciones, dentro de un contexto de la estructura dramática”. (Syd Field, 2005, p. 24). Es importante entender también que si estamos desarrollando un guión, y estamos definiendo la estructura, era necesario también saber algo sobre lo que es el guión a grandes rasgos.

Linda Seger, menciona en su texto, *Como llegar a ser un guionista excelente*. La manera sobre como encontrar el conflicto, parte fundamental en la construcción de un guión,

La mayoría de la gente se encuentra incomoda con el conflicto en sus propias vidas. Se alejan de él, no quieren hablar de él, lo esconden debajo de la alfombra. Pero el conflicto le da vida al drama y el guionista necesita aprender a enfrentarse, construir y resolver conflictos. (Seger, 2009, p. 176).

Linda Seger, menciona que el conflicto depende del pensamiento en oposición, que es lo que no nos gusta, que es lo que rechazamos, en la mayoría de situaciones de conflicto dos personas buscan fines opuestos, donde uno será ganador y el otro vencedor. El conflicto también enciende emociones, a través de la ira, frustración, sentimientos de menosprecio, de traición, dichas emociones se expresan de múltiples maneras, gritando, rompiendo algo o pegándole a otro. Todo esto nutre los conflictos, aporta al todo del guión.

Seger, menciona algunos tipos básicos de conflictos, conflictos internos, hacen mención a cuando un personaje no esta seguro de si mismo o que no sabe lo que quiere. Conflictos de relación los cuales se centran en las metas mutuamente excluyentes del protagonista y antagonista. Conflictos sociales, hace mención al tipo de individuo que lucha contra un grupo, por ejemplo contra el gobierno, contra una banda, contra una empresa, etc. Conflictos de situación, son conflictos de desastres naturales, como un huracán, un incendio, etc. Conflicto cósmico, este tiene lugar entre un personaje y una fuerza sobre natural, puede ser contra Dios o el diablo. Normalmente suele ser proyectado sobre un ser humano.

Linda Seger, habla sobre la estructura en tres actos, al igual que Syd Field, Seger, plantea un esquema mas resumido el cual presentaremos a continuación, no se trata de que uno sea mejor simplemente mencionamos a Seger por su forma de sintetizar y mostrarnos con mas claridad una

estructura, puede que en el desarrollo de nuestro propio guión, sigamos o no dicha estructura, ya que cada quien lo concibe desde su forma creativa y este esta abierto a transformaciones.

Para comenzar Seger, menciona que la composición dramática de cada acto se divide en Planteamiento, desarrollo y resolución.

El planteamiento tiene como propósito brindar información básica, la cual es necesaria para hacer que la historia comience, allí se debe mencionar su estilo, presentar los personajes principales, presentar el tema de la historia, donde se vana desarrollar lo hechos y definir su genero, si va ser una historia de suspenso, de acción de drama, etc.

En la mayoría de las buenas películas, el planteamiento comienza con una imagen, dicha imagen nos brinda una idea del lugar, ambiente o época en la que se desarrolla a historia, después de esto ha de ocurrir algo, lo que Seger, denomina como elemento catalizador; es aquello que hace poner en marcha el relato, surge un detonante; este detonante es aquel primer empujón que pone en marcha la trama. Existen varios tipos de detonantes, con acciones específicas; o sea que comienza la historia. A través del dialogo, puede ser algo que le dicen al personaje y esto nos orientará sobre el tema de la historia. Dentro del planteamiento también Seger menciona hacerle falta una cuestión central, “al planteamiento le hace falta la cuestión central. Toda historia en cierto sentido tiene algo de misterio. Suscita una cuestión en el planteamiento que será contestada en el Clímax”. (Seger, 2013, p. 4). Esta cuestión central se contesta al final de la historia. Hace referencia a una pregunta, la cual expone el objetivo principal del personaje.

Acción del primer acto: entre el planteamiento y el primer punto de giro es importante mas información, para orientarnos mas en la historia se debe saber mas sobre los personajes. Este se define a través de los beats o pulsos, estos son accidentes o sucesos dramáticos individuales, uno tras otro crea una escena, los de varias escenas uno tras otro crean un acto y los de cada acto uno tras otro crean la historia. Estos no son el centro principal de la historia, pero si preparan para lo que viene.

Seger, menciona que un punto de giro son los que hacen mantener el interés de una historia, estos son impredecibles e intrigantes a lo largo de todo el camino y hasta el final, estos tienen lugar para que la acción se mantenga en movimiento. El punto de giro gira la acción en una nueva dirección, suscita la cuestión central, exige una toma de decisión o compromiso eleva el riesgo y lo que esta en juego e introduce a la historia en el siguiente acto.

Linda Seger menciona una diferencia entre el primer y segundo punto de giro, “el segundo punto de giro tiene las mismas funciones pero hace una cosa mas: acelera la acción”. (Seger, 2013, p.4). Este cambia también el curso de la acción introduciendo la historia hacia el tercer acto, este empuja el relato hacia el final. “el gran final es el clímax, se suele presentar en las ultimas 5 paginas del guión, seguido de una breve resolución que ata todos los cabos sueltos” (Seger, 2013, p. 4). Allí en el clímax es donde se resuelve el problema, se contesta la cuestión central, allí también se acaba a tensión y se arregla todo.

Guión La Condena

SINOPSIS.

Cuenta la historia de un adolescente universitario colombiano, que busca liberarse de su abuela, pues lo mantiene oprimido en un entorno conservador que no le permite vivir su vida a plenitud. Antonio Quintero, es un joven enamorado, se alimenta del silencio y de la mentira para alcanzar lo que quiere, vivirá su propia condena.

PERFIL DE PERSONAJES

Nombre: Anthony Quintero Bermúdez.

Sobrenombre: "Chiqui"

Impresión Dominante: Observador - mentiroso

Edad:

Biológica: 24

Mental: 20

Estrato: 3

Nivel familiar:

Anthony nació en año 1988 en el seno de una familia que provenía del departamento del Tolima y se tuvo que establecer en Bogotá debido a problemas y guerras políticas que provenían desde su abuelo paterno, su infancia se desarrolla de manera normal en una familia conformada por su papá, mamá, abuelo paterno, abuela paterna y su hermano mayor. A la edad de 5 años su entorno familiar cambia en un primer momento, tras la muerte de su abuelo paterno invadido por una leucemia que lo consumió rápidamente, dejando así en todos un gran vacío y un nuevo comienzo de estilo de vida, donde su familia decide dejar todo atrás y se mudan a la ciudad de Villavicencio, dejando a su abuela sola y con otros compromisos en la ciudad de Bogotá.

La relación con su hermano siempre fue muy agradable siempre compartían juntos, más que eso eran como hermanos gemelos, no solo en lo físico sino también porque sus padres siempre los vestían igual, Anthony siempre vio en su hermano mayor un escudo protector, porque era él quien lo defendía y siempre velaba porque nada malo le pasara. Desde su nacimiento tuvo el privilegio de contar con una y única tía consideraba para él como una madre, que le brindaba amor cariño, y ante todo apoyo financiero a la familia. Después de un año de llegar a la ciudad de Villavicencio logran adaptarse a este nuevo lugar, iniciando desde su clima cálido, su lugar donde ahora Vivian una casa dentro de un conjunto cerrado lleno de niños de su misma edad que día a día consolidaban más una amistad.

Al estar ya establecidos en Villavicencio recibían visitas de su abuela que con el pasar de los años extrañaba mas a quien en su momento estuvieron siempre juntos, comienzan las peleas en la casa, por celos e inseguridades y demás cosas por parte de su padre, Anthony y su hermano Jhony no asimilaban esas conductas agresivas que tomaba su padre cuando de una pequeña discusión pasaba a golpes e insultos, la armonía de aquel hogar ahora se desvanecía mientras Anthony crecía cada vez de forma más intensa hasta el punto que su madre decide un día cualquiera, triste y aburrida, de tanto mal trato y mala vida; dejar atrás todo esto y comenzar con Anthony y Jhony otro modo de vida. Después de un año largo para ellos, donde las incomodidades fueron muchas, pero la tranquilidad primaba, reaparece su padre quien de forma desesperada contacto a su esposa y a sus hijos, más duro esto en pasar cuando el ya estaba de nuevo en casa.

El momento de la gran ruptura familiar se da cuando Anthony cumple sus 16 años, cuando su mamá meses atrás venia notando cambios en su esposo, tras varios meses de mantener las cosas en silencio, la madre de Anthony y Jhony descubre que su esposo le está siendo infiel y sin dar previo aviso una mañana se despide de sus hijos porque se van a estudiar, cuando llegan del colegio ven que la ropa de su mamá no está, ese día ellos desconcertados y al no estar su papá porque andaba de viaje, duran tres días solos asumiendo una responsabilidad hasta el día que su padre llega y de igual sorpresa la noticia lo acoge, llama a su mamá para que cuide de ellos mientras veían como esto se resolvía. Tres días pasaron cuando el carro del trasteo llegó y sabiendo poco o nada a la casa de otra mujer llegaron, mujer viuda y con tres hijos hombres que lucían como de la misma edad de Anthony y Jhony.

Rodeado de ese entorno tan extraño al que rápidamente se incorpora, tras un año de convivir y recibir visitas esporádicas de su abuela, al ver el diferente estilo de vida Anthony y Su hermano se van a vivir con ella a Bogotá, conformando su familia actual, los tres; el, su hermano y su abuela.

Nivel Laboral:

Anthony comienza sus estudios primarios en Bogotá, tras la muerte de su abuelo se ven obligados de matricularlo en otro colegio y en otra ciudad allí, estudia en diferentes colegios sin adaptarse, rindiendo académicamente con notas aceptables, siempre

estaba en un nivel normal a sus compañeros de su clase, desde pequeño interesado por la música por la danza siempre estaba en los grupos de coro y danza de los colegios, cuando ingresa a un colegio militar donde le inculcan disciplina y respeto por sus superiores, a obedecer mandatos y acatar órdenes, termina su bachillerato en un colegio militar en Bogotá, mientras terminaba el colegio tomaba clases de inglés, o pagaba clases de inglés, porque siempre mantenía era pendiente de otros asuntos, asistía a la tuna del colegio cantaba y tocaba guitarra y cuando tenían instrucción militar pertenecía a la banda de guerra, comenzó tocando redoblante después tocaba la timba y finalmente resulto aprendiendo a tocar trompeta. Se gradúa obteniendo su libreta militar de primera y comienza de nuevo con el interés por aprender una segunda lengua, inicia otro curso de inglés tomándolo con más responsabilidad y ahora indeciso sobre qué carrera estudiar o comenzar una carrera militar.

La poca experiencia laboral que Anthony tenía era atendiendo en vacaciones en un local de postres cuando iba a visitar a su papá a Villavicencio.

Nivel íntimo:

Cuando Anthony Nace, es nombrado en un primer momento como Jairo Antonio Quintero Bermúdez, en todos sus registros de nacimiento y vacunas se distingue con ese nombre, nombre que a su madre no le gustaba mucho que su hijo menor llevara el mismo nombre que el de su esposo, para la época ya existían conflictos intrafamiliares, y con lo que cada día mas su mamá no se hacía a la idea que su hijo llevara ese nombre.

Cuando ya se va a ser el registro oficial ante la notaria queda registrado con su actual nombre Anthony Quintero Bermúdez. Desde pequeño nunca se identifico con su nombre pues lo llamaban siempre por su apodo que su abuelo le había puesto de cariño "Chiqui". Con el pasar de los años se identifica por su apellido, Quintero, como era nombrado en los colegios militares, para el ser nombrado Anthony era otra persona.

Desde niño crece con sus complejos, es una persona callada, que se interesa más por observar todo lo que pasa a su alrededor, marcado con grandes secuelas de su infancia, al recordar con amargura y odio momentos cuando presenciaba peleas entre sus padres que sobrepasaban los límites de una simple agresión verbal, más que eso recuerda siempre como él y su hermano

llorando se metían en las peleas para defender a su madre pues su padre actuaba de forma salvaje agrediéndola, no una, si no varias veces al mes. A su corta edad no entendía por qué se generaban tantas peleas solo era consciente de una agresión y de un remordimiento y temor hacia su padre, pues él sabía que ante cualquier novedad en la casa siempre reaccionaria de forma violenta.

Siempre se pregunta sobre su futuro, Anthony le teme a no ser exitoso, a llevar una vida por debajo de la actual, sueña con tener un buen empleo bien remunerado pero aun no sabe en qué oficio se desempeñara, todo lo que hace es a realizar metas, para no llevar el mismo estilo de vida que lleva su padre y ni actuar de ninguna forma igual a él. Aceptar los errores para él, no es nada fácil, cuando actúa de mala forma en contra de su abuela o en su colegio simplemente continua adelante muchas veces sin pensar antes de hablar o actuar.

Algo que al personaje lo motiva son sus verdaderas pasiones, a pesar de ser introvertido, es muy amable y atento, que no le da pereza lavar platos de la casa o limpiar el piso de su casa, por su formación militar inculcada es muy meticuloso con el aseo personal y con el entorno, le gusta mantener limpios sus zapatos sus camisas blancas que sean de color blanco y en general con la limpieza de su hogar. Anthony es una persona calmada poco explosiva, más que eso guarda sus sentimientos es muy alegre y en el fondo trata de ocultar sus problemas, le gusta mantener rodeado de gente, para él, el estar solo, sin escuchar o sin hacer algo relevante es más que aburrido desesperante, pasa su tiempo haciendo actividades para no sentir desespero, cuando explota lo hace de manera irracional gritando o actuando de forma retadora. De igual forma como es atento no le gusta que le estén recordando todo el tiempo sus deberes es algo que lo irrita y ante esto actúa de forma anti parabólica.

Retrae mucho sus sentimientos aunque es una persona cariñosa no sabe cómo expresar sus sentimientos, pues de sus padres nunca recibió una caricia o una frase bonita o por lo menos no lo recuerda. Sus vínculos familiares los ve rotos y aun sabiendo que su abuela cumple una gran labor al criarlo y educarlo, muchas veces prefiere a otras personas quienes solo están tras otros intereses momentáneos. A su edad aun no valora o de pronto no le presta la atención necesaria a los esfuerzos y preocupaciones que

su abuela lleva al recibir por completo la responsabilidad de "sacar a sus hijos-nietos adelante".

Nombre: Jhony Quintero Bermúdez.

Impresión Dominante: individualista

Edad:

Biológica: 26

Mental: 25

Estrato: 3

Jhony es un joven de 26 años, es ingeniero de petróleos, actualmente vive con su abuela y con su hermano, aunque muy pocas veces está en la casa ya que su trabajo no se lo permite, de ser así ya no viviría allí, pues ya está cansado de la cantaleta que le da su abuela.

En cuanto a su personalidad, Jhony se ha convertido en una persona aparentemente responsable y madura, cuando está en la casa actúa de manera introvertida, no habla con nadie y escasa mente responde al saludo. Es una persona que ha podido salir a delante gracias a los sacrificios de su abuela, de no haber sido por ella, Jhony estaría perdido en las drogas y el alcohol. Es una persona explosiva, tiene carácter, es respondón y actúa como si fuera jefe de la casa, actúa como si estuviera en su área de trabajo, es de aquellos que quieren tener todo sobre la mesa sin hacer mucho esfuerzo y sin pedir el favor. Siempre impartiendo órdenes así sea mínima. La relación con su hermano Anthony es muy poca, pareciera que le tiene envidia o fastidio. Pues piensa que su hermano a veces manipula y es solapado con su abuela para obtener lo que quiere.

Físicamente es un hombre de estatura promedio, es delgado, de piel morena, tiene el pelo corto y de color negro, posee ojos color marrón, y le gusta vestir muy elegante cuando está en Bogotá, gracias a su trabajo se puede dar ciertos lujos que algunos de su familia no.

Nombre: Graciela Díaz.

Impresión Dominante: Sobreprotectora.

Edad:

Biológica: 60

Mental: 60

Estrato: 3

Graciela Díaz, es la Mamá de Jairo Quintero, el Papá de Antonio y Jhony. Desde su infancia se caracterizó por ser una mujer trabajadora, mamá de dos hijos, Jairo, su hijo mayor y Yolanda, su hija menor que vive fuera del país. Es una persona sobre protectora y vive siempre a la defensiva a raíz de vivir dos años en el proceso de negociación y liberación de su hijo Jairo quien estuvo secuestrado a cargo de la Guerrilla.

Tras la separación del matrimonio de su hijo y los problemas de seguridad, Graciela se lleva a vivir a sus nietos con ella, tomando toda responsabilidad y cargo de ellos, se convierte en su mamá y papá. es de carácter fuerte y duro, pocas veces demuestra sus sentimientos y afectos.

Nombre: Juliana Novoa.

Impresión Dominante: Noble.

Edad:

Biológica: 24

Mental: 24

Estrato: 5

Es una mujer de 24 años que viene de una familia adinerada, es la menor de tres hijos, es la consentida de la casa. Vive en una familia armoniosa, civilizada, pocas veces hay discusiones en su hogar. Juliana es una mujer muy alegre, interesada por el bien social, de un corazón muy grande.

Juliana, llega al país tras vivir un año en New York, estaba aprendiendo inglés. Es una mujer con muchos valores. Es juiciosa y tiene sus metas fijas en la vida. Juliana ama profundamente a su novio Antonio y lo acepta tal cual como es, no le importa su estrato social.

Es una mujer de estatura promedio, su piel es canela, es delgada, tiene el pelo largo y negro natural. Tiene facciones dulces. Le gusta vestir colores vivos, muy acordes a casa situación. Es una mujer extrovertida pero muy diplomática.

Nombre: Jairo Quintero.

Impresión Dominante: Trabajador.

Edad:

Biológica: 47

Mental: 47

Estrato: 4

Jairo Quintero, es un hombre negociante, ha hecho capital en el mundo ganadero, vive en la ciudad de Villavicencio, pues allí administra una finca y es dueño de más de 100 cabezas de ganado lo cual le brinda estabilidad económica. Es una persona sola, el desearía poder compartir más tiempo con su familia, pero se empeña mas en tener dinero para el sustento de sus hijos y piensa en su futuro.

Jairo, es un hombre de contextura gruesa, es alto de ojos cafés oscuros, pelo negro y camina erguido, viste de manera informal siempre, mantiene entre potreros y fincas ganadera, utiliza mucho botas de caucho y sombrero.

Nombre: Jenny Bermúdez.

Impresión Dominante: Descomplicada.

