

INDICE GENERAL DEL DOCUMENTO

| | PAG |
|---|-----|
| Carta de sesión de derechos anexo 1 | 2 |
| Resumen tesis, anexo 2 | 3 |
| Tesis de grado | 5 |

**“EL COMANDANTE MEDIA VIDA”, UNA PROPUESTA DE GUIÓN PARA UN CINE NO
REPRESENTACIONAL.**

DAVID LEONARDO GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Trabajo de grado

Asesor

Juan Carlos Arias

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN SOCIAL
BOGOTÁ
2009**

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento:

A mi Director de Tesis, Juan Carlos Arias por su colaboración, tiempo prestado y experiencia brindada en el tema; actitud que me dio la confianza para la correcta ejecución del trabajo y para no desviar el norte que en muchos momentos pareció perderse.

A mis profesores del énfasis audiovisual, que de alguna u otra manera me dieron las herramientas para armar mi mapa de conocimientos.

A mi papá por ser el principal lector de mis escritos y aun así, querer mantener su apoyo a una causa perdida. Y desde luego a mi mamá, baluarte y principal motor de que, a pesar del tiempo, por fin haya culminado el trabajo de grado.

TABLA DE CONTENIDO

| | Página |
|---|--------|
| Introducción | |
| Agradecimientos | |
| 1. Sustento teórico..... | 10 |
| 1.1. Relaciones cine-realidad..... | 10 |
| 1.1.1. El cine que representa la realidad..... | 12 |
| 1.1.2. El cine como productor activo de realidad..... | 14 |
| 1.2. Elementos básicos para la construcción de un guión no clásico..... | 17 |
| 1.2.1. De un cine de Rosellini..... | 17 |
| 1.2.2. Parálisis del personaje en Deleuze..... | 19 |
| 1.2.3. ¿Cómo lo hemos contado en Colombia?..... | 21 |
| 1.2.3.1 Del cine de Víctor Gaviria; el director invisible..... | 22 |
| 2. El guión..... | 24 |
| 2.1. El guión paso a paso..... | 24 |
| 2.2. Argumento..... | 30 |
| 2.3. Sinopsis..... | 31 |
| 2.4. “El comandante media vida”..... | 32 |
| 3. Conclusiones..... | 86 |

INTRODUCCIÓN

Antes de definir el problema que quiero plantear en esta tesis, es importante, primero hablar de cómo llegue a interesarme por el tema y porque lo aborde de la manera que lo hice.

Al ver el cine hecho en Colombia en los últimos años, encontraba, que aunque en su mayoría se hacían películas técnicamente bien realizadas; seguían pareciendo extrañas. Sentía, algo paranoico, como si hubiera un pacto no dicho entre los directos responsables de la producción cinematográfica de nuestro país para evadir ciertos temas que tocaban los puntos más molestos de nuestra sociedad, o por lo menos de hacerlo de una forma directa y eficiente. Las excusas eran varias, pero la principal y la más reiterativa era la más oída: cómo era posible que nuestro cine girara en torno a la violencia, a mostrar nuestra realidad como la de unos salvajes psicópatas en medio de la miseria y la barbarie. El público estaba harto de ver lo que veían en los noticieros, nuestra realidad, también en cine. Lo curioso de este argumento era que¹ a pesar de los esfuerzos de los directores no encontré ninguna película en cartelera o que haya pasado por ella, que de verdad nos permitiera entender esa terrible realidad colombiana que tanto nos repudiaba.

Las películas de coca, bala y muertes eran ya casi un género de nuestra producción cinematográfica, pero ninguna lograba de verdad exponernos ante ese mundo tan complejo y tan colombiano. Y no porque nuestro país no fuera precisamente eso: coca, balas y muerte; sino porque es aún mucho más profundo y enredado. Y las formas en que se había abordado esa oscuridad que llamaban realidad no habían tenido más efecto que el de una montada en montaña rusa. Además, es mi opinión, que ninguna de esas historias, de esas imágenes eran de verdad propias, eran como artificios foráneos distantes que simulaban situaciones conocidas y crudas.

Al partir de esta reflexión, cometí el primer error por donde arranque mi investigación. Error que, sin embargo, me llevo posteriormente a encontrar el verdadero problema. Mi error era pensar que el problema estaba en lo representado, en que la mimesis de los proyectado no era fiel a la realidad social, que los personajes eran muy estereotipados y caricaturizados, que las situaciones eran demasiado inverosímiles o la Colombia del cine excesivamente

¹ Excluyendo claro a alguien como Víctor Gaviria, de quien hablare más adelante en mi tesis.

simple, una de buenos y malos. Fue así como aborde, inicialmente, el problema desde un enfoque simplista: el cine realizado no representa nuestro país, nuestra problemática social. Desde este punto de arranque, pensé que el quid del asunto era hacer un cine que emulara la realidad social de una forma más cierta. Se me vino a la mente películas latinas como “*Ciudad de Dios*” de Fernando Meirelles o “*Amores perros*” de Alejandro González Iñárritu; películas que si mostraban “una realidad” o “eran más realistas”. Ese enfoque me llevo a pensar que la crudeza, el estilo documental, la marginalidad.... En fin todos aquellos atributos que hicieran en cine una copia más exacta de la realidad Colombiana serían los ingredientes del tipo de cine que estaba buscando hacer.

Sin embargo, ese camino me llevo a un sin salida, que en términos simples era algo como ¿Por qué la realidad de un sicario era más real que la de un pensionado depresivo? ¿Por qué el cine que toca la violenta realidad social de verdad mostraba la realidad y el otro no? En resumen, ¿La realidad de quién? ¿O cual? ¿Y para que debe el cine hacerlo? ¿Acaso no es solo un medio de entretenimiento como lo es un viaje en montaña rusa?