Edad:

Biológica: 39

Mental: 35

Estrato: 4

Jenny, es la mamá biológica de Antonio y Jhony, a corta edad tuvo que someterse a una vida que no quería tras quedar muy joven en embarazo. Cuando se separa del padre de sus hijos, Jenny se olvida de sus responsabilidades y se desentiende completamente de sus obligaciones como madre. Afortunada, encuentra estabilidad económica en su actual esposo con el que lleva 12 años en una relación con peleas y alegrías. Jenny actualmente trata de recuperar a sus hijos, brindándoles dinero, siendo cómplice de ellos para salidas de rumba. Es una apersona alegre y descomplicada, mantiene más pendiente de tener dinero para arreglarse las uñas que hacerle un mercado para sus hijos.

ESCALETA.

1. INT. CASA ABUELA. PATIO. DÍA.

CON LA PANTALLA EN NEGRO, SE ESCUCHA EL SONIDO DEL AGUA CAER EN EL TANQUE DEL LAVADERO, VEMOS UNA MANO ENJABONADA QUE METE LA VASIJA Y SACA AGUA Y LA ECHA SOBRE UNOS OVEROLES Y ROPA INTERIOR. HASTA AHORA ESTÁ AMANECIENDO, ANTONIO REFRIEGA LA ROPA. LLEGA LA ABUELA, AÚN ESTÁ EN PIJAMA, LE RECLAMA QUE NO BOTE TANTA AGUA O QUE DE LO CONTRARIO PAGUE EL RECIBO, LA ABUELA, REPROCHA Y HACE UN COMENTARIO SOBRE LA INEFICIENCIA DE LA MAMÁ DE ANTONIO. ANTONIO, SIMPLEMENTE LA VOLTEA A VER, SIGUE LAVANDO Y DE REOJO OBSERVA LA LAVADORA APAGADA, INTACTA, CASI NUEVA. ANTONIO, RECIBE UN MENSAJE DE TEXTO, SU NOVIA JULIANA LE ESCRIBE QUE HA LLEGADO AL PAÍS, Y QUE QUIERE VERLO. ANTONIO LAVA Y CUELGA LA ROPA RÁPIDO.

2. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, TRAPEA CON AFÁN DEJANDO MUGRE EN EL PISO, SU ABUELA SUPERVISA Y LO HACE VOLVER A PASAR NUEVAMENTE EL TRAPERO.

3. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, MIENTRAS TIENDE SU CAMA, LE GRITA A SU ABUELA QUE HOY NO LA PUEDE ACOMPAÑAR TODO EL TIEMPO, DEBIDO A QUE TIENE UNA CITA CON SU ASESOR DE TESIS EN LA TARDE. ES SORPRENDIDO CON UN ALMOHADAZO EN LA CABEZA. SU HERMANO JHONY, QUIÉN ESTÁ EN LA CAMA DE AL LADO ENTRE DORMIDO LE GRITA QUE LO DEJE DORMIR. ANTONIO, RABIOSO, LE DEVUELVE LA ALMOHADA DE IGUAL FORMA COMO SU HERMANO LO HIZO Y SALE CORRIENDO DE LA HABITACIÓN.

4. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

ANTONIO, SIRVE AGUA EN UN VASO Y LO ENTREGA A LA ABUELA, SE QUEDA OBSERVANDO CÓMO TOMA EL AGUA. LA ABUELA, PREPARA UN SUCULENTO DESAYUNO. ANTONIO HACE COMO SI LE SONARA EL CELULAR, HABLA SOLO PARA QUE LA ABUELA ESCUCHE, SUPONE QUE HABLA CON EL ASESOR DE LA TESIS Y CONFIRMA LA CITA.

5. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ABUELA. DÍA

ANTONIO, APROVECHA QUE LA ABUELA ESTA DISTRAÍDA EN LA COCINA Y CON CAUTELA ENTRA A LA HABITACIÓN VIENDO RÁPIDAMENTE HACIA TODO LADO EN BUSCA DE UNAS LLAVES, BUSCA DEBAJO DE LA CAMA, ENTRE LOS CAJONES DEL PEINADOR, DENTRO DEL VIEJO ARMARIO, SIN HACER MUCHO RUIDO Y PENDIENTE SIEMPRE DE QUE NO VENGA NADIE. ANTONIO BUSCA DEBAJO DEL COLCHÓN, AL LEVANTAR EL COLCHÓN ESCUCHA UN RUIDO Y REvisa SOBRE LA CAMA. POR FIN ENCUENTRA LAS LLAVES METIDAS DENTRO DE LA FUNDA DE LA ALMOHADA DENTRO DE UNA BOLSA DE PLÁSTICO MUY ARRUGADA. ANTONIO SE METE DEBAJO DE LA CAMA Y SACA UN PEQUEÑO BAÚL DE MADERA, ALLÍ SU ABUELA GUARDA LAS JOYAS Y EL DINERO QUE LE ENVÍA SU HIJO, EL PAPÁ DE ANTONIO PARA LOS GASTOS. DENTRO DEL BAÚL HAY UN SOBRE DE PAPEL CON MUCHO DINERO ADENTRO, SOLO BILLETES DE CINCUENTA MIL, UNOS DOBLADOS, OTROS FUERA DEL FAJO, ANTONIO RAPIDAMENTE SACA DOS BILLETES Y VUELVE A DEJAR TODO COMO ESTABA Y SALE DE LA HABITACIÓN. SE DIRIGE HACIA LA COCINA A VER CÓMO VA EL DESAYUNO. AL METER EL SOBRE NO SE DA CUENTA QUE POR EL OTRO LADO ESTABA ESCRITA LA SUMA EXACTA DEL DINERO QUE ALLÍ HABÍA.

6. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

LA ABUELA, ALISTA LOS PLATOS PARA SERVIR EL DESAYUNO, CUANDO ANTONIO LLEGA A LA COCINA, LE DICE QUE AYUDE EN ALGO Y QUE SIRVA EL JUGO, ANTONIO, LE DICE QUE LE DIGA A JHONY. CON UN TONO ALTO SU ABUELA LE DICE QUE LE LLEVE EL DESAYUNO A SU HERMANO, PUES EL POBRE DEBE ESTAR MUY CANSADO. ANTONIO, SUSPIRA Y SALE CON LOS PLATOS DE LA COCINA HACIA LA HABITACIÓN.

7. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, CON LAS MANOS OCUPADAS CON EL DESAYUNO ENTRA A LA HABITACIÓN Y EMPUJA LA CAMA DE SU HERMANO Y LO LLAMA PARA QUE DESAYUNE. JHONY SE ACOMODA Y RECIBE LOS PLATOS, SIN DECIR NADA COMIENZA A COMER. ANTHONY SE QUEDA OBSERVADO EL PLATO Y LA FORMA COMO SU HERMANO SE EMBUTE LA COMIDA. REGRESA POR SU DESAYUNO A LA COCINA.

8. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

ANTONIO SE COME EL DESAYUNO DE PIE, LA ABUELA, ESTÁ SENTADA DESAYUNANDO EN UNA BUTACA CERCA A LA NEVERA. ANTONIO AGRADECE POR EL DESAYUNO. LA ABRAZA, E DEMUESTRA CARIÑO, LE DICE QUE LA QUIERE. MENCIONA A LA ABUELA QUE TIENE MUCHO POR HACER, PUES DEBE ENTREGARLE UN ADELANTO A SU PROFESOR Y QUE NECESITA PLATA. LA ABUELA ACTÚA INDIFERENTE.

9. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTHONY. DÍA.

ANTONIO, TRABAJA EN SU TESIS, TIENE VARIOS LIBROS ABIERTOS SOBRE LA MESA DEL COMPUTADOR. LA ABUELA LO INTERRUMPE DICHIENDO QUE VA A SALIR A PAGAR UNOS RECIBOS YA QUE NINGUNO DE ELLOS LA ACOMPAÑA, SALE Y ENTRA EN REPETIDAS OCASIONES. ANTONIO, SOLO LA OBSERVA. JHONY, CONTINÚA ACOSTADO EN LA CAMA.

10. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, SALE DE SU HABITACIÓN Y SE ASOMA A LA VENTANA QUE DA A LA CALLE, VE A LA ABUELA ALEJARSE, LLAMA A JENNY, SU

MAMÁ. ANTONIO LE DICE QUE SI SU ABUELA LLEGA A LLAMARLA, LE DIGA QUE EL SI SE VA A QUEDAR CON ELLA. SALE DE LA CASA.

11. EXT. DROGUERÍA. DÍA.

ANTONIO, LLEGA A LA DROGUERÍA, HABLA CON DON JULIO EL FARMACEUTA, Y LE PIDE QUE LE RECOMIENDE ALGÚN MEDICAMENTO PARA PODER DORMIR, YA QUE ÚLTIMAMENTE HA TRABAJADO MUCHÍSIMO Y EN LAS NOCHES NO LOGRA DESCANSAR LO SUFICIENTE. DON JULIO VA AL FONDO DE LA DROGUERÍA Y LE PASA UN PRODUCTO, ANTONIO PAGA CON UNO DE LOS BILLETES DE CINCUENTA, OBSERVA EL FRASQUITO CON CARA DE PLACER RECIBE EL CAMBIO Y SALE DE LA DROGUERÍA.

12. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, ENTRA A LA HABITACIÓN, SE DISPONE A CONTINUAR ESCRIBIENDO LA TESIS PERO SU HERMANO ESTÁ UTILIZANDO EL COMPUTADOR. ANTONIO LE PIDE QUE SE LO DE QUE LO NECESITA, A SU HERMANO NO LE IMPORTA Y SIGUE ALLÍ. ANTONIO, COGE LOS LIBROS Y SE ACUESTA SOBRE SU CAMA, TOMA UNO DE LOS LIBROS Y LEE.

13. INT. CASA ABUELA. DÍA.

LA ABUELA, LLEGA DE NUEVO A LA CASA, ENTRA A LA HABITACIÓN, OBSERVA POR UN SEGUNDO A JHONY Y ANTONIO. HABLA SOBRE SU AVENTURA EN EL BANCO, QUE ESTABA MUY LLENO, AFORTUNADAMENTE SE ENCONTRÓ UN VECINO Y LA DEJO PASAR ANTES, ETC. A LO CUAL ELLOS NO PRESTAN INTERÉS. ANTONIO OBSERVA LA HORA, YA ES MEDIO DÍA. LA ABUELA, SE SIENTE IGNORADA, ASÍ QUE LE DICE A ANTONIO QUE SI PIENSA ESTAR TODO EL DÍA ECHADO EN LA CAMA, QUE DEBERÍA LAVAR EL BAÑO SI ES QUE QUIERE GANARSE LO DEL ASEO, ELLA LE GRITA COSAS FEAS, LO OFENDE COMPARÁNDOLO CON SU MAMÁ, Y LO INSULTA. ELLA SALE DE LA HABITACIÓN, QUEJÁNDOSE DE SUS DOLORES DE LOS PIES.

14. INT. CASA ABUELA. DÍA.

MIENTRAS ANTONIO LAVA EL BAÑO, GRITANDO, LE DICE A LA

(CONTINUÁ)

CONTINÚA:

ABUELA, QUIEN SE ENCUENTRA EN SU HABITACIÓN ORGANIZANDO LOS RECIBOS QUE RECIÉN PAGÓ, QUE NECESITA TIEMPO Y ESPACIO PARA HACER SUS TRABAJOS, Y QUE SI SIGUE ASÍ NO VA ALCANZAR A ENTREGAR LA TESIS. ANTONIO CONTINÚA LAVANDO EL BAÑO.

15. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

AÚN CON LA CAMA DESTENDIDA, JOHNNY, SE ENCUENTRA SENTANDO FRENTE AL COMPUTADOR, JUGANDO UN JUEGO DE CARROS Y PARALELO A ELLO REvisa EL CORREO Y SE HACE EL OCUPADO CUANDO LA ABUELA SE ACERCA. ANTONIO YA HA TERMINADO DE LAVAR EL BAÑO Y SE DISPONE A CONTINUAR ESTUDIANDO. CUANDO SE VA A SENTAR SOBRE SU CAMA, LA ABUELA LE DICE A ANTONIO, QUE DEBERÍA TENDERLE LA CAMA A SU HERMANO YA QUE ÉL, ESTÁ MUY OCUPADO AHÍ TRABAJANDO, A DIFERENCIA DE ANTONIO QUE SOLO HOLGAZANEA Y NO TRABAJA, LE DICE A ANTONIO QUE YA ES HORA QUE BUSQUE ALGO QUE HACER PARA QUE APORTE PLATA PARA LA CASA. ANTONIO, ENOJADO EL RESPONDE QUE SU HERMANO NO ES MANCO Y QUE ÉL NO ES LA COIMA DE NADIE.

16. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO RECIBE UNA LLAMADA AL CELULAR, ES GUILLERMO, SU ASESOR DE TESIS, LE DICE QUE SE ENCUENTREN A LAS CINCO DE LA TARDE EN LA CAFETERÍA DE LA UNIVERSIDAD PARA REVISAR LO ADELANTADO. ANTONIO QUEDA FRÍO CON LA NOTICIA, PUES ES A LA MISMA HORA DE LA CITA CON JULIANA. ANTONIO APROVECHANDO QUE LA ABUELA AHORA ESTÁ EN EL PATIO, COGE SU MORRAL Y SE DIRIGE HACIA EL CUARTO DE ROPA, ALLÍ ES DONDE SE ENCUENTRA LA MESA DE LA PLANCHA Y UN ARMARIO CON LA ROPA DE JHONY Y ANTONIO.

17. INT. CASA ABUELA. CUARTO DE ROPA. DÍA.

ANTONIO, NERVIOSO SACA DEL ARMARIO LA CAMISA QUE JULIANA

AÑOS ATRÁS LE REGALÓ, UN PANTALÓN Y LOS METE DENTRO DE SU MORRAL. VE DE UN LADO PARA OTRO PENDIENTE QUE SU HERMANO NO LO VEA, PORQUE SI LO DESCUBRE LE CUENTA A LA ABUELA. ESCONDE LA MALETA DENTRO DEL ARMARIO. ANTES DE SALIR VUELVE Y SE CERCIOA QUE NADIE LO HAYA VISTO. SALE DE LA HABITACIÓN.

18. INT CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

SEGUNDOS DESPUÉS QUE ANTONIO SALE DEL CUARTO DE ROPA, LA ABUELA LO SORPRENDE Y CON UN REGAÑO LE DICE QUE SÍ PENSABA QUE ELLA NO SE IBA A DAR CUENTA. ANTONIO NERVIOSO, CREE QUE ELLA LO VIÓ EMPACANDO LA ROPA, CUANDO ESTÁ A PUNTO DE HABLAR, LE DICE QUE SI SE SIGUE HACIENDO EL PENDEJO DEJANDO ROPA SIN LAVAR, LE VA A DAR QUEJAS AL PAPÁ Y QUE SI QUIERE PUEDE IR BUSCANDO DONDE VIVIR, O SI QUIERE QUE SE VAYA A VIVIR CON LA MAMÁ, PORQUE ELLA NO PIENSA TENER HOLGAZANES SOLO DE ENGORDE Y DE BONITOS. ANTONIO, RESPIRA PUES POR UN MOMENTO SE SINTIÓ DESCUBIERTO.

CAMINA DESPACIO HACIA EL PATIO A LAVAR LO QUE SE LE OLVIDO.

19. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

JHONY, EL HERMANO MAYOR DE ANTONIO, SIGUE EN LA HABITACIÓN JUGANDO EN EL COMPUTADOR, HABLANDO POR SU FINO CELULAR, CON EL TELEVISOR PRENDIDO, LA CAMA SIGUE DESTENDIDA, LOS PLATOS DEL DESAYUNO ESTÁN VACIOS SOBRE LA MESA DEL COMPUTADOR.

20. INT. CASA ABUELA. PATIO. DÍA.

ANTONIO, ESTÁ EN EL PATIO JUGANDO CON ROBERTO, ES LA MASCOTA DE LA CASA, UN LORO QUE JHONY LE REGALÓ A LA ABUELA CON EL OBJETIVO DE MANTENERLA OCUPADA EN ALGO Y QUE NO LO MOLESTARA TANTO. MIENTRAS ANTONIO JUEGA CON EL LORO, LE DICE QUE A VECES QUISIERA SER SOLO UN LORO Y ASÍ SERÍA MÁS FÁCIL SOLO SALIR VOLANDO Y REGRESAR CUANDO QUISIERA. ANTONIO RECOGE LA ROPA, VE EL RELOJ, SON LAS TRES Y MEDIA, COMIENZA A LAVAR RÁPIDO PUES YA CASI TIENE QUE SALIR.

21. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, METE LOS LIBROS QUE ESTABAN EN SU HABITACIÓN EN EL MORRAL, DONDE TAMBIÉN ESTÁ LA ROPA. CUANDO SE DISPONE A SALIR, SE DA CUENTA QUE LA ABUELA NO ESTÁ EN LA CASA Y DEJÓ

LA PUERTA DE LA HABITACIÓN SIN LLAVE. ANTONIO ENTRA A LA HABITACIÓN DE LA ABUELA.

22. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ABUELA. DÍA.

ANTONIO, RAPIDAMENTE COGE LAS LLAVES QUE ESTÁN DENTRO DE LA FUNDA DE LA ALMOHADA, SACA EL BAÚL DE DEBAJO DE LA CAMA, CUANDO ESTÁ SACANDO OTRO BILLETE, ANTONIO ESCUCHA EL PORTÓN DE LA CASA, SE LE CAE EL SOBRE, ESTE CAE DEL LADO DONDE ESTÁ ESCRITA LA CIFRA EXACTA QUE ALLÍ HAY. SORPRENDIDO, SACA UN LAPICERO DE SU MORRAL, Y CAMBIA EL ÚLTIMO NÚMERO. SE ESCUCHAN RECHINAR LAS ESCALERAS DE MADERA CADA VEZ MÁS CERCA. ANTONIO, GUARDA EL BILLETE DENTRO DEL BOLSILLO, CON LAS MANOS TEMBLOROSAS, Y UN POCO TORPE VUELVE A PONER EL BAÚL Y LAS LLAVES EN SU SITIO. CAUTELOSAMENTE SALE DE LA HABITACIÓN DE LA ABUELA SIN SER DESCUBIERTO.

23. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, ESTÁ EN EL PASILLO, LEJOS DE LA PUERTA DE LA HABITACIÓN DE LA ABUELA, ELLA, LLEGA AL SEGUNDO PISO ANTONIO AVANZA HACIA ELLA, LA SALUDA Y LE DICE QUE LA ESTABA ESPERANDO PARA PODER IRSE Y NECESITA MÁS TIEMPO DE ESCRIBIR, LE DICE QUE DE PASO SE VA A QUEDAR DONDE SU MAMÁ PARA PODER TERMINAR DE ESCRIBIR. LA ABUELA SE EXALTA, LE RECLAMA QUE SI ES QUE ÉL SE MANDA SOLO QUE PARA DONDE VA SIN AVISAR CON TIEMPO, QUE ELLA LO NECESITA PARA QUE COLABORE AHÍ EN LA CASA. ANTONIO LE RESPONDE QUE TODO EL DÍA ESTUVO AYUDANDO Y AVISÁNDOLE QUE EN LA TARDE TENÍA UNA REUNIÓN IMPORTANTE CON EL ASESOR DE LA TESIS. SU ABUELA SE ALTERA, GRITANDO LO INSULTA DICIÉNDOLE QUE SI EL AFÁN ES PARA IRSE DONDE LAS VAGABUNDAS, Y QUE ADEMÁS A QUE VA A IR A PERDER TIEMPO DONDE SU MAMÁ QUE ES LA MÁS PEREZOSA Y BUENA PARA NADA. ANTONIO EXPLOTA, GRITANDO LE DICE A SU ABUELA QUE YA ESTÁ MAMADO DE SER LA COIMA DE LA CASA Y VER A SU HERMANO QUE SE LA PASA ECHADO DURMIENDO LOS DÍAS QUE NO TRABAJA. SU ABUELA CONTINÚA INSULTÁNDOLO Y LO QUE MÁS LE OFENDE ES QUE HABLE MAL DE JULIANA, DICIENDO QUE CORRE A LAS ENAGUAS DE UNA VAGABUNDA QUE NO OFRECE NADA. ANTONIO ENFURECIDO Y CON RABIA, SUELTA UNAS LÁGRIMAS Y LE PEGA UN PUÑO MUY FUERTE A LA PUERTA DE LA HABITACIÓN DEL CUARTO DE SU ABUELA, RECLAMÁNDOLE QUE DEJE DE INSULTAR Y DE HABLAR COSAS QUE NO SON.

24. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

JHONY, CONTINÚA EN LA HABITACIÓN JUGANDO EN EL COMPUTADOR, PERO ESCUCHA LA DISCUSIÓN DE SU HERMANO Y LA ABUELA EN EL PASILLO. NO REACCIONA, NO LE AFECTA, SOLO ESCUCHA.

25. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, CONTINUA DISCUTIENDO CON LA ABUELA, LLORANDO Y MUY EUFÓRICO, CON MUCHA RABIA, CON SUS MANOS EMPUÑADAS Y SU MORRAL EN LA ESPALDA, GRITANDO A LA ABUELA LE DICE QUE ES IMPORTANTE LA REUNIÓN QUE TIENE, QUE PARA ESO AHÍ ESTÁ SU HERMANO, ANTONIO COMIENZA A INSULTAR A JHONY, DICIENDO QUE ÉL TAMBIÉN TIENE OBLIGACIONES, JHONY SALE DE LA HABITACIÓN GRITANDO A SU HERMANO, DICIÉNDOLE QUE CON ÉL NO SE META. ANTONIO, REPROCHA SOBRE LA ACTITUD DESAFIANTE DE SU HERMANO, ANTONIO ESTÁ DECIDIDO A DEFENDERSE Y A NO DEJARSE OFENDER MÁS. DE NUEVO LANZA UN PUÑO SOBRE LA PUERTA DE MADERA. LA ABUELA ENOJADA Y UN POCO SORPRENDIDA POR LA REACCIÓN DE ANTONIO LE DICE QUE SI ES QUE AHORA VA ACABAR CON LA CASA, QUE LO QUE LE FALTABA ES QUE LE PEGUE A ELLA. DOÑA GRACIELA, ALTERADA POR LA REACCIÓN DE ANTONIO, SE DIRIGE HACIA EL PORTÓN DE SALIDA, CONTINUA ALEGANDO Y REPROCHANDO LA ACTITUD DE ANTONIO, ASEGURA EL PORTÓN CON UN CANDADO Y METE LA LLAVE DENTRO DE SU PECHO. MIENTRAS TANTO ANTONIO Y JHONY SE VEN DESAFIÁNDOSE, CADA UNO ESPERANDO A LA RESPUESTA DEL OTRO. CUANDO LA ABUELA SUBE DE NUEVO AL PASILLO, LES DICE QUE LO MEJOR ES QUE VALLAN BUSCANDO DONDE VIVIR, PORQUE LA VAN ES A MATAR DE UNA RABIA DE ESAS.

26. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, QUIEN ESTÁ FRENTE A SU HERMANO, EMPUJA CON EL HOMBRO A SU HERMANO Y ENTRA A SU HABITACIÓN. LLORANDO DESCONSOLADO SE METE DEBAJO DE LA CAMA PARA QUE NADIE LO VEA. MIENTRAS TANTO, LA ABUELA VA HACIA LA COCINA.

27. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

LA ABUELA, ENTRA A LA COCINA, ALTERADA Y CON LAS MANOS TEMBLOROSAS SIRVE UN VASO CON AGUA Y LE AGREGA UNAS GOTAS DE VALERIANA QUE MANTIENEN AHÍ CON EL RESTO DE MEDICAMENTOS. SE BOGA EL VASO CON AGUA.

28. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

JHONY, REGRESA A SU HABITACIÓN, CONTINUA JUGANDO SU JUEGO DE COMPUTADOR, ANTONIO SIGUE DEBAJO DE LA CAMA LLORANDO.

29. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

ANTONIO, AÚN TIENE LOS OJOS HINCHADOS DE LLORAR, LA TENSIÓN YA HA BAJADO, ANTONIO, MIRA SU RELOJ Y SE DA CUENTA QUE SON LAS CINCO, SACA SU CELULAR Y ESCRIBE UN MENSAJE DE TEXTO AL NÚMERO DEL QUE JULIANA LE ESCRIBIÓ. LE ESCRIBE QUE LLEGA A LAS SIETE PORQUE SE LE PRESENTÓ UN PROBLEMA. ANTONIO PREPARA LA COMIDA.

FLASH BACK

ANTONIO RECUERDA LAS PALABRAS DEL FARMACEUTA CUANDO E ENTREGA EL SOMNÍFERO, ÉL LE DICE QUE EL PRODUCTO ES MUY EFECTIVO, Y QUE CON POCAS GOTAS SERÁ SUFICIENTE PARA CAER COMO PIEDRA.

30. INT. CASA ABUELA. SALA-COMEDOR. DÍA.

LA ABUELA, JHONY Y ANTONIO, COMEN EN SILENCIO LA COMIDA QUE ANTONIO PREPARÓ, ANTONIO, VOLTEA A VER EL ANTIGUO RELOJ DE PARED, SON LAS SEIS DE LA TARDE, ANTONIO LEVANTA LOS PLATOS DE LA MESA Y LOS LLEVA A LA COCINA.

31. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

ANTONIO, IMPACIENTE VE NUEVAMENTE SU RELOJ, LAVA LOS PLATOS.

INSERT.

MIENTRAS ANTONIO LAVA LOS PLATOS DE LA COMIDA, LA ABUELA COMIENZA A BOSTEZAR, ENTRA A SU HABITACIÓN Y SE ACUESTA EN LA CAMA, JHONY, TAMBIÉN ESTÁ EN SU CAMA DEBAJO DE LAS COBIJAS PARPADEANDO CONSTANTEMENTE.

32. INT. CASA ABUELA. DÍA.

ANTONIO BUSCA DESESPERADAMENTE LAS LLAVES DEL CANDADO QUE LA ABUELA LE PUSO AL PORTÓN, NO LAS ENCUENTRA. CAMINA POR TODA LA CASA DESESPERADO. OBSERVA NUEVAMENTE SU RELOJ, ESTÁ MUY IMPACIENTE PUES LA CITA CON JULIANA CADA VEZ SE ACERCA MÁS Y AÚN NO HA PODIDO SALIR DE SU CASA. LA ABUELA Y JHONY DUERMEN PROFUNDOS. ANTONIO ENTRA A SU HABITACIÓN.

33. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, AL NO ENCONTRAR LA LLAVE DEL CANDADO, QUEDA RESIGNADO EN SU HABITACIÓN Y CON LOS OJOS ABIERTOS MIRANDO AL TECHO. NO PASAN TRES SEGUNDOS Y DE UN SALTO SE LEVANTA DE LA CAMA. RECOGE SU MORRAL QUE LO HABÍA DEJADO DEBAJO DE LA CAMA, SE ASOMA A LA VENTANA. ANTONIO VE QUE EL CANDADO QUE ASEGURA LA REJA ESTÁ ABIERTO Y SIN PENSARLO DOS VECES, QUITA EL CANDADO, ABRE LA VENTANA, SE ASOMA Y LENTAMENTE DEJANDO LA VENTANA ENTRECERRADA SALE DE SU CASA.

TRANSICIÓN DE DÍA A NOCHE.

34. EXT. CALLE- CASA ABUELA. NOCHE.

ANTONIO, MIRA HACIA LA VENTANA POR DONDE BAJÓ, OBSERVA A SU ALREDEDOR PARA VERIFICAR QUE NADIE LO ESTABA VIENDO. OBSERVA EL RELOJ, SON LAS SEIS Y MEDIA, ANTONIO SALE CORRIENDO.

35. EXT. CALLE BOGOTÁ. NOCHE.

ANTONIO CORRE POR LAS CALLES DEL CENTRO DE BOGOTÁ, SE ESCUCHAN PITOS, SIRENAS Y EL CAOS DE LA CIUDAD A ESA HORA, EL TRÁFICO ES PESADO, ANTONIO CORRE POR EN MEDIO DE LOS CARROS, LLEGA A LA CARRERA SÉPTIMA DONDE EL TRAFICO FLUYE UN POCO MÁS RÁPIDO, ANTONIO CONTINUA TROTANDO, YA SE REFLEJA EN SU CARA CANSANCIO, TIENE GOTAS DE SUDOR EN SU CARA, ESTIRA LA MANO, PARA UN TAXI.

ANTONIO SUBE AL TAXI.

36. INT. CARULLA. BAÑO HOMBRES. NOCHE.

ANTONIO, SACA LA ROPA DE SU MORRAL Y SE CAMBIA RÁPIDAMENTE EN EL BAÑO. SE ARREGLA EL PELO FRENTE AL ESPEJO Y SALE.

37. INT. CARULLA. NOCHE.

ANTONIO, CON CARA DE FELICIDAD AGARRA UN RAMO DE ROSAS Y UNA CAJA DE CONDONES, LOS CANCELA Y SALE DEL ALMACÉN.

38. EXT. CALLE NORTE. NOCHE.

ANTONIO, SALE DEL ALMACÉN, CAMINA RÁPIDAMENTE UNA CUADRA Y LLEGA AL EDIFICIO DONDE VIVE JULIANA. SE AUNCIA EN LA PORTERÍA. ANTONIO SE VE EMOCIONADO, TIENE UNA SONRISA DE OREJA A OREJA.

39. INT. PASILLO EDIFICIO. NOCHE.

ANTONIO, LLEGA A LA PUERTA DEL APARTAMENTO DE JULIANA. OBSERVA EL RELOJ PREOCUPADO, SON LAS SIETE EN PUNTO. TIMBRA, ANTONIO IMPACIENTE MUEVE SU PIE DERECHO. CUANDO VA A TIMBRAR DE NUEVO, SE ABRE LA PUERTA, ES JULIANA, ELLA LE DICE QUE CREÍA QUE YA ÉL NO IBA A LLEGAR. ANTONIO, SE QUEDA MUDO, PARALIZADO. VE A JULIANA MUY HERMOSA, TIENE SU CABELLO OSCURO Y BRILLANTE COMO ANTONIO LO RECUERDA, ESE BRILLO EN SUS OJOS MARRONES CLAROS QUE CON ALEGRÍA LO OBSERVAN, SU NARIZ PEQUEÑA Y FINA. ANTONIO LA OBSERVA DETALLADAMENTE, OBSERVA SUS LABIOS ROJOS, SU ENCANTADORA SONRISA, SU CUELLO LARGO Y DELGADO. OBSERVA SU SILUETA DELGADA Y SU ROPA TAN ADECUADA, NI MUY ELEGANTE, NI MUY INFORMAL, CON SU PORTE DE EJECUTIVA Y SU IRADA ANGELICAL, ANTONIO REACCIONA Y LE ENTREGA EL RAMO DE ROSAS, JULIANA, CON UNA SONRISA LE RECIBE LAS FLORES, LE DA LAS GRACIAS, ANTONIO Y JULIANA SE ABRAZAN. LA ABRAZA FUERTE, PERO SIN LASTIMARLA. JULIANA INVITA A PASAR A ANTONIO AL APARTAMENTO, LE AGARRA LA MANO Y LO HALA HACIA ADENTRO.

40. INT. APARTAMENTO JULIANA. NOCHE.

JULIANA, PONE LAS ROSAS EN UN JARRÓN CON AGUA SOBRE LA MESA DE CENTRO DE LA SALA, AGRADECE NUEVAMENTE A ANTONIO POR EL DETALLE. ANTONIO ACTÚA COMO SI SE ENCONTRARA EN UN LUGAR NUEVO PARA ÉL, AUN ESTE ALGO DISTRAÍDO, PUES HACE UN AÑO NO SABÍA NADA NI VEÍA A JULIANA. JULIANA SE ACERCA A ANTONIO, LE ACARICIA LA CARA LE DA UN BESO EN LA BOCA. SONRIENDO LE DICE QUE QUITE ESA CARA DE BOBO... Y LO LLEVA HACIA SU HABITACIÓN.

41. INT. APARTAMENTO JULIANA. HABITACIÓN. NOCHE.

JULIANA LE DICE A ANTONIO QUE YA TERMINA DE MAQUILLARSE RÁPIDO Y SALEN, ANTONIO SE SIENTA EN LA HORILLA DE LA CAMA Y ASIENDE.

INSERT.

ANTONIO Y JULIANA BAILAN Y BEBEN TRAGO DENTRO DE UNA DISCOTECA, SONRIEN, NO PARAN DE BAILAR, ANTONIO, MIENTRAS BAILA CON JULIANA NO DEJA DE OBSERVARLA, ES CALLADO PERO SONRIENTE. SE BESAN.

42. INT. APARTAMENTO JULIANA. NOCHE.

YA UN POCO ENTONADOS, JULIANA Y ANTONIO SE BESAN APASIONADAMENTE. JULIANA LE DICE A ANTONIO QUE TIENE UN REGALO ESPECIAL PARA ÉL, PERO QUE SOLO SI LO COMPARTE CON ELLA SE LO DA. JULIANA, CORRE HACIA SU HABITACIÓN EN BUSCA DEL REGALO.

43. INT. APARTAMENTO JULIANA. HABITACIÓN. NOCHE.

JULIANA, BUSCA ENTRE SUS MALETAS, EL REGALO QUE LE MENCIONÓ A ANTONIO, BUSCA EN DOS MALETAS, LAS REVUELCA, HASTA QUE LO ENCUENTRA, LE ENTREGA EL REGALO A ANTONIO, ÉL LO ABRE, ES UNA BOTELLA DE LICOR. JULIANA LE DICE QUE ES ABSENTA, UN TRAGO ESPECIAL QUE CONSIGUIÓ Y QUE PENSÓ EN ANTONIO CUANDO LA OBTUVO, POR ESO QUISO REGALÁRSELA. MIENTRAS JULIANA LE CUENTA DE LAS COSAS QUE VIÓ Y APRENDIÓ, TOMAN UNOS TRAGOS DE LA BEBIDA. JULIANA LE CUENTA UN POCO SOBRE LA HISTORIA Y LOS ORÍGENES DE DICHO LICOR Y SU PORCENTAJE DE ALCOHOL COMPARADO

A LOS DEMÁS, ESTA BEBIDA CONTIENE 82 GRADOS DE ALCOHOL LO QUE HACE QUE ANTONIO Y JULIANA ENTREN EN UNA ESPECIE DE TRANCE, SE BESAN APASIONADAMENTE, HACEN EL AMOR COMO NUNCA ANTES. JULIANA Y ANTONIO SE QUEDAN DORMIDOS.

TRANSICIÓN DE NOCHE A DÍA.

44. INT. APARTAMENTO JULIANA. HABITACIÓN. DÍA

ES LA UNA Y MEDIA DE LA MADRUGADA, SE ESCUCHA UN CELULAR, ALGUIEN LLAMA AL CELULAR DE JULIANA, ELLA CONTESTA Y SE LEVANTA DE LA CAMA, ANTONIO SE DESPIERTA, AÚN EBRIO POR LA ABSENTA. NO SABE QUIÉN LLAMA A JULIANA A ESTA HORA, JULIANA REGRESA A LA HABITACIÓN COMO SI NADA HUBIERA OCURRIDO REGRESA A LA CAMA Y SE ACUESTA. JULIANA NO SE DA CUENTA QUE ANTONIO ESTÁ DESPIERTO, ANTONIO ESTÁ FURIOSO Y NO ENTIENDE PERO TAMPOCO PREGUNTA SOBRE LA LLAMADA. ANTONIO SE LEVANTA Y COMIENZA A VESTIRSE SIN DAR EXPLICACIÓN A JULIANA. ANTONIO Y JULIANA DISCUTEN. JULIANA OFENDE A ANTONIO CON COMENTARIOS ACERCA DE SU FAMILIA Y DE SU MADRE. ANTONIO ESTÁ MUY FURIOSO, PRIMERO POR LA LLAMADA CLANDESTINA Y SEGUNDO POR LAS PALABRAS OFENSIVAS. ANTONIO, LLEVADO POR EL ALCOHOL, APRIETA JULIANA DE LOS BRAZOS Y LA ABALANZA SOBRE LA CAMA. ANTONIO ENFURECIDO LE DA UN PUÑO A LA PUERTA DEL CLOSET. ROMPE LA PUERTA Y SALE SANGRE DEL PUÑO DE SU MANO. ANTONIO, REACCIONA, JULIANA ESTÁ LLORANDO SOBRE LA CAMA, ANTONIO COMIENZA A LLORAR DESCONSOLADO, LE PIDE PERDÓN A JULIANA, ES LA PRIMERA VEZ EN CINCO AÑOS QUE ANTONIO REACCIONA DE ESTA FORMA. ANTONIO BORRACHO Y LLORANDO PIDE PERDÓN A JULIANA, PUES LE CONFIESA QUE VIÓ LA MISMA IMAGEN DE SU PADRE GOLPEANDO A SU MAMÁ Y QUE ESO ERA ALGO QUE NUNCA MÁS IBA A PERMITIR NI QUERÍA SER COMO SU PADRE, NI COMO NINGÚN HOMBRE DE SU FAMILIA, YA QUE ANTONIO SABÍA QUE SUS FAMILIARES TENÍAN PROBLEMAS CON LAS ESPOSAS Y MUJERES POR MALTRATO. JULIANA LLORANDO, ECHA A ANTONIO DE SU APARTAMENTO.

45. EXT. CALLES BOGOTÁ- NORTE. DÍA.

ES DE MADRUGADA, AÚN ESTÁ OSCURO Y LLOVIENDO, ANTONIO, BORRACHO CAMINA POR LAS CALLES CERCA AL APARTAMENTO DE JULIANA BUSCANDO ENCONTRAR UN TAXI QUE LO LLEVE A SU CASA,

NINGÚN CARRO LO RECOGE. MIENTRAS ANTONIO CONTINUA CAMINANDO POR LAS CALLES, MOJADO, SE TROPIEZA CON DOS HOMBRES Y ES AMENAZADO POR UNO DE ELLOS CON UNA BOTELLA PICADA, ANTONIO REACCIONA Y SALE CORRIENDO MUY RÁPIDO PASÁNDOSE VARIAS CALLES POR DONDE TRANSITABAN POCOS CARROS, ANTONIO, PASA UNA AVENIDA CORRIENDO PERO NO SE FIJA QUE VIENE UN CARRO, ANTONIO ES ATROPELLADO, CAE EN EL PASTO. ANTONIO SE LEVANTA RAPIDAMENTE SIGUE CORRIENDO BUSCANDO CON DESESPERO UN REFUGIO.

46. INT. APARTAMENTO JULIANA. HABITACIÓN. DÍA.

JULIANA, LLORANDO, REACCIONA Y RECAPACITA QUE ANTONIO ESTA BORRACHO.

47. INT. INTERIOR CARRO JULIANA. DÍA.

JULIANA SALE A BUSCARLO EN SU CARRO. JULIANA, RECORRE VARIAS CUADRAS ALREDEDOR DEL BARRIO PERO NO VE POR NINGÚN LADO A ANTONIO. JULIANA MARCA AL CELULAR DE ANTONIO, NADIE RESPONDE. JULIANA PREOCUPADA ACELERA Y CONTINÚA BUSCANDO A ANTONIO.

48. EXT. CALLES BOGOTÁ- NORTE. DÍA.

ANTONIO, CANSADO DE CORRER Y DOLIDO DEL GOLPE, TIENE LAS MANOS RASPADAS Y SU PANTALÓN ROTO EN LA RODILLA IZQUIERDA. SE LIMPIA EL AGUA DE LA CARA Y DESCANSA DEBAJO DE LA CARPA DE UNA CAFETERÍA ESQUINERA. ANTONIO OBSERVA PARA TODO LADO, VE QUE YA DEJÓ BOTADOS A LOS LADRONES. ANTONIO, CAMINANDO COJO, CONTINUA BUSCANDO UN TAXI. ANTONIO ORANDO A DIOS LE PIDE UN TRANSPORTE QUE LO LLEVE A SU CASA.

49. INT. INTERIOR CARRO JULIANA. DÍA.

JULIANA. PREOCUPADA MIRA HACIA TODO LADO BUSCANDO A ANTONIO, LAS CALLES ESTÁN MUY SOLAS. JULIANA ATRAVIESA LA AVENIDA DONDE ANTONIO FUE ATROPELLADO. JULIANA CONTINUA BUSCANDO, CUANDO EN MEDIO DE LA LLUVIA VE A LO LEJOS UNA PERSONA CAMINANDO COJA Y SACANDO LA MANO, TRATANDO DE PARAR UN TAXI, JULIANA, RECONOCE A ANTONIO. ELLA ACELERA Y LO ALCANZA. JULIANA LE DICE A ANTONIO QUE SUBA AL CARRO. ANTONIO SE HACE ROGAR, AL MOMENTO ACCEDE. MIENTRAS VAN HACIA LA CASA DE

ANTONIO, JULIANA LE PREGUNTA POR QUÉ SE FUE. ANTONIO LE DICE QUE ESTA PREOCUPADO PORQUE TIENE QUE TERMINAR LA TESIS LA DEBE ENTREGAR EN DOS DÍAS.

50. EXT. CALLE CENTRO. DÍA.

JULIANA Y ANTONIO, LLEGAN A LA CASA DE LA ABUELA. AFUERA DE LA CASA HAY UNA AMBULANCIA Y MUCHAS PERSONAS ALREDEDOR, LOS VECINOS OBSERVAN POR LAS VENTANAS. ANTONIO SE BAJA DEL CARRO Y VA A VER QUÉ SUCEDE.

51. EXT. CALLE CENTRO. DÍA.

ANTONIO, PREGUNTA A LA GENTE POR LO OCURRIDO, LE DICEN QUE AL PARECER ALGUIEN MURIÓ. ANTONIO, PREOCUPADO SE ACERCA MÁS HACIA LA CASA. ESCUCHA LOS RUMORES DE LOS VECINOS, AL PARECER SE CAYÓ DE LAS ESCALERAS. SIGUE CAMINANDO, VE A SU HERMANO Y SE ACERCA. SACAN UN CUERPO TAPADO SOBRE UNA CAMILLA Y LO SUBEN A LA AMBULANCIA. JHONY, CONFRONTA A SU HERMANO, LO AGARRA FUERTEMENTE DE LA CAMISA, LO INTERROGA, LE DICE QUE ÉL SABE LO QUE PASÓ. SUBE A LA AMBULANCIA POR LA PUERTA DE ATRÁS Y SE VA. JULIANA LLEGA HASTA DONDE ESTÁ ANTONIO, PREOCUPADA LE PREGUNTA POR LO OCURRIDO, ANTONIO LE DICE QUE LA ABUELA MURIÓ.

TIEMPO DESPUÉS..

INSERT.

PANORÁMICA DE BOGOTÁ.

52. INT. NOTARIA. DÍA.

ANTONIO Y JULIANA, SENTADOS FRENTE AL NOTARIO FIRMAN DOCUMENTOS DE MATRIMONIO. JULIANA FIRMA, SONRIE CON MALICIA.

FIN.

LA CONDENA

Guión por:

Anthony Quintero Bermúdez

Historia por:

Anthony Quintero Bermúdez

2013

1. INT. CASA ABUELA. PATIO. DIA.

CON LA PANTALLA EN NEGRO, SE ESCUCHA EL SONIDO DEL AGUA CAER EN EL TANQUE DEL LAVADERO, VEMOS UNA MANO ENJABONADA QUE METE LA VASIJA Y SACA AGUA Y LA ECHA SOBRE UNOS OVEROLES Y ROPA INTERIOR. HASTA AHORA ESTÁ AMANECIENDO, ANTONIO REFRIEGA LA ROPA. LLEGA LA ABUELA, AÚN ESTÁ EN PIJAMA, LE RECLAMA QUE NO BOTE TANTA AGUA O QUE DE LO CONTRARIO PAGUE EL RECIBO, LA ABUELA, REPROCHA Y HACE UN COMENTARIO SOBRE LA INEFICIENCIA DE LA MAMÁ DE ANTONIO.

GRACIELA

(ENOJADA)

No desperdicie el agua, bien escasa y cara que si esta y usted botándola ahí en esos cuatro chiros. Siga los consejos buenos para que un día sea alguien, no como su mamá que no sirve pa' nada.

ANTONIO, SIMPLEMENTE LA VOLTEA A VER, SIGUE LAVANDO Y DE REOJO OBSERVA LA LAVADORA APAGADA, INTACTA, CASI NUEVA. ANTONIO, RECIBE UN MENSAJE DE TEXTO, SU NOVIA JULIANA LE ESCRIBE QUE HA LLEGADO AL PAÍS, Y QUE QUIERE VERLO. (EL MENSAJE DICE QUE LO ESPERA A LAS CINCO EN SU APARTAMENTO). ANTONIO LAVA Y CUELGA LA ROPA RÁPIDO.

2. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, TRAPEA CON AFÁN DEJANDO MUGRE EN EL PISO, LA ABUELA SUPERVISA Y LO HACE VOLVER A PASAR NUEVAMENTE EL TRAPERO.

GRACIELA

(EXALTADA)

Bueno, si va a hacer algo, por lo menos hágalo bien
 Vaya lave ese trapero y páselo nuevamente.
 ¿No se da cuenta que está dejando ahí el mugrero?
 Siente bien ese trapo al piso y como con energía
 Mijito, tan joven ¿y ya cansado?

3. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, MIENTRAS TIENDE SU CAMA, LE GRITA A LA ABUELA QUE HOY NO LA PUEDE ACOMPAÑAR TODO EL TIEMPO, DEBIDO A QUE TIENE UNA CITA CON SU ASESOR DE TESIS EN LA TARDE.

ANTONIO
(AGITADO)

Bueno abuelita, y hoy no puedo ayudarle todo el día,
Hoy tengo que presentarle un avance al profesor, así que
De una vez le aviso pa' que después no diga nada.

ES SORPRENDIDO CON UN ALMOHADAZO EN LA CABEZA. SU HERMANO JHONY, QUIÉN ESTÁ EN LA CAMA DE AL LADO ENTRE DORMIDO LE GRITA QUE LO DEJE DORMIR.

JHONY
(DORMIDO)

¡Oiga! Cállese y deje dormir.

ANTONIO, RABIOSO, LE DEVUELVE LA ALMOHADA DE IGUAL FORMA COMO SU HERMANO LO HIZO Y SALE CORRIENDO DE LA HABITACIÓN.

4. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

ANTONIO, SIRVE AGUA EN UN VASO Y LO ENTREGA A SU ABUELA, SE QUEDA OBSERVANDO CÓMO TOMA EL AGUA. LA ABUELA, PREPARA UN SUCULENTO DESAYUNO. ANTONIO HACE COMO SI LE SONARA EL CELULAR, HABLA SOLO PARA QUE LA ABUELA ESCUCHE, SE QUEDA CALLADO POR MOMENTOS SIMULANDO LA CONVERSACIÓN. CONFIRMA LA CITA.

ANTONIO
(SERIO)

Buenos días profesor,
Yo, muy bien muchas gracias y ¿usted qué tal?
A qué bueno profe, me alegra.
Si, sí señor, no, profe que tal se me olvida la cita de hoy,
Profe, ¿si recibió mi correo?

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO

Ahí, ya está el último archivo con las correcciones
 Y pues el avance del último capítulo, y pues ya
 Lo que falta es muy poco para terminarla.
 Bueno, listo profe, entonces así quedamos, a las cinco en la
 torre seis.
 Bueno señor, entonces hasta luego.

ANTONIO, GUARDA EL CELULAR Y SALE DE LA COCINA.

5. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ABUELA. DÍA

ANTONIO, APROVECHA QUE LA ABUELA ESTA DISTRAÍDA EN LA
 COCINA, CON CAUTELA ENTRA A LA HABITACIÓN VIENDO RÁPIDAMENTE
 HACIA TODO LADO EN BUSCA DE ALGO, BUSCA DEBAJO DE LA CAMA,
 ENTRE LOS CAJONES DEL PEINADOR, DENTRO DEL VIEJO ARMARIO,
 SIN HACER MUCHO RUIDO Y PENDIENTE SIEMPRE DE QUE NO VENGA
 NADIE. ANTONIO BUSCA DEBAJO DEL COLCHÓN, AL LEVANTAR EL
 COLCHÓN ESCUCHA UN RUIDO Y REvisa SOBRE LA CAMA.

ANTONIO

(SUSURRANDO)

¡Donde estarán estas hijuemadres!

POR FIN ENCUENTRA UNAS LLAVES METIDAS DENTRO DE LA FUNDA DE
 LA ALMOHADA, LAS LLAVES ESTAN DENTRO DE UNA BOLSA DE
 PLÁSTICO MUY ARRUGADA. ANTONIO SE METE DEBAJO DE LA CAMA Y
 SACA UN PEQUEÑO BAÚL DE MADERA, ALLÍ LA ABUELA GUARDA LAS
 JOYAS Y EL DINERO QUE LE ENVÍA SU HIJO, EL PAPÁ DE ANTONIO
 PARA LOS GASTOS. DENTRO DEL BAÚL HAY UN SOBRE DE PAPEL CON
 MUCHO DINERO ADENTRO, SOLO BILLETES DE CINCUENTA MIL, UNOS
 DOBLADOS, OTROS FUERA DEL FAJO, ANTONIO RAPIDAMENTE SACA DOS
 BILLETES Y VUELVE A DEJAR TODO COMO ESTABA.

ANTONIO

Ja! y quejándose que no hay plata
 Claro, ella si se guarda lo que manda mi papá y
 No nos da nada, y yo como un huevon, haciendo aseo
 Todo el tiempo para ganarme los veinte mil.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

SALE DE LA HABITACIÓN. SE DIRIGE HACIA LA COCINA A VER CÓMO VA EL DESAYUNO. AL METER EL SOBRE NO SE DA CUENTA QUE POR EL OTRO LADO ESTABA ESCRITA LA SUMA EXACTA DEL DINERO QUE ALLÍ HABÍA.

6. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

LA ABUELA, ALISTA LOS PLATOS PARA SERVIR EL DESAYUNO, CUANDO ANTONIO LLEGA A LA COCINA, LA ABUELA LE DICE QUE AYUDE.

GRACIELA

Ayúdeme aquí con esto y sirva los jugos,
Todo quieren es que uno les haga.

ANTONIO

(REPROCHANDO)

Pero, solo se sabe mi nombre
Dígale a Jhony que ayude,
El también vive acá en esta casa.

CON UN TONO ALTO LA ABUELA LE DICE QUE LE LLEVE EL DESAYUNO A SU HERMANO.

GRACIELA

(HABLANDO GOLPEADO)

Más bien llévele rápido el desayuno a su hermano
Que se le enfría.

El pobre debe estar cansado y usted si acá molestando.

ANTONIO SUSPIRA Y SALE CON LOS PLATOS DE LA COCINA HACIA LA HABITACIÓN.

7. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, CON LAS MANOS OCUPADAS CON EL DESAYUNO ENTRA A LA HABITACIÓN Y EMPUJA LA CAMA DE SU HERMANO Y LO LLAMA PARA QUE DESAYUNE.

ANTONIO

Jhony... Jhony, olee,
Oiga tome, agarre ahí que me estoy quemando

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO

Bueno levántese y tenga, o se va a quedar echada durmiendo todo el día la princesa.

JHONY SE ACOMODA Y RECIBE LOS PLATOS, SIN DECIR NADA COMIENZA A COMER. ANTHONY SE QUEDA OBSERVANDO EL PLATO Y LA FORMA COMO SU HERMANO SE EMBUTE LA COMIDA. REGRESA POR SU DESAYUNO A LA COCINA.

8. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

ANTONIO SE COME EL DESAYUNO DE PIE, LA ABUELA, ESTÁ SENTADA DESAYUNANDO EN UNA BUTACA CERCA A LA NEVERA. ANTONIO AGRADECE POR EL DESAYUNO. LA ABRAZA, LE DICE QUE LA QUIERE. MENCIONA A LA ABUELA QUE TIENE MUCHO POR HACER, PUES DEBE ENTREGARLE UN ADELANTO A SU PROFESOR Y QUE NECESITA PLATA.

ANTONIO

(SATISFECHO)

Que delicia de desayuno, ¡definitivamente,
El sazón de mi abuela no lo cambio por nada!
Muchas gracias abuelita, le quedó muy rico todo.
Venga para acá le doy un abrazo,
(Sarcástico)
¿Si sabía que la quiero mucho?

LA ABUELA ACTÚA INDIFERENTE.

ANTONIO

Juhm, abuelita no se imagina todo
Lo que tengo que hacer hoy, me toca
Presentarle un adelanto al profesor,
Ya casi corono esa tesis.
Estoy es preocupado porque mi papá nada que llama
Y me toca imprimir un montón de copias
Y no tengo plata.

9. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTHONY. DÍA.

ANTONIO, TRABAJA EN SU TESIS, TIENE VARIOS LIBROS ABIERTOS SOBRE LA MESA DEL COMPUTADOR.

ANTONIO

(HABLA EN VOZ ALTA SOLO)

Me encontraba caminando por la calle, específicamente por la carrera séptima. Mis pies, pedían un descanso. Sin darme cuenta llevaba más de medio día, caminando, solo observando a la gente y con la mente en blanco.

ANTONIO, DICE EN VOZ ALTA LO QUE ESCRIBE EN EL COMPUTADOR. LA ABUELA LO INTERRUMPE DICRIENDO QUE VA A SALIR A PAGAR UNOS RECIBOS YA QUE NINGUNO DE ELLOS LA ACOMPAÑA, SALE Y ENTRA EN REPETIDAS OCASIONES.

GRACIELA

(RESIGNADA)

Bueno, cuando regrese del banco, no quiero encontrar mas desorden ni loza sucia.

ANTONIO, DEJA DE ESCRIBIR, SOLO LA OBSERVA. JHONY, CONTINÚA ACOSTADO EN LA CAMA.

ANTONIO

(EN VOZ ALTA SOLO)

Mientras caminaba, vi un aparato cuadrado De una gran dimensión, encima tenía muchas antenas, lo que a mí me causó curiosidad. Pregunté y me Dijeron que dicho aparato, servía para medir la contaminación del ambiente.

GRACIELA

Bueno, me voy,

Ya que nadie se digna en acompañarme.

ANTONIO, NUEVAMENTE LA OBSERVA, CONTINUA ESCRIBIENDO SU TESIS.

ANTONIO

(HABLA EN VOZ ALTA SOLO)

En ese momento pensé que deberían también,

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO

Crear un aparato para rastrear y castigar la corrupción de Bogotá en vez de poner un elemento en la calle para hacer estorbo y arriesgar a la gente a que la atropellen.

Ahora que lo pienso, hasta es una buena idea
Que midan la contaminación, yo soy uno de los Colombianos y bogotanos que no soporta salir más a la calle y comerse todo ese humo de los buses y esos malos olores que salen de los montones de basura que se ven por todas las esquinas de la ciudad.

ESTO, QUE HABLA EL PERSONAJE HACE PARTE DE LA ESCRITURA DE SU TESIS.

10. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, SALE DE SU HABITACIÓN Y SE ASOMA A LA VENTANA QUE DA A LA CALLE, VE A LA ABUELA ALEJARSE, LLAMA A JENNY, SU MAMÁ, ELLA NO CONTESTA. ANTONIO, LE DEJA UN MENSAJE DE VOZ. SALE DE LA CASA.

ANTONIO

(SUSURRANDO)

Hola mami, soy yo, Antonio. Llamaba para saludarte y para pedirte un favor, si por algún caso, mi abuelita te llama, le dices que sí, que yo voy a ir hoy a quedarme en tu apartamento.
Llámame apenas escuches el mensaje porfa,
Que Dios te bendiga, chao.

11. EXT. DROGUERÍA. DÍA.

ANTONIO, LLEGA A LA DROGUERÍA, HABLA CON DON JULIO EL FARMACEUTA, Y LE PIDE QUE LE RECOMIENDE ALGÚN MEDICAMENTO PARA PODER DORMIR.

ANTONIO

(APURADO)

Que más don Julio, Buenos días.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

DON JULIO

Buenos días joven, cuénteme, ¿En que
Le puedo colaborar?

ANTONIO

Don julio, es que últimamente ando desvelado
Esas gotas de valeriana ya como que no hacen efecto.
¿Qué me recomienda para dormir toda la noche, así como un
bebé?

DON JULIO VA AL FONDO DE LA DROGUERÍA Y LE PASA UN PRODUCTO.

DON JULIO

Mire joven, yo le recomiendo este, hasta ahora
No ha tenido ninguna queja.

(ACLARA)

Eso sí, tenga cuidado en no exceder la dosis,
Con dos a tres gotas en un vaso con agua,
Le aseguro que cae, como una piedra.

ANTONIO

Bueno Don julio, hasta luego
Y muchas gracias.

ANTONIO PAGA CON UNO DE LOS BILLETES DE CINCUENTA, OBSERVA
EL FRASQUITO CON CARA DE PLACER RECIBE EL CAMBIO Y SALE DE
LA DROGUERÍA.

12. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, ENTRA A LA HABITACIÓN, SE DISPONE A CONTINUAR
ESCRIBIENDO LA TESIS PERO SU HERMANO ESTÁ UTILIZANDO EL
COMPUTADOR. ANTONIO LE PIDE QUE SE LO DE QUE LO NECESITA, A
SU HERMANO NO LE IMPORTA Y SIGUE ALLÍ.

ANTONIO

Jhony, présteme el computador que tengo
Que terminar de escribir la tesis.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

JHONY

Yo, me levanté y no vi a nadie aquí.
Yo también necesito hacer mis cosas.
Le toca que se espere.

ANTONIO, COGE LOS LIBROS Y SE ACUESTA SOBRE SU CAMA, TOMA UNO DE LOS LIBROS Y LÉE.

13. INT. CASA ABUELA. DÍA.

LA ABUELA, LLEGA DE NUEVO A LA CASA, ENTRA A LA HABITACIÓN, OBSERVA POR UN SEGUNDO A JHONY Y ANTONIO. HABLA SOBRE SU AVENTURA EN EL BANCO.

GRACIELA

Llegué rendida de hacer esos pagos,
qué cosa tan terrible las filas ahora en esos bancos,
ya no hay caballeros, ni prioridad para la
tercera edad. Menos mal, me encontré a Lorenzo
y me dejó colar, o si no allá estaría plantada
y yo bien enferma que si mantengo de la vena y los
muérganos estos no sirven para nada.

ELLOS NO PRESTAN INTERÉS. ANTONIO OBSERVA LA HORA, YA ES MEDIO DÍA. LA ABUELA, SE SIENTE IGNORADA, ASÍ QUE LE DICE A ANTONIO QUE SI PIENSA ESTAR TODO EL DÍA ECHADO EN LA CAMA.

GRACIELA

(FURIOSA)

¡No pues que dicha los bebes, aquí descansando!
Y usted que Antonio,
¿Es que tiene mucha plata o qué?
Hágale a ver a lavar el baño,
¡Mula parada no gana flete!
Y así queriendo ganarse los veinte mil,
no mijito esta es pero crudo.

ANTONIO SE LEVANTA Y CAMINA HACIA EL BAÑO. ELLA LE GRITA COSAS FEAS, LO OFENDE COMPARÁNDOLO CON SU MAMÁ, Y LO INSULTA.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

GRACIELA

Noo, mijito, cada día usted se parece más a su
Mamá, igual de flojos, yo no quiero
acá, mantenidos, buenos para nada
o me colaboran o van buscando pa' donde
largarse, a ver si su mamá los va a recibir
ella sí, se hizo la loca y no aporta
aquí ni para una... para nada.

14. INT. CASA ABUELA. DÍA.

MIENTRAS ANTONIO LAVA EL BAÑO, GRITANDO, LE DICE A LA ABUELA, QUIEN SE ENCUENTRA EN SU HABITACIÓN ORGANIZANDO LOS RECIBOS QUE RECIÉN PAGÓ, QUE NECESITA TIEMPO Y ESPACIO PARA HACER SUS TRABAJOS, Y QUE SI SIGUE ASÍ NO VA ALCANZAR A ENTREGAR LA TESIS.

ANTONIO

(GRITANDO)

Pues a este paso, me va a es a rendir hartó.
Yo también necesito hacer mis cosas,
Con eso que me da, más bien yo pongo el resto y llamamos
A alguien para que haga el aseo, hasta mejor que yo
Lo deja, ya que tanto se queja que hago todo mal.
Yo lo que necesito es escribir mi tesis y graduarme.

ANTONIO CONTINÚA LAVANDO EL BAÑO.

15. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

AÚN CON LA CAMA DESTENDIDA, JOHNNY, SE ENCUENTRA SENTANDO FRENTE AL COMPUTADOR, JUGANDO UN JUEGO DE CARROS Y PARALELO A ELLO REvisa EL CORREO Y SE HACE EL OCUPADO CUANDO LA ABUELA SE ACERCA. ANTONIO YA HA TERMINADO DE LAVAR EL BAÑO Y SE DISPONE A CONTINUAR ESTUDIANDO. CUANDO SE VA A SENTAR SOBRE SU CAMA, LA ABUELA LE DICE A ANTONIO, QUE DEBERÍA TENDERLE LA CAMA A SU HERMANO YA QUE ÉL ESTÁ MUY OCUPADO AHÍ TRABAJANDO.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

GRACIELA

Oiga Antonio, miijo tiéndale la cama
a su hermano, eso así se ve mucho desorden
vea que el anda ahí ocupado trabajando, mientras
que usted no hace nada. Nada le cuesta hacerle el favor.
Y vea a ver, si no trabaja,
El hijo de la vecina, se la pasa cuidando carros
Y le colabora en la casa.

ANTONIO, ENOJADO EL RESPONDE A LA BUELA QUE NO LO VA HACER.

ANTONIO

No, pues faltaba más, ahora hasta tenderle la cama
Ni por que estuviera manco, ¡ja!
Yo acá no soy la coima de nadie,
Como para estar tendiendo las camas.

16. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO RECIBE UNA LLAMADA AL CELULAR, ES GUILLERMO, SU
ASESOR DE TESIS.

GUILLERMO

Hola Antonio, ¿como estas?

ANTONIO

(SORPRENDIDO)

Que tal profe, yo, ando muy bien.

GUILLERMO

Antonio, lo llamaba para confirmar la cita de hoy
Entonces, nos vemos ahí en la cafetería de la universidad
como siempre.

ANTONIO

Listo profe, entonces ahí nos vemos..

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

GUILLERMO

Bueno, entonces nos encontramos a las cinco.
Chao.

ANTONIO

Bueno profe, entonces hasta luego.

ANTONIO QUEDA FRÍO CON LA NOTICIA, PUES ES A LA MISMA HORA DE LA CITA CON JULIANA. ANTONIO APROVECHANDO QUE LA ABUELA AHORA ESTÁ EN EL PATIO, COGE SU MORRAL Y SE DIRIGE HACIA EL CUARTO DE ROPA, ALLÍ ES DONDE SE ENCUENTRA LA MESA DE LA PLANCHA Y UN ARMARIO CON LA ROPA DE JHONY Y ANTONIO.

17. INT. CASA ABUELA. CUARTO DE ROPA. DÍA.

ANTONIO, NERVIOSO, SACA DEL ARMARIO LA CAMISA QUE JULIANA AÑOS ATRÁS LE REGALÓ, UN PANTALÓN Y LOS METE DENTRO DE SU MORRAL. VE DE UN LADO PARA OTRO PENDIENTE QUE SU HERMANO NO LO VEA, PORQUE SI LO DESCUBRE LE CUENTA A LA ABUELA. ESCONDE LA MALETA DENTRO DEL ARMARIO. ANTES DE SALIR VUELVE Y SE CERCIORA QUE NADIE LO HAYA VISTO. SALE DE LA HABITACIÓN.

18. INT CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

SEGUNDOS DESPUÉS QUE ANTONIO SALE DEL CUARTO DE ROPA, SU ABUELA LO SORPRENDE Y CON UN REGAÑO LE DICE QUE SÍ PENSABA QUE ELLA NO SE IBA A DAR CUENTA.

GRACIELA

(ENOJADA)

¿Y usted me cree entonces a mi boba o qué?

Antonio, ¿dígame a que está jugando?

¿Qué pensó ah?

¿Que no me iba a dar cuenta?

¿Dígame por que me hace eso a mí?

ANTONIO NERVIOSO, CREE QUE ELLA LO VIÓ EMPACANDO LA ROPA,

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

CUANDO ESTÁ A PUNTO DE HABLAR, LA ABUELA LO INTERRUMPE Y LO REGAÑA POR NO TERMINAR DE LAVAR TODA LA ROPA.

ANTONIO
Abuelita, pues...

GRACIELA
Pues, pues nada.
No se haga el pendejo y más bien
vaya y lave la ropa, voy e a llamar a su papá
que no quieren colaborar acá en la casa,
o si no, porque no se va para donde su mamá
que si se codean con el mugre y la vagabundería.
¡yo no voy a tener acá holgazanes de sólo engorde!

ANTONIO, RESPIRA PUES POR UN MOMENTO SE SINTIÓ DESCUBIERTO.
CAMINA DESPACIO HACIA EL PATIO A LAVAR LO QUE SE LE OLVIDÓ.

19. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

JHONY, EL HERMANO MAYOR DE ANTONIO, SIGUE EN LA HABITACIÓN
JUGANDO EN EL COMPUTADOR, HABLANDO POR SU FINO CELULAR, CON
EL TELEVISOR PRENDIDO, LA CAMA SIGUE DESTENDIDA, LOS PLATOS
DEL DESAYUNO ESTÁN AÚN SOBRE LA MESA DEL COMPUTADOR.

20. INT. CASA ABUELA. PATIO. DÍA.

ANTONIO, ESTÁ EN EL PATIO JUGANDO CON ROBERTO, ES LA MASCOTA
DE LA CASA, UN LORO QUE JHONY LE REGALÓ A SU ABUELA CON EL
OBJETIVO DE MANTENERLA OCUPADA EN ALGO Y QUE NO LO MOLESTARA
TANTO A ÉL. ANTONIO JUEGA CON EL LORO Y LE HABLA.

ANTONIO
(ABURRIDO)

A veces, desearía ser así, tal vez si fuera un loro,
sería más fácil, escapar. Salir volando
y regresar cuando quiera.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO RECOGE LA ROPA, VE EL RELOJ, SON LAS TRES Y MEDIA, COMIENZA A LAVAR RÁPIDO PUES YA CASI TIENE QUE SALIR.

21. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, METE LOS LIBROS QUE ESTABAN EN SU HABITACIÓN EN EL MORRAL, DONDE TAMBIÉN ESTÁ LA ROPA. CUANDO SE DISPONE A SALIR, SE DA CUENTA QUE LA ABUELA NO ESTÁ EN LA CASA Y DEJÓ LA PUERTA DE LA HABITACIÓN SIN LLAVE. ANTONIO ENTRA A LA HABITACIÓN DE LA ABUELA.

22. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ABUELA. DÍA.

ANTONIO, RAPIDAMENTE COGE LAS LLAVES QUE ESTÁN DENTRO DE LA FUNDA DE LA ALMOHADA, SACA EL BAÚL DE DEBAJO DE LA CAMA, CUANDO ESTÁ SACANDO OTRO BILLETE, ANTONIO ESCUCHA EL PORTÓN DE LA CASA, SE LE CAE EL SOBRE, ESTE CAE DEL LADO DONDE ESTÁ ESCRITA LA CIFRA EXACTA QUE ALLÍ HAY. SORPRENDIDO, SACA UN LAPICERO DE SU MORRAL, Y CAMBIA EL ÚLTIMO NÚMERO.

ANTONIO

Uy, marica, de la que me salvé.

SE ESCUCHAN RECHINAR LAS ESCALERAS DE MADERA CADA VEZ MÁS CERCA. ANTONIO, GUARDA EL BILLETE DENTRO DEL BOLSILLO, CON LAS MANOS TEMBLOROSAS, Y UN POCO TORPE VUELVE A PONER EL BAÚL Y LAS LLAVES EN SU SITIO Y CAUTELOSAMENTE SALE DE LA HABITACIÓN DE SU ABUELA SIN SER DESCUBIERTO.

23. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, ESTÁ EN EL PASILLO, LEJOS DE LA PUERTA DE LA HABITACIÓN DE LA ABUELA, LA ABUELA LLEGA AL SEGUNDO PISO. ANTONIO AVANZA HACIA ELLA, LA SALUDA Y LE DICE QUE LA ESTABA ESPERANDO PARA PODER IRSE.

ANTONIO

Quiubo abuelita, uy menos mal llegó
Ya estaba por irme, la estaba esperando para despedirme.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO

Ya me cogió la tarde, para la cita con el asesor,
Y el trafico a esta hora, juhm! no es nada bueno.

Ah! Y pues también la esperaba para decirle
Que como acá no puedo trabajar de noche por que se consume
mucho luz, entonces voy a quedarme donde mi mamá y pues así
no la trasnocho y yo trabajo juicioso.

LA ABUELA SE EXALTA, LE RECLAMA QUE SI ES QUE ÉL SE MANDA
SOLO QUE PARA DONDE VA SIN AVISAR CON TIEMPO, QUE ELLA LO
NECESITA PARA QUE COLABORE AHÍ EN LA CASA.

GRACIELA

No pues qué bonito!! traga y duerme acá y ahora si sale con
el cuentico que va para donde la mamita porque aquí consume
mucho luz. De cuando acá usted toma decisiones solo. No se
le olvide que usted vive acá y Mientras usted viva sobre
este techo, se hace y se respeta lo que yo diga. Además yo
lo necesito es a usted aquí para que me colabore en los que
aceros de la casa, eso sí por qué no habla temprano si
necesitaba hacer algo.

ANTONIO

(ENOJADO)

No abuelita, pero como así, si toda la mañana le estuve
recordando, hasta usted escucho cuando el profesor me llamó
cuando estábamos desayunando. Yo necesito ir a esa reunión,
es muy importante para mí. Además hoy toda la mañana le
estuve colaborando.

SU ABUELA SE ALTERA, GRITANDO LO INSULTA DICIÉNDOLE QUE SI
EL AFÁN ES PARA IRSE DONDE LAS VAGABUNDAS, Y QUE ADEMÁS A
QUE VA A IR A PERDER TIEMPO DONDE SU MAMÁ.

GRACIELA

Pero, cual es el afán, citas a estas horas,
A mí no me meta esos cuenticos.

A esta hora lo único que hay es peligros y vagabundas en la
calle, ¿no será más bien que esa citica es para otro lado?

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

GRACIELA

Ya va a coger es para donde su mamá que solo les enseña mañas, para allá si corre, para donde la mamita.

No es más que una borracha que nunca le importó nada, ni siquiera sus hijos. Yo acá cuidándolos y ella emborrachándolos, por allá con vagabundas, en fiestas y borrachos.

ANTONIO

(ENOJADO)

Yo no voy a emborracharme a ningún sitio, ¿no entiende que tengo una cita con mi profesor?
y además, deje de decir cosas que no son, o es que acaso yo vivo recordándole a su mamá, con mi mamá no se meta que yo tengo que ir es allá a trasnochar ya que aquí ni estudiar dejan.

GRACIELA

No pues; como la defiende, ojala eso hiciera por mí, yo que si lo he criado. Su mamá es una perezosa que se libró de ustedes y mantiene es de viaje y gastando plata dichosa de la vida.

ANTONIO

(GRITANDO)

¿Sabe que es lo que pasa?

Ya estoy mamado de ser la coima de esta casa, y estoy mamado de estar pidiendo permisos como si fuera una princesita de quince años a la que nunca dejan salir, ja;

Ni por que fuera mujer.

Usted me la tiene es montada a mí, ¿como a ese otro pendejo que se la pasa echado si no le dice nada?

Me cansé de ser el niño bueno, el que no rompe un plato, nada saca uno con ser bueno, lo único que saca es que se la monten y yo ya estoy mamado.

GRACIELA

(IRÓNICA)

No pues; pobrecito, como sufre el niño.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

GRACIELA

Ojalá, de verdad sufriera, para que sepa lo que es bueno
Claro, como esa muchachita Juliana, es rica y caprichosa, en
ves seguir mis consejos, mas rápido mete las patas.
Detrás ahí de nada, vagabundas que solo exprimen a los
hombres.

ANTONIO EXPLOTA, GRITANDO LE DICE A SU ABUELA QUE YA ESTÁ
MAMADO DE SER LA COIMA DE LA CASA, SUELTA UNAS LÁGRIMAS Y LE
PEGA UN PUÑO MUY FUERTE A LA PUERTA DE LA HABITACIÓN DEL
CUARTO DE LA ABUELA, RECLAMÁNDOLE QUE DEJE DE INSULTAR Y DE
HABLAR COSAS QUE NO SON.

ANTONIO
(LLORANDO)

No hable de lo que no sabe,
O es que a usted le consta algo.
Disque la más creyente, la más religiosa y vea,
Respete que usted no sabe nada de Juliana.

24. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

JHONY, CONTINÚA EN LA HABITACIÓN JUGANDO EN EL COMPUTADOR,
ESCUCHA LA DISCUSIÓN DE SU HERMANO Y LA ABUELA EN EL
PASILLO. NO REACCIONA, NO LE AFECTA.

25. INT. CASA ABUELA. PASILLO. DÍA.

ANTONIO, CONTINUA DISCUTIENDO CON SU ABUELA, LLORANDO Y MUY
EUFÓRICO, CON MUCHA RABIA, CON SUS MANOS EMPUÑADAS Y SU
MORRAL EN LA ESPALDA, GRITANDO A SU ABUELA LE DICE QUE ES
IMPORTANTE LA REUNIÓN QUE TIENE QUE PARA ESO AHÍ ESTÁ SU
HERMANO, ANTONIO COMIENZA A INSULTAR A JHONY, DICIENDO QUE
ÉL TAMBIÉN TIENE OBLIGACIONES,

ANTONIO

Usted, ¿Por qué no entiende enserio que tengo que salir?
Si no voy hoy a esa reunión, después no tengo tiempo para
encontrarme con el profesor. Ahí está Jhony, solo me la

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO

monta a mí, yo no vivo solo acá en esta casa, el también tiene obligación de ayudar, se la pasa es echado durmiendo. Como a el si no le dice nada cuando va a salir, el niño si puede entrar como amo y señor de esta casa. Pero usted no le dice nada.

JHONY SALE DE LA HABITACIÓN GRITANDO A SU HERMANO.

JHONY

¿Y usted qué pues? Deje de ser resentido.

Conmigo no se meta.

Aquí la cosa no es conmigo, así que no le envenene la cabeza a mi abuela.

ANTONIO, REPROCHA SOBRE LA ACTITUD DESAFIANTE DE SU HERMANO, ANTONIO ESTÁ DECIDIDO A DEFENDERSE Y A NO DEJARSE OFENDER MÁS.

ANTONIO

Pues de malas, si usted vive acá, también tiene que ayudar ya estoy cansado, me mamá.

DE NUEVO LANZA UN PUÑO SOBRE LA PUERTA DE MADERA. SU ABUELA ENOJADA Y UN POCO SORPRENDIDA POR LA REACCIÓN DE ANTONIO.

GRACIELA

No pues; lo que me faltaba ahora,
¿va a acabar con la casa ahora o qué?
lo que le falta no mas es que me pegue a mí.

DOÑA GRACIELA, ALTERADA POR LA REACCIÓN DE ANTONIO, SE DIRIGE HACIA EL PORTÓN DE SALIDA, CONTINUA ALEGANDO Y REPROCHANDO LA ACTITUD DE ANTONIO.

GRACIELA

Bonita la hora que me tocó vivir esto a mí,
Pero eso es lo que le pasa a uno.
¡Cría cuervos y te sacaran los ojos!
Un día de estos me van es a matar de una
rabia estos pendejitos.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

LA ABUELA, ASEGURA EL PORTÓN CON UN CANDADO Y METE LA LLAVE DENTRO DE SU PECHO. MIENTRAS TANTO ANTONIO Y JHONY SE VEN DESAFIÁNDOSE, CADA UNO ESPERANDO A LA RESPUESTA DEL OTRO. CUANDO SU ABUELA SUBE DE NUEVO AL PASILLO, LES HABLA QUE BUSQUEN DONDE VIVIR, ANTES QUE UN DÍA LA MATEN DE LA RABIA.

GRACIELA

Eso lo mejor acá para todos, si es que están cansados, Si me tienen tanto fastidio, si les queda grande seguir unas normas es que vallan de una vez viendo para donde se van, el que se va no hace falta ni se extraña. Yo ya estoy muy vieja para esto, eso es lo que me tiene así de enferma, en vez de vivir bien, siguiendo las reglas.

26. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, QUIEN ESTÁ FRENTE A SU HERMANO, EMPUJA CON EL HOMBRO A SU HERMANO Y ENTRA A SU HABITACIÓN. LLORANDO DESCONSOLADO SE METE DEBAJO DE LA CAMA PARA QUE NADIE LO MOLESTE. MIENTRAS TANTO, DOÑA GRACIELA VA HACIA LA COCINA.

27. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

DOÑA GRACIELA, ENTRA A LA COCINA, ALTERADA Y CON LAS MANOS TEMBLOROSAS SIRVE UN VASO CON AGUA Y LE AGREGA UNAS GOTAS DE VALERIANA QUE MANTIENEN AHÍ CON EL RESTO DE MEDICAMENTOS. SE BOGA EL VASO CON AGUA.

28. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

JHONY, REGRESA A SU HABITACIÓN, CONTINUA JUGANDO SU JUEGO DE COMPUTADOR, ANTONIO SIGUE DEBAJO DE LA CAMA LLORANDO.

HORAS DESPUÉS...

29. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

ANTONIO, AÚN TIENE LOS OJOS HINCHADOS DE LLORAR, LA TENSIÓN YA HA BAJADO, ANTONIO, MIRA SU RELOJ Y SE DA CUENTA QUE SON LAS CINCO, SACA SU CELULAR Y ESCRIBE UN MENSAJE DE TEXTO AL NÚMERO DEL QUE JULIANA LE ESCRIBIÓ. LE ESCRIBE QUE LLEGA A LAS SIETE PORQUE SE LE PRESENTO UN PROBLEMA. ANTONIO PREPARA LA COMIDA.

FLASH BACK

ANTONIO RECUERDA LAS PALABRAS DEL FARMACEUTA CUANDO E ENTREGA EL SOMNÍFERO, ÉL LE DICE QUE EL PRODUCTO ES MUY EFECTIVO, Y QUE CON POCAS GOTAS SERÁ SUFICIENTE PARA CAER COMO PIEDRA.

30. INT. CASA ABUELA. SALA-COMEDOR. DÍA.

LA ABUELA, JHONY Y ANTONIO, COMEN EN SILENCIO LA COMIDA QUE ANTONIO PREPARÓ, ANTONIO, VOLTEA A VER EL ANTIGUO RELOJ DE PARED, SON LAS SEIS DE LA TARDE, ANTONIO LEVANTA LOS PLATOS DE LA MESA Y LOS LLEVA A LA COCINA.

ANTONIO

Alcáncenme ahí los platos yo los llevo de una vez para la cocina, para no hacer más desorden.

31. INT. CASA ABUELA. COCINA. DÍA.

ANTONIO, IMPACIENTE VE NUEVAMENTE SU RELOJ, LAVA LOS PLATOS.

ANTONIO

(PARA SÍ)

Juepucha! ya me cogió aquí la tarde.

INSERT.

MIENTRAS ANTONIO LAVA LOS PLATOS DE LA COMIDA, LA ABUELA COMIENZA A BOSTEZAR, ENTRA A SU HABITACIÓN Y SE ACUESTA EN LA CAMA, JHONY, TAMBIÉN ESTÁ EN SU CAMA DEBAJO DE LAS COBIJAS PARPADEANDO CONSTANTEMENTE.

32. INT. CASA ABUELA. DÍA.

ANTONIO BUSCA DESESPERADAMENTE LAS LLAVES DEL CANDADO QUE LA ABUELA LE PUSO AL PORTÓN, NO LAS ENCUENTRA. CAMINA POR TODA LA CASA DESESPERADO. OBSERVA NUEVAMENTE SU RELOJ, ESTÁ MUY IMPACIENTE PUES LA CITA CON JULIANA CADA VEZ SE ACERCA MÁS Y AÚN NO HA PODIDO SALIR DE SU CASA.

ANTONIO

Ya me cogió la tarde y yo acá encerrado.

LA ABUELA Y JHONY DUERMEN PROFUNDOS. ANTONIO ENTRA A SU HABITACIÓN.

33. INT. CASA ABUELA. HABITACIÓN ANTONIO. DÍA.

ANTONIO, AL NO ENCONTRAR LA LLAVE DEL CANDADO, QUEDA RESIGNADO EN SU HABITACIÓN Y CON LOS OJOS ABIERTOS MIRANDO AL TECHO. NO PASAN TRES SEGUNDOS Y DE UN SALTO SE LEVANTA DE LA CAMA. RECOGE SU MORRAL QUE LO HABÍA DEJADO DEBAJO DE LA CAMA, SE ASOMA A LA VENTANA. ANTONIO VE QUE EL CANDADO QUE ASEGURA LA REJA ESTÁ ABIERTO Y SIN PENSARLO DOS VECES, QUITA EL CANDADO, ABRE LA VENTANA, SE ASOMA Y LENTAMENTE DEJANDO LA VENTANA ENTRECERRADA SALE DE SU CASA.

TRANSICIÓN DE DÍA A NOCHE.

34. EXT. CALLE- CASA ABUELA. NOCHE.

ANTONIO, MIRA HACIA LA VENTANA POR DONDE BAJÓ, OBSERVA A SU ALREDEDOR PARA VERIFICAR QUE NADIE LO ESTABA VIENDO. OBSERVA EL RELOJ, SON LAS SEIS Y MEDIA, ANTONIO SALE CORRIENDO.

35. EXT. CALLE BOGOTÁ. NOCHE.

ANTONIO CORRE POR LAS CALLES DEL CENTRO DE BOGOTÁ, SE ESCUCHAN PITOS, SIRENAS Y EL CAOS DE LA CIUDAD A ESA HORA, EL TRÁFICO ES PESADO, ANTONIO CORRE POR EN MEDIO DE LOS CARROS, LLEGA A LA CARRERA SÉPTIMA DONDE EL TRAFICO FLUYE UN POCO MÁS RÁPIDO, ANTONIO CONTINUA TROTANDO, YA SE REFLEJA EN SU CARA CANSANCIO, TIENE GOTAS DE SUDOR EN SU CARA, ESTIRA LA MANO PARA UN TAXI.

ANTONIO SUBE AL TAXI.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO

Bunas noches señor, me puede llevar a la ochenta y cinco con novena lo más rápido que pueda por favor.

36. INT. CARULLA. BAÑO HOMBRES. NOCHE.

ANTONIO, SACA LA ROPA DE SU MORRAL Y SE CAMBIA RÁPIDAMENTE EN EL BAÑO. SE ARREGLA EL PELO FRENTE AL ESPEJO Y SALE.

37. INT. CARULLA. NOCHE.

ANTONIO, CON CARA DE FELICIDAD AGARRA UN RAMO DE ROSAS Y UNA CAJA DE CONDONES, LOS CANCELA Y SALE DEL ALMACÉN.

38. EXT. CALLE NORTE. NOCHE.

ANTONIO, SALE DEL ALMACÉN, CAMINA RÁPIDAMENTE UNA CUADRA Y LLEGA AL EDIFICIO DONDE VIVE JULIANA. EN LA PORTERÍA SE ANUNCIA.

ANTONIO

Buenas noches, señor voy para el apartamento 315.

PORTERO

Buenas noches, Espéreme un segundo porque la señorita hace poco llego de viaje y no sé si estará, ya lo comunico, ¿Cómo es su nombre?

ANTONIO

Dígale por favor que es de parte de Antonio.

ANTONIO SE VE EMOCIONADO, TIENE UNA SONRISA DE OREJA A OREJA.

39. INT. PASILLO EDIFICIO. NOCHE.

ANTONIO, LLEGA A LA PUERTA DEL APARTAMENTO DE JULIANA. OBSERVA EL RELOJ PREOCUPADO, SON LAS SIETE EN PUNTO. TIMBRA, ANTONIO ESTÁ IMPACIENTE MUEVE SU PIE DERECHO. CUANDO VA A TIMBRAR DE NUEVO, SE ABRE LA PUERTA, ES JULIANA.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

JULIANA

(ENTUSIASMADA)

Pensé que te habías arrepentido de venir,
O es que, ¿no querías verme?

ANTONIO, SE QUEDA MUDO, PARALIZADO. VE A JULIANA MUY HERMOSA, TIENE SU CABELLO OSCURO Y BRILLANTE COMO ANTONIO LO RECUERDA, ESE BRILLO EN SUS OJOS MARRONES CLAROS QUE CON ALEGRÍA LO OBSERVAN, SU NARIZ PEQUEÑA Y FINA. ANTONIO LA OBSERVA DETALLADAMENTE, OBSERVA SUS LABIOS ROJOS, SU ENCANTADORA SONRISA, SU CUELLO LARGO Y DELGADO. OBSERVA SU SILUETA DELGADA Y SU ROPA TAN ADECUADA, NI MUY ELEGANTE, NI MUY INFORMAL, CON SU PORTE DE EJECUTIVA Y SU IRADA ANGELICAL, ANTONIO REACCIONA Y LE ENTREGA EL RAMO DE ROSAS.

ANTONIO

Mira, esto es para ti.

JULIANA, CON UNA SONRISA LE RECIBE LAS FLORES, LE DA LAS GRACIAS, ANTONIO Y JULIANA SE ABRAZAN.

JULIANA

(ALEGRE)

Que lindoo!

Muchas gracias, tu siempre tan especial.

ANTONIO LA ABRAZA FUERTE, PERO SIN LASTIMARLA. JULIANA INVITA A PASAR A ANTONIO AL APARTAMENTO, LE AGARRA LA MANO Y LO HALA HACIA ADENTRO.

JULIANA

Ven, pero no te quedes ahí parado como un zombie,
Sigue, sabes que estás en tu casa.

40. INT. APARTAMENTO JULIANA. NOCHE.

JULIANA, PONE LAS ROSAS EN UN JARRÓN CON AGUA SOBRE LA MESA DE CENTRO DE LA SALA, AGRADECE NUEVAMENTE A ANTONIO POR EL DETALLE.

JULIANA

Están, preciosas estas rosas, enserio muchas gracias
¿No te parece que le dan un poco de vida acá a este
apartamento?

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO ACTÚA COMO SI SE ENCONTRARA EN UN LUGAR NUEVO PARA ÉL, AÚN ESTE ALGO DISTRAÍDO, PUES HACE UN AÑO NO SABÍA NADA NI VEÍA A JULIANA. JULIANA SE ACERCA A ANTONIO, LE ACARICIA LA CARA LE DA UN BESO EN LA BOCA.

JULIANA

(SONRIENTE)

Bueno, pero quita esa cara de bobito,
Estas como muy callado,
Ven, vamos a la habitación.

JULIANA, LLEVA A ANTONIO HACIA SU HABITACIÓN COGIDOS DE LA MANO.

41. INT. APARTAMENTO JULIANA. HABITACIÓN. NOCHE.

JULIANA SE MAQUILLA SOBRE LA CAMA.

JULIANA

Bueno, termino de maquillarme rápido y salimos ¿te parece?
No me demoro nada.

ANTONIO SE SIENTA EN LA HORILLA DE LA CAMA Y ASIENTE.

INSERT.

ANTONIO Y JULIANA BAILAN Y BEBEN TRAGO DENTRO DE UNA DISCOTECA, SONRIEN, NO PARAN DE BAILAR, ANTONIO, MIENTRAS BAILA CON JULIANA NO DEJA DE OBSERVARLA, ES CALLADO PERO SONRIENTE. SE BESAN.

42. INT. APARTAMENTO JULIANA. NOCHE.

YA UN POCO ENTONADOS, JULIANA Y ANTONIO SE BESAN APASIONADAMENTE.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

JULIANA

(SUSURRANDO)

¿Sabes algo? Tengo un regalito especial para ti,
Acompáñame a la habitación y será todo tuyo,
Pero con una condición...
¡Tienes que compartirlo conmigo!

JULIANA, CORRE HACIA SU HABITACIÓN EN BUSCA DEL REGALO.
ANTONIO LA SIGUE.

43. INT. APARTAMENTO JULIANA. HABITACIÓN. NOCHE.

JULIANA, BUSCA ENTRE SUS MALETAS, EL REGALO QUE LE MENCIONÓ
A ANTONIO, LAS REVUELCA, HASTA QUE LO ENCUENTRA, LE ENTREGA
EL REGALO A ANTONIO, ÉL LO ABRE, ES UNA BOTELLA DE LICOR.

JULIANA

(PÍCARA)

Esa botellita, contiene una poción mágica,
Con tan solo unos tragos, tus deseos se cumplen.
Cuando me la regalaron pensé en ti, por eso la traje
Para que juntos la probáramos, se llama Absenta.

MIENTRAS JULIANA LE CUENTA DE LAS COSAS QUE VIÓ Y APRENDIÓ,
TOMAN UNOS TRAGOS DE LA BEBIDA.

JULIANA

Todo este tiempo en Nueva York, Me sirvió para extrañarte.
Aprendí muchísimas cosas nuevas,
vivir en otro país cambia completamente tu visión de mundo.
Es definitivamente otra cultura.
¿Sabes cuantos grados de alcohol tiene esta botella?
Ochenta y dos, ¿lo puedes creer?

ANTONIO Y JULIANA, DESPUES DE TOMAR CADA UNO CUATRO TRAGOS,
ENTRAN EN UNA ESPECIE DE TRANCE, SE BESAN APASIONADAMENTE,
HACEN EL AMOR COMO NUNCA ANTES. JULIANA Y ANTONIO SE QUEDAN
DORMIDOS.

TRANSICIÓN DE NOCHE A DÍA.

44. INT. APARTAMENTO JULIANA. HABITACIÓN. DÍA

ES LA UNA Y MEDIA DE LA MADRUGADA, SE ESCUCHA UN CELULAR, ALGUIEN LLAMA AL CELULAR DE JULIANA, ELLA CONTESTA Y SE LEVANTA DE LA CAMA, ANTONIO SE DESPIERTA, EL CONTINUA EBRIO POR LA ABSENTA.

JULIANA

...ALO?

ESTABA DORMIDA, ¿QUIEN TE DIO ESTE NÚMERO?

ANTONIO, NO SABE QUIÉN LLAMA A JULIANA A ESTA HORA, NO ESCUCHAMOS NADA MAS DE LA CONVERSACIÓN. JULIANA REGRESA A LA HABITACIÓN COMO SI NADA HUBIERA OCURRIDO Y SE ACUESTA EN LA CAMA.

JULIANA NO SE DA CUENTA QUE ANTONIO ESTÁ DESPIERTO, ANTONIO ESTÁ FURIOSO Y NO ENTIENDE PERO TAMPOCO PREGUNTA SOBRE LA LLAMADA.

ANTONIO SE LEVANTA Y COMIENZA A VESTIRSE SIN DAR EXPLICACIÓN A JULIANA. JULIANA SE LEVANTA DE LA CAMA Y TRATA DE DETENERLO.

ANTONIO

Creo que ya debo irme.

JULIANA OFENDE A ANTONIO CON COMENTARIOS ACERCA DE SU FAMILIA Y DE SU MADRE. ANTONIO ESTÁ MUY FURIOSO, PRIMERO POR LA LLAMADA CLANDESTINA Y SEGUNDO POR LAS PALABRAS OFENSIVAS.

JULIANA

¿Eso es lo que vas a hacer, huir?

Vives huyendo de tu verdad, de tu vida, de tu familia
Y ahora también te vas?

No eres más que un pendejo cobarde.

Actúas igual que tu madre, dejando los problemas atrás y
solo escapando de ellos.

ANTONIO

¿Y tú que sabes de mi madre?

Si ni siquiera sabes de tu vida.

ANTONIO, LLEVADO POR EL ALCOHOL, APRIETA JULIANA DE LOS BRAZOS Y LA ABALANZA SOBRE LA CAMA.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO ENFURECIDO LE DA UN PUÑO A LA PUERTA DEL CLOSET. ROMPE LA PUERTA Y SALE SANGRE DEL PUÑO DE SU MANO. JULIANA ESTÁ LLORANDO SOBRE LA CAMA. ANTONIO COMIENZA A LLORAR DESCONSOLADO. LE PIDE PERDÓN A JULIANA.

ANTONIO

(ATURDIDO- LLORANDO)

 Mi amor, perdóname, mi princesa, no llores,
 No permito verte así por mi culpa, por favor perdóname.
 Yo no quería lastimarte, juro que no quería hacerte daño.
 Yo no soy así, yo no soy esa persona.

ES LA PRIMERA VEZ EN CINCO AÑOS QUE ANTONIO REACCIONA DE ESTA FORMA. ANTONIO BORRACHO Y LLORANDO PIDE PERDÓN A JULIANA, PUES LE CONFIESA QUE VIO LA MISMA IMAGEN DE SU PADRE GOLPEANDO A SU MAMÁ Y QUE ESO ERA ALGO QUE NUNCA MÁS IBA A PERMITIR.

ANTONIO

 Juliana, mi amor perdóname, yo no soy igual a ellos, yo no soy así, yo te amo y nunca te haría daño.
 Todo el mundo me compara, pero yo no soy igual que mi papá, no quiero parecerme nunca a él, siempre recuerdo todas esas veces cuando estábamos pequeños y mi papa siempre llegaba borracho a casa a pegarle a mi mamá y nosotros no podíamos hacer nada porque éramos pequeños, mi amor, yo te amo, yo no voy y nunca seré como mi padre, perdóname este no soy yo. No quiero actuar igual que él. Yo no soy el tipo de personas que le pega a las mujeres. Perdóname,
 Por favor.
 ¡Perdóname!

JULIANA LLORANDO, ECHA A ANTONIO DE SU APARTAMENTO.

JULIANA

¡Lárgate!

 Lárgate ya mismo de mi casa,
 Lárgate de mi vida para siempre.

45. EXT. CALLES BOGOTÁ- NORTE. DÍA.

ES DE MADRUGADA, AUN ESTA OSCURO Y ESTÁ LLOVIENDO, ANTONIO, BORRACHO CAMINA POR LAS CALLES CERCA AL APARTAMENTO DE JULIANA BUSCANDO ENCONTRAR UN TAXI QUE LO LLEVE A SU CASA, NINGÚN CARRO LO RECOGE. MIENTRAS ANTONIO CONTINUA CAMINANDO POR LAS CALLES, MOJADO SE TROPIEZA CON DOS HOMBRES Y ES AMENAZADO POR UNO DE ELLOS CON UNA BOTELLA PICADA,

LADRON 1

¡Bueno gomelo, bajándose de todo lo que tiene!
¿O quiere que lo raye?

ANTONIO REACCIONA Y SALE CORRIENDO MUY RÁPIDO PASÁNDOSE VARIAS CALLES POR DONDE TRANSITABAN POCOS CARROS, ANTONIO, PASA UNA AVENIDA CORRIENDO PERO NO SE FIJA QUE VIENE UN CARRO, ANTONIO ES ATROPELLADO, CAE EN EL PASTO.

ANTONIO SE LEVANTA RAPIDAMENTE SIGUE CORRIENDO, COJEANDO BUSCANDO UN REFUGIO DESESPERADO.

46. INT. APARTAMENTO JULIANA. HABITACIÓN. DÍA.

JULIANA, LLORANDO, REACCIONA Y RECAPACITA QUE ANTONIO ESTA BORRACHO.

47. INT. INTERIOR CARRO JULIANA. DÍA.

JULIANA SALE A BUSCARLO EN SU CARRO. JULIANA RECORRE VARIAS CUADRAS ALREDEDOR DEL BARRIO PERO NO VE POR NINGÚN LADO A ANTONIO. JULIANA MARCA AL CELULAR DE ANTONIO, JULIANA SE DA CUENTA QUE EL CELULAR ALUMBRA DENTRO DEL CARRO. JULIANA PREOCUPADA ACELERA Y CONTINÚA BUSCANDO A ANTONIO.

48. EXT. CALLES BOGOTÁ- NORTE. DÍA.

ANTONIO, CANSADO DE CORRER Y DOLIDO DEL GOLPE, CON LAS MANOS RASPADAS Y SU PANTALÓN ROTO EN LA RODILLA IZQUIERDA SE LIMPIA EL AGUA DE SU CARA Y DESCANSA DEBAJO DE LA CARPA DE UNA CAFETERÍA ESQUINERA. ANTONIO OBSERVA PARA TODO LADO, VE QUE YA DEJO BOTADOS A LOS LADRONES ANTONIO, CAMINANDO COJO, CONTINUA BUSCANDO UN TAXI. ANTONIO ORANDO A DIOS.

ANTONIO
 ¡Señor Jesús!
 Gracias por salvarme, pero por favor envíame un taxi.

49. INT. INTERIOR CARRO JULIANA. DÍA.

JULIANA. PREOCUPADA MIRA HACIA TODO LADO BUSCANDO A ANTONIO, LAS CALLES ESTÁN MUY SOLAS. JULIANA ATRAVIESA LA AVENIDA DONDE ANTONIO FUE ATROPELLADO. JULIANA CONTINUA BUSCANDO, CUANDO EN MEDIO DE LA LLUVIA VE A LO LEJOS UNA PERSONA CAMINANDO COJA Y SACANDO LA MANO, TRATANDO DE PARAR UN TAXI, JULIANA, RECONOCE A ANTONIO. ELLA ACELERA Y LO ALCANZA.

JULIANA
 (GRITANDO)
 ¡Antonio!
 Antonio, por favor sube al carro.

ANTONIO
 ¿Para qué viniste?

JULIANA
 No debí meterme con tu familia, perdóname.

ANTONIO
 ¿Para qué viniste?
 Si me echaste como un perro de tu casa para que viniste
 Además supongo que...
 Te deben estar esperando...

JULIANA
 ¿Qué?
 ¿Lo dices por la llamada?
 ¿Quieres saber quién era?

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO

Si no fuiste capaz de decírmelo en el momento
¡Ya no me interesa!

JULIANA

Ok, fue Carlos,
El que me llamó fue Carlos,
Antonio, con quien estoy ahora en este momento,
Yo a él ya le dejé absolutamente todo claro.
¿Tu no entiendes que estoy es contigo?
Antonio, sube al carro por favor.

ANTONIO, SE DETIENE Y ENTRA AL CARRO. DURAN UN TIEMPO EN SILENCIO. MIENTRAS VAN HACIA LA CASA DE ANTONIO, JULIANA LE PREGUNTA POR QUÉ SE FUE.

JULIANA

¿Ahora si me puedes decir
por qué comenzaste a vestirte?

ANTONIO SE QUEDA UNOS SEGUNDOS EN SILENCIO Y LE RESPONDE.

ANTONIO

En dos días tengo la entrega
Final de la tesis, además hoy me escapé por verte.

CONTINUAN EN SILENCIO HASTA LLEGAR A LA CASA.

50. EXT. CALLE CENTRO. DÍA.

JULIANA Y ANTONIO, LLEGAN A LA CASA DE LA ABUELA. AFUERA DE LA CASA HAY UNA AMBULANCIA Y MUCHAS PERSONAS ALREDEDOR, LOS VECINOS OBSERVAN POR LAS VENTANAS. ANTONIO SE BAJA DEL CARRO Y VA A VER QUÉ SUCEDE.

51. EXT. CALLE CENTRO. DÍA.

ANTONIO, PREGUNTA A LA GENTE POR LO OCURRIDO.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

ANTONIO

Disculpe!

Disculpe señora, ¿Qué paso aquí?
¿Usted sabe porque hay tanta gente?

SEÑORA 1

Como que mataron a alguien, joven,
Al parecer se trata de un muerto.

ANTONIO, PREOCUPADO SE ACERCA MÁS HACIA SU CASA. ESCUCHA LOS RUMORES DE LOS VECINOS, AL PARECER SE CAYÓ DE LAS ESCALERAS. ANTONIO SIGUE CAMINANDO, VE A SU HERMANO Y SE ACERCA. SACAN UN CUERPO TAPADO SOBRE UNA CAMILLA Y LO SUBEN A LA AMBULANCIA. JHONY, CONFRONTA A SU HERMANO, LO INTERROGA.

JHONY

(CON ODIO)

¿usted qué fue lo que nos hizo?
Dígame ¿Dónde era que estaba?
¿Cómo salió de la casa, dígame pues?
¿Qué fue lo que hizo Antonio?

JHONY AGARRA A SU HERMANO DE LA CAMISA CON MUCHA FUERZA Y LE HABLA MUY SERCA DE LA CARA.

JHONY

¿Realmente valió la pena?

¡Piénselo!

Yo se que fue usted, usted es el culpable.

!Yo sé lo que hizo!

JHONY LO SUELTA, ANTONIO RETROCEDE, CASI QUE SE CAE. JHONY SUBE POR LA PUERTA DE ATRÁS A LA AMBULANCIA Y SE VA. JULIANA LLEGA HASTA DONDE ESTA ANTONIO, PREOCUPADA LE PREGUNTA POR LO OCURRIDO.

JULIANA

Mi amor, ¿qué paso aquí?

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

JULIANA

Antonio, mi amor, ¿Por qué hay tanta gente aquí?

¿Por qué tu hermano se fue en esa ambulancia?

ANTONIO

(FRIO)

Mi abuela.

Mi abuela murió.

JULIANA ASOMBRADA NO ASIMILA LO SUCEDIDO.

TIEMPO DESPUÉS..

INSERT.

PANORÁMICA DE BOGOTÁ.

52. INT. NOTARIA. DÍA.

ANTONIO Y JULIANA, SENTADOS FRENTE AL NOTARIO FIRMAN DOCUMENTOS DE MATRIMONIO.

NOTARIO

Bueno, solo hace falta firmar acá
y quedan oficialmente, ante la ley casados.

JULIANA SONRIE CON MALICIA Y FIRMA.

JULIANA

Bueno, ahora si sabrás
Lo que es tener una mujer.

FIN.

Conclusiones

Una de las dificultades que se tiene cuando se habla de uno mismo, es justamente poder tener una distancia con el tema. Sabiendo que la subjetividad es lo que está en juego, como ser objetivo o narrar coherentemente un relato donde el autor es el mismo personaje. Separar la objetividad de la subjetividad es entrar en un campo muy complicado y tarea muy complicada. Cuando esto se logra, se logra con obras muy elaboradas donde esta, por sí misma comienza a reflejar características personales del autor. La primera dificultad fue encontrar ese punto neutro para no exagerar la subjetividad, obteniendo un relato coherente y estructurado.

El acto creativo implica mirar los escenarios, los personajes, las vivencias, las dinámicas de los personajes, los desencuentros y encuentros entre ellos para ponerlos en circulación dentro una historia que trastoca nuestras vidas, pero no tiene por qué afectar profundamente la cotidianidad de mi acto creativo y si es afectado, no puede deslindarme de la realidad. Sin embargo este acto creativo presupone un “echarle mano” al pasado a una elaboración de lo que soy, a una historia que me ha construido a lo largo de procesos culturales desde la escolaridad básica, primaria, secundaria y universitaria y dichas relaciones culturales que implican una fundamentación sobre lo que soy. Y ¿Qué es lo que soy? Soy un proceso en creación, como un sujeto activo joven pero además soy parte de una re elaboración constante de mi mismo. Entonces pues, crear; significa poner en consideración todo eso que sale de mi, desde adentro hacia afuera, pues en el fondo es una forma autocrítica de exponer mi esfera privada transformándola en una escena pública o semi-pública y esto va siendo relevante en la creación ya que va cualificando mi percepción y dinámica de crear.

El mayor hallazgo, ante todo, al escribir un guion o un historia de corte autobiográfico es lo que se plantea al inicio desde este texto es hablar desde la historia que me atraviesa. Saber que el trabajo de un guionista de un escritor, del artista que sea, es un trabajo que no se hace de la noche a la mañana es un trabajo que requiere tiempo. Puede hacerse en pocos meses y días, como se ha logrado con este proyecto pero las consideración, son consideraciones reflexivas, intelectuales e interpretativas a lo largo estudiadas por varios meses para poner en escena la palabra , poner en escena también el relato que es la comprensión que tengo en mi mente. Es entonces el hallazgo fundamental, es decir que todo acto creativo no surge de la espontaneidad, si no que este surge de la reelaboración continua de lo cotidiano y de marcar unas señas en el camino para poder construir con estructura, coherencia, ritmo esto que me he dado a hacer.

El tema de la represión en la cultura, la cultura con su modelo y aparataje normativo impone una condición de vida que es castigadora, que es altamente represiva, la ficción de las personas lleva a imaginar un universo que desborda un sistema social del acto creativo y es la violación de esos modelos.

Hay una matriz de educación padre- madre y a lo largo de la cultura se va a cambiando nuestro lenguaje y cambia nuestra manera de percibir reflejo de nuestra identidad, pero es una identidad camaleónica que cambia de colores, cambia de matices, cambia de mentalidad. Esto hace que las cosas que antes no percibía, ahora se vuelvan simples, comprendiendo la realidad o explicar el mundo desde otros ángulos.

Bibliografía

- Alpigiano, J. L. (1998) L'ordre et le désordre des mémoires. André Bazin, Chris Marker, Alain Resnais et l'Espèce humaine. *Cahiers du Cinéma. hors série*.
- Association pour l'Autobiographie. (1999) Autobiographie et cinéma. *La Faute á Rousseau*, (22).
- Aumont, J. (1971) Le cinéma de papa. *Cahiers du cinéma*, (229)
- Aumont, J. (2002) *Estetica del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, traducción de Nuria Vidal. Barcelona: Paidós, Barcelona.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2005) *Estetica Del Cine: Espacio Filmico, Montaje, Narracion, Lenguaje*. Madrid: Paidós Ibérica S. A.
- Bergala, A. (1998) *Je estt un film, port-de-vallée*, Paris: Acor, Association des Cinémas De l'ouest pour la Recherche.
- Botero, L. (2006) *Teoria de Publicos*. Medellín: Universidad de Medellin.
- Chion, M. (2002) Cómo se escribe un guion. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/2742448/Michel-Chion-Como-se-escribe-un-guion>. (citado en 4 de septiembre de 2013)
- Colonna, V. (2004) *Autofiction & mithomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Colonna, V. (2004), *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- De Kuyper, E. (1987) A story just enough to be interesting, and not true enough to be tiresome (saki). *Revue belge du cinema*, (19).
- Dobrovsky, S. (1977) *Fils*. París: Galilée.
- Dobrovsky, S. (1980) Autobiographie / vérité / psychanalyse. *L'Esprit créateur*, (3).
- Dobrovsky, S. (1980) Utobiographie / vérité / psychanalyse. *L'Esprit créateur*, (3).
- Ferry, J., & Wolton, D. (1992) *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa.
- Freud, S. (2003) *Obras completas, Tomo III*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Genette, G. (1982) *La literature au second degree*. París: Seuil.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestes, La litaratura en Segundo grado* (traducción de Celia Fernández Prieto) Madrid: Taurus Alfaguara.
- Godard, J. L. (1969) *Godard por Godard*. Barcelona: Barral.
- Goleman, D. (2000) *El espíritu creativo*. Buenos Aires: Vergara.
- Hubert, J. (1979) *Claves para la creatividad*. México: Diana.
- Jaoui, H. (1979), *Claves para la creatividad*. México: Diana.
- Kane, J. (1992) *La vida pública y el capitalismo tardío*. México: Alianza Editorial.
- Lecarme, J. (2000) Cinéma et autobiographie, *Positif*, (470).
- Lejeune, P. (1975) *Le Pacte autobiographique*. París: Seuil

- Lejeune, P. (1999) "Cine-moi" *La Faute á Rousseau*, (22).
- Lejeune, P. (2005) Signes de vie. *Le pacte autobiographique*, 2.
- Marin, R. & De la Torre, S. (1991) *Manual de la creatividad. Aplicaciones educativas*. Barcelona: Vincens Vives.
- Marin, R. (1980) *La Creatividad*. España: CECAC.
- Marx, C. (1973) La cuestión judía. En Marx, C., & Ruge, A. *Los anales franco-alemanes*. Barcelona: Martínez-Oca.
- Metz, C. (1968) *La construcción en abismo en Ocho y medio, de Fellini. Ensayos sobre la significación en el cine* (1964 – 1968). Barcelona: Paidós.
- Morín, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Novaes, M. (1973) *Psicología de la aptitud creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Nysenholc, A. (1987) L'écriture du je au cinéma. *Revue belge du cinéma*, (19).
- Nysenholc, A. (1987) The Kid. *Revue belge du cinema*, (19).
- Quintana, A. (2003) *Fabulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona: El acantilado.
- Seger, L. (2013) El guion, Análisis del punto de vista de Linda Seger aplicado al guion. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/25543990/Lida-Seger-El-Guion>. (citado en 4 de septiembre de 2013)
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría de cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, Psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Truffaut, F. (2002) *El placer de la mirada*, traducción de C. Valle, Barcelona: Paidós.
- Truffaut, F. (2003) *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.

Anexos

...‘autofictions’, pour reprendre l’expression par laquelle Philippe Lejeune désigne les récits autobiographiques remis en scène.

Philippe Lejeune define los relatos autobiográficos puestos en escena de una manera que podría representarse como “auto-ficción”.

la plupart de ces cinéastes tendent à parler aussi d’autofiction, le recours à la fiction ne leur paraissant pas incompatible avec l’avis autobiographique.

La mayoría de estos cineastas tienden a hablar también de auto-ficción porque el recurso de la ficción no les parece incompatible, con la visión autobiográfica.

Le héros d’un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l’auteur? Rien n’empêcherait la chose d’exister, et c’est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l’esprit d’une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l’impression qu’il y a erreur.

¿El héroe evidente de una novela puede tener el mismo nombre del autor? Nada impide que este fenómeno ocurra, y esa es acaso una contradicción interna cuyos efectos pueden ser interesantes. Pero en la práctica, no existe ninguna investigación sobre el tema. Y en el caso de haberla, el lector tendrá la impresión de que se trata de un error.

Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut *Autofiction* d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors-sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau.

¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes del mundo, al final de sus vidas, con un estilo muy cuidado. Más bien ficción de los eventos y hechos estrictamente reales. Si se quiere, una AUTO-FICCIÓN de haber arrojado la expresión de una aventura a la aventura de la expresión, al margen de la cordura y de la sintaxis de la novela, ya sea tradicional o innovadora.

A cet égard, tout se passe comme si *Fils* avait été écrit pour remplir cette case aveugle! Pourquoi? Si j’essaie de répondre à cette question rétrospective, j’ai inscrit “roman” en sous-titre sur la couverture, fondant ainsi un pacte romanesque par attestation de fictivité, simplement parce que je m’y suis trouvé contraint, malgré l’insistance inlassable de la référence historique et personnelle... Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également: en bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés.

¡En este sentido, todo ocurre como si Hijo hubiera sido escrito para llenar ese vacío! ¿Por qué? Si intento responder esa pregunta retrospectiva, escribí en la portada como subtítulo la palabra “roman” (novela), para fundar un pacto novelesco por definición de fictividad, simplemente porque me veo obligado, a pesar de la insistencia incansable de la referencia histórica y personal. No sólo comparten la misma identidad personaje y autor, también el narrador: como buena y escrupulosa autobiografía, todos los hechos y gestas del relato han sido literalmente sacados de mi propia vida; lugares y fechas fueron verificados maniáticamente.

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte.

La auto-ficción, es la ficción que escogí como escritor de mí mismo, incorporándole, en todo el sentido de la palabra, la experiencia del análisis, no sólo en la temática, sino también en la producción del texto.

La manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de “roman à la première personne” comme Gil Blas. Mais nous savons —et Proust sait mieux que personne— que cette œuvre n'est pas non plus une véritable autobiographie.

Il faudrait décidément dégager pour la recherche un concept intermédiaire, répondant le plus fidèlement possible à la situation que révèle ou confirme, subtilement et indirectement, mais sans équivoque, le “contrat de lecture” du sommaire Scheikévitch, et qui est à peu près celle-ci: “Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en prends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (“pas toujours”) les miennes. “Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction”.

La manera en que Proust designa y resume su obra no es la de un autor de “novela en primera persona” como Gil Blas. Pero todos sabemos – y Proust mejor que nadie – que su obra tampoco es una verdadera autobiografía. Decididamente, habría que impulsar la investigación de un concepto intermedio que responda de la manera más fiel posible a la situación que revela o confirma, sutil e indirectamente, pero sin equivocaciones, el “contrato de lectura” del resumen de Scheikévitch, que reza más o menos así: “En este libro, yo, Marcel Proust, cuento (de manera ficticia) cómo encuentro a una tal Albertine, cómo me prendo de ella, cómo la secuestro, etc. Es a mí a quien presto en este libro estas aventuras que nunca me ocurrieron en realidad, sino de esta manera. En otras palabras, Me invento una vida y una personalidad

que no son exactamente (“no siempre”) las mías. “¿Cómo llamar este género, esta forma de ficción, porque aquí sí hay ficción, en el sentido estricto de la palabra? El mejor término sería sin duda alguna el que utiliza Serge Doubrovsky para describir su propio relato: auto-ficción”.

est curieux que cette forme artistique demeure méconnue et négligée. Pour s’en tenir à la littérature, l’ensemble plutôt hétéroclites textes qui présentent cette particularité générique se trouve dans une situation singulière. Ils ne bénéficient pas en tant que tels, comme on le verra, d’une véritable réception. Jusqu’à une date récente, aucun terme ne permettait de les rassembler sous un chef commun; aucune étude n’avait signalé la récurrence de ce registre mixte dans la littérature. Autrement dit, dans les discours critique et théorique sur la littérature, il n’y avait pas “d’horizon d’attente” pour cette classe de textes. Ce qui n’empêchait pas, au demeurant, toutes ces œuvres d’être très bien reçues individuellement et à d’autres titres. Lever ce “refoulement”, tel est le projet de cette étude générique, de cette exploration de la fictionnalisation de soi en littérature.

Es curioso que esta expresión artística permanezca desconocida y abandonada. Para permanecer en la literatura, el conjunto más bien heteroclítico de los textos que presentan esta particularidad genérica se encuentra en una situación singular. Dichos textos no gozan como tales de una verdadera receptividad, como ya lo veremos. Hasta una fecha reciente, ningún término permitía reunir los dos géneros en una misma línea; ningún estudio había señalado la recurrencia de este registro mixto en la literatura. En otras palabras, en los discursos crítico y teórico sobre la literatura, no había un “horizon d’attente” para este tipo de texto. Pero esto no impidió que a la larga hubiera un grupo de obras muy bien recibidas individualmente. Levantar ese “retroceso” es el proyecto de este estudio de géneros, de esta exploración de la ficcionalización del sí mismo en la literatura.

la afabulation de soi, ou l’autofiction, quelque nom qu’on lui donne, et d’autres appellations ont été proposées, n’est pas un simple phénomène sociologique, pas plus une mode, pas davantage une recette ingénieuse inventée par un universitaire. Prise au sérieux, dotée d’une extension et d’une compréhension conséquentes, reformulée dans ses principes et ses moyens, cette mythomanie littéraire devient un instrument de lecture prodigieux. Tour à tour macroscopique et microscopique, elle permet de reconsidérer des phénomènes d’écriture apparemment marginaux, de découvrir des plaisirs littéraires inconnus, des émotions inédites

Tematización de sí mismo, o auto-ficción, junto a otros nombres que han sido propuestos, no es un simple fenómeno sociológico, mucho menos una moda, ni menos aún una receta ingeniosa inventada por un académico. Tomada en serio, dotada de una extensión y de una comprensión consecuente, reformulada en sus principios y sus medios, esta mitomanía literaria se convierte en un instrumento de lectura

prodigioso. A veces macroscopio, a veces microscopio, permite reconsiderar fenómenos de escritura aparentemente marginales; permite descubrir placeres literarios desconocidos, emociones inéditas.

“Au même titre que l’autoportrait, l’autofiction ne semble pas pouvoir être limitée à la littérature. Il est possible de trouver des pratiques similaires dans d’autres domaines de l’art: voyez le

Christ outragé de Dürer, *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard ou l’œuvre photographique de Gilbert et George.”

“Al mismo nivel del auto-retrato, la auto-ficción no parece quedarse sólo en la literatura. Es posible encontrar prácticas similares en otros dominios del arte: el Cristo ultrajado de Dürer (SIC), *Salve quien pueda*, la vida de Jean-Luc Godard o la obra fotográfica de Gilbert et George.”

Cette multiplication de soi, cette permanente autocréation entraîne paradoxalement une extrême fragilisation de soi... Cette fragilité identitaire fait que les personnages ne savent jamais s’ils existent, s’effacent, s’évaporent ou s’ils sont les sujets d’un grand manipulateur, d’un destin de simulacre qui leur échappe... Personne dedans, comme *Zelig* le personnage caméléon qui est pure disponibilité, qui incarne tous les possibles, autant dire qui n’est rien par lui-même

Esta multiplicación de sí mismo, esta permanente auto-creación implica, paradójicamente, una extrema fragilización del ser... Esta fragilidad identitaria por la que los personajes nunca saben si existen, se difuminan, se evaporan o son los sujetos de un gran manipulador, de un destino de simulacro que se les va de las manos... Personas por dentro, como *Zelig*, que encarna todo lo posible, no es nada ni nadie por sí mismo.

Pour s’en tenir au cinéma français, on sait qu’il y a (qu’il y a eu) effectivement, une “famille” de cinéastes faisant fonds sur cette “esthétique du vrai” — sur l’impossible départ (et la confusion recherchée) entre l’art et la vie. Que la formule “l’art c’est la vie” (à laquelle on pourrait rattacher, par exemple, le nom de Truffaut) s’énonce plutôt, dans le cas de Berri: “la vie c’est de l’art”, n’y change pas grand-chose.

En cuanto al cine francés, sabemos que hay (que ha habido) efectivamente una familia de cineastas que hacen fondos sobre esta “estética de lo verdadero” - sobre la partida imposible (y la confusión rebuscada) entre el arte y la vida. Que la frase “el arte es la vida” (a la que se podría ligar el nombre de Truffaut, por ejemplo) en el caso de Berri sería más bien: “la vida es arte” y no cambia gran cosa.

Venant dans ce contexte, et de plus, faisant retour... à l’autobiographie familiale, et à l’auto-figuration, *Le Cinéma de Papa*

—dont le caractère nostalgique est encore accentué par le recours à des thèmes (le cinéma dans le cinéma), à des mythologies (le “chacunsa chance”, qui permet au gagne-petit de se transformer, par miracles’il le faut, en homme arrivé), à des traits d’écriture (le ton désuet sur lequel y sont montrés les métiers du “spectacle”), repris directement, sur le mode cinéphilique, du cinéma hollywoodien classique—s’y distingue par son absolue cohérence.

En ese contexto y, además, volviendo a la autobiografía familiar y a la auto-figuración, Le Cinéma de Papa- cuyo carácter nostálgico se acentúa aún más por el recurso de los temas (el cine en el cine), las mitologías (“cada quien con su suerte”, que le permite a los desfavorecidos transformarse, por milagro si es necesario, en hombres exitosos), los rasgos de escritura (el tono desusado sobre el que se muestran los oficios del “espectáculo”), que se retoman, bajo una moda cinéfila, del cine clásico hollywoodense – que se distingue por una absoluta coherencia.

Le processus étant sans doute encore plus complexe, on peut supposer que, dédoublé dans l’oeuvre, Charlie serait devenu à la fois, en Coogan, un fils heureux qui retrouve des parents, et en Charlot, qui l’adopte, le père décédé dont il prend la place libre auprès de la mère “désirée”? Chaplin, orphelin de sexe masculin, aurait alors composé *The Kid* autant pour être un fils que pour “avoir” sa mère, au moins une fois, fût-ce par le médium d’une fiction.

¿En un proceso indudablemente complejo, podemos suponer que, desdoblado en la obra, Charlie se habría convertido a la vez en Coogan, un hijo feliz que encuentra a sus padres, y en Charlot, quien lo adopta, el padre fallecido cuyo lugar toma cerca de la madre deseada? Chaplin, huérfano de sexo masculino, pudo haber escrito *The Kid* tanto para convertirse en un hijo como para “tener” a su madre, al menos una vez, aunque fuera mediante una ficción.

Paradoxe. Le film donc ne peut être qu’autobiographie du corps-présent-absent (toute image filmique d’une personne en est un fragment d’autobiographie. C’est-à-dire: fiction, illusion, simulacre de vie vécue). Par contre si l’on échappe pas à l’autobiographisme involontaire dans l’image filmique, le film a beaucoup de mal à servir de témoignage personnel. La confession, le récit subjectif, l’évocation d’un idiolecte volontairement cherché sera toujours en porte-à-faux (voir à nouveau Jean Cocteau; l’intérêt de son cinéma autobiographique vient de ce qu’il assume pleinement cet artifice, cette impossibilité à dire “je” en “images” sinon par une mise en scène rocambolesque et carnavalesque).

Como paradoja, el filme no puede ser otra cosa que una autobiografía de cuerpo-presente-ausente (toda imagen fílmica de una persona es un fragmento autobiográfico. Es decir: ficción, ilusión, simulacro de vida vivida). Por lo contrario, si logramos escapar al auto-biografismo involuntario en la imagen fílmica, el filme no logra un buen testimonio personal. La confesión, el relato subjetivo, la evocación de un idiolecto voluntariamente buscado será siempre una ménsula (veamos de nuevo el ejemplo de Jean

Cocteau; el interés de su cine autobiográfico viene de que él asumiera plenamente dicho artificio, esa imposibilidad de decir “yo” en “imágenes” sino mediante una puesta en escena rocambolesca carnavalesca).

Enfin il aurait, à l'autre extrême de la carte apparemment, en fait tout proche, le “vrai cinéma” des grands “auteurs”, miné de l'intérieur par l'autobiographie rêve. Le Testament d'Orphée est bien une entreprise de cet ordre... une autobiographie pré-métamorphosée en parabole de la création poétique et cinématographique, avec ses lieux, ses images, ses symboles et ses dieux.

Finalmente, en el otro lado de la carta, aparentemente, de hecho muy cercano al anterior, está el “verdadero cine” de los grandes “autores”, minado desde su interior por la autobiografía soñada. El testamento de Orfeo es una empresa de ese tipo... una autobiografía pre-metamorfoseada como parábola de la creación poética y cinematográfica, con sus lugares, sus imágenes, sus símbolos y sus dioses.

D'un côté il y a l'autobiographie: si on veut conserver à sa définition traditionnelle un minimum de sa substance, on est forcé de constater qu'elle devient au cinéma fragmentaire, limitée, dissociée, incertaine—hantée par cette forme supérieure de dissociation qui naît de travestissements de la fiction. De l'autre, quand sa définition devient vraiment douteuse, c'est bien souvent qu'elle recouvre une expérience qui, pour être de nature autobiographique, est aussi son contraire: l'autoportrait

Por una parte, está la autobiografía: si queremos conservar en su definición tradicional un mínimo de su sustancia, nos vemos forzados a corroborar que ella se hace fragmentaria ante el cine, así como limitada, disociada, incierta – embrujada por esa forma superior de disociación que nace de la parodia de la ficción. Por la otra parte, cuando su definición se hace verdaderamente dudosa, con bastante regularidad recobra una experiencia que, por ser de naturaleza autobiográfica, también es su contraria: el auto-retrato.

L'autoportraitiste est le héros du livre posé comme absolu dans la quête d'une mémoire et d'une recherche de soi. Le livre devient ainsi à la fois une utopie (mais il n'en a pas la clôture, le caractère fermé), un corps (qui métamorphose en corps glorieux le corps propre de l'écrivain, en traitant un corpus dont ce corps participe) et un tombeau (que l'écrivain se construit pour connaître et transfigurer la mort).

El auto-retratista es el héroe del libro presentado como absoluto en la búsqueda de una memoria y de una búsqueda de sí mismo. El libro se hace así una utopía (y no una clausura o un carácter cerrado), un cuerpo (que se transforma en cuerpo glorioso, el propio cuerpo del escritor, con un corpus en el que ese cuerpo participa) y a la vez una tumba (que el escritor se fabrica para conocer y transfigurar la muerte).

le cinéma autobiographique

stricto sensu

, c'est-à-dire le cinémadocumentaire, qui saisit au vol, grâce à des moyens légers... maniés par l'autobiographe lui-même, la réalité de sa propre vie telle qu'elle serait, à la limite, si la caméra n'était pas là. Rien à voir avec le cinéma de fiction, ses lourdes équipes, ses moyens sophistiqués, braqués sur des acteurs payés qui jouent des rôles, répètent les scènes — même si le scénario s'inspire des souvenirs du réalisateur. Nous sommes envoûtés par la fiction au point de la prendre avec candeur pour l'autobiographie.

El cine autobiográfico

stricto sensu

... el cine documental, agarra vuelo gracias a medios ligeros, manejados por el mismo autobiógrafo, la realidad de su propia vida tal y como sería si la cámara no estuviera presente. Nada que ver con el cine de ficción, sus costosos equipos, sus medios pesados y sofisticados, apuntando a actores pagados que actúan papeles, repiten escenas — aunque el guión se inspire en recuerdos del director. Estamos tan embrujados por la ficción la tomamos como autobiografía.

En ce qui concerne les “autofictions”, pour reprendre l'expression par laquelle Philippe Lejeune désigne les récits autobiographiques remis en scène, le décalage temporel entre le vécu et le film pose aussi la question cruciale de l'incarnation des figures.

En cuanto a las “auto-ficciones”, para retomar la expresión que Philippe Lejeune utiliza para definir los relatos autobiográficos puestos en escena, la brecha temporal entre lo vivido y el filme también presenta la cuestión crucial de la encarnación de las figuras.

Ça pourrait être le cas de quelqu'un comme Moretti, qui pourrait avoir deux régimes de production, une production publique de ce que j'appelle des autofictions — *Aprile* et *Caro diario* — et puis avoir un autre domaine d'expression, de création, plus intime, plus strictement autobiographique.

Podría acaso ser el caso de alguien como Moretti, que podría tener dos regímenes de producción, uno público, de lo que yo llamo las auto-ficciones — *Aprile* y *Caro diario* — y otro dominio de expresión, de creación, más íntimo, más estrictamente autobiográfico.

la plupart de ces cinéastes tendent à parler aussi d'autofiction, le recours à la fiction ne leur paraissant pas incompatible avec la visée autobiographique. Il n'empêche: des réunions de chercheurs et de cinéastes légitiment cette jonction apparente entre autobiographie et cinéma.

La mayoría de los cineastas tienden a hablar también de auto-ficción, porque el recurso de la ficción no les parece incompatible con la autobiografía. Reuniones de investigadores y cineastas legitiman esta unión aparente entre la autobiografía y el cine.

1. qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai).

1 Existe una identidad de nombres (nombres idénticos) entre el autor (tal cual el nombre que aparece en la portada), el narrador del relato y el personaje de quien se habla. Ése es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que la autobiografía, todos los géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo).

2. l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture.

2. La afirmación de esa identidad en el texto conecta directamente dicho nombre con el nombre del autor que aparece en la portada.

1. pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage portent pas le même nom).

1. Práctica patente de la no-identidad (el autor y el personaje tienen un nombre diferente).

2. attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman...).

2. Afirmación de ficción (en general cuando se titula novela).

Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.

Todas las creaciones literarias cuyo autor se represente con su nombre propio (o un derivado indiscutible) en una historia que es característicamente de ficción, tanto con contenido irreal, por una conformación convencional (la novela, la comedia) o por un contrato con el lector.

“Par le terme de protocole nominal, nous désignerons l'identité onomastique de l'auteur et d'un personnage, principal ou non.”

“Con el término protocolo nominal designaremos la identidad onomástica del autor y de un personaje, principal o no.”

L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective —quand ce n'est pas davantage.

El escritor es siempre el héroe de su historia, el eje de la materia narrativa en torno al cual se organiza, pero él tematiza su existencia a partir de datos reales, se queda lo más cerca posible de la verosimilitud y le acredita a su texto una verdad, al menos subjetiva – a veces es un poco más.

“C'est dans le nom propre, que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne, comme le montre l'ordre d'acquisition du langage par les enfants... Ensuite chacun se nommera “je” en parlant; mais pour chacun, ce “je” renverra à un nom unique, et que l'on pourra toujours énoncer... C'est donc par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre... C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.”

“Es en el nombre propio donde el discurso y la persona se articulan, incluso antes de articularse en el uso de la primera persona, como lo muestra el orden de adquisición del lenguaje de los niños... Entonces cada quien se llamará a sí mismo “yo” a la hora de hablar; pero para cada uno, ese “yo” remitirá a un nombre propio único que podrá ser enunciado en todo momento... Es entonces con relación al nombre propio que debemos ubicar los problemas de la autobiografía. En los textos impresos, toda la enunciación es realizada por una persona que coloca su nombre en la portada del libro... Es en ese nombre que se resume toda la existencia de eso que llamamos el autor: es la única marca en el texto de que existe un mundo fuera de texto en torno a una persona real, que pide de esa manera que se le atribuya, finalmente, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito.”