Al tratar de responder esas preguntas y con el leve presentimiento de que el cine tenía un poder aun no develado en la producción nacional, un poder transformador e intenso, descubrí que el problema iba más allá de esa superficie que arañaba con el enfoque anterior (el del cine que no remedaba correctamente la realidad social colombiana) y llegue a dimensiones que atravesaban lo representado y lo irrepresentable, lo invisible. Llegue a un problema donde el cine debería ser tomado en serio, inevitablemente, a un problema de la génesis misma de éste como arte y como cine: el de la difícil relación entre cine y realidad. Una relación relevante y necesaria de entender para siquiera pensar en escribir o crear ese cine nacional.

Es por lo anterior, que en mi trabajo de grado busco estudiar algunas posturas sobre la relación que hay entre cine y realidad, con el fin de establecer unos parámetros o aportes que me sirvan para escribir un guion para un largometraje que pueda ser realizado en Colombia. Si bien es cierto que el guión es tan sólo un paso más dentro de la escalera audiovisual, también lo es, que es la semilla de donde puede germinar un cine que pueda construir realidades, transformar.

Para cumplir ese objetivo primario que propongo en la tesis, estableceré dos dimensiones de estudio, enmarcadas dentro de la sustentación teórica. La primera trata dos posturas que relacionan cine y realidad. Una dictada por el sentido común que nos expone una relación representacional y otra asubjetiva que logra superar esa condición. Una segunda, estudia

dos ingredientes importantes para entender el cine moderno, la espera en el neorrealismo y la parálisis de Deleuze, elementos que servirán de refuerzo para llegar a la meta deseada. Y antes de iniciar el proceso de guión, daré un breve panorama del cine nacional, que permitirá resaltar la importancia de este trabajo de grado en la actual coyuntura cinematográfica. De esta sustentación teórica surgirán las herramientas que me servirán para armar mi guión, guiado por la postura del cine como productor activo de una realidad.

En una segunda parte de la tesis, llevo una especie de bitácora de viaje, que a manera de registro o de diario personal ira describiendo detalladamente la forma en que se desarrollo la metodología para la escritura del guión, desde la construcción de su personaje principal, del tiempo y lugar que habita, de los problemas que lo aquejan, del lento proceso de escritura. Esta parte de la tesis, partirá y se retroalimentara de la parte teórica estudiada en el capitulo anterior. Y culminara con el guión completo, listo para ser transformado en imagen. Es importante aclarar que la separación dada en mi trabajo de grado entre la sustentación teórica y el proceso de construcción de guión se da sólo para efectos metodológicos del trabajo, pero en realidad los dos procesos, como lo afirmé anteriormente, se dieron de manera simultánea, exigiendo y enriqueciéndose el uno del otro.

Por último, en las conclusiones generales se expondrá el fruto de todo el proceso, que a la vez servirá de punto de partida para los próximos guiones por escribir.

1.

SUSTENTO TEORICO

1.1. RELACIÓN CINE – REALIDAD

Siempre espere desarrollar para mi primer guión de largometraje un personaje que tuviera algún parecido con Travis Brickle el antihéroe del “*Taxi Driver*” de Scorsese. Un marine retirado, que sobrevivió físicamente a la guerra, pero que estaba totalmente perdido, atascado en una realidad que le era completamente ajena.

Pensé que un personaje así era más producto de una realidad colombiana que de cualquier otro país: una sociedad enferma con graves señales de rompimiento, a la espera de antihéroes, que desde el arte, enfatizaran esos síntomas. Coyunturalmente, el día a día mostraba en las noticias a todos esos combatientes ex-paramilitares entregando sus fusiles mientras contaban todos sus muertos. Me pareció lógico tomar prestado a cualquiera de ellos, aunque no tenía claro dónde situarlo, hacia donde llevarlo y mucho menos que hacer con él. Sin embargo, mi mayor duda era cómo hacer de este personaje el punto de partida hacia un viaje mucho más profundo, algo que una vez realizado en cine pudiera transformar, o por lo menos permitir entender, una parte compleja de nuestra realidad. Es a partir de esa gran duda, que surgió el primer problema ¿qué relación puede haber, de una u otra forma, entre el cine y realidad? Esclarecer esta primera pregunta era de gran importancia antes de empezar a dibujar el mapa del guión; era como empezar a preparar el terreno, conocerlo y abonarlo antes de sembrar la semilla, que es de la forma en la que debe ser visto un guión como ya explicare más adelante.

Por tanto en la primera parte de mi tesis voy entrar a examinar algunas maneras de comprender la relación de cine y realidad. Para finalmente, guiada por una de estas posturas, empezar a crear el guión.

1.1.1. El cine que representa la realidad

En una primera instancia estudiare la relación entre un cine representacional y la realidad que desea mostrar. Esta primera relación surge del concepto que define al cine como un medio para contar y representar una realidad que existe por fuera de sí mismo. Es decir, que este cumple un papel de mediador entre unos objetos e ideas y el hombre que los observa representados en una sala de cine. Por tanto, insta a buscar un “efecto de realidad”, que a manera de un espejo refleje los esquemas que el público cree, o ve como el mundo mismo.

Partiendo de esta concepción entendemos la representación como un mecanismo por medio de la cual el cine como lenguaje refleja el verdadero significado de las cosas, de las ideas que existen allá afuera. Es un espejo que muestra al sujeto la realidad, enmarcada y limitada a lo mostrado en la pantalla. Y es aquí donde salta a la vista esa función del cine como imitadora de una verdad exterior. Un cine que construye pantomimas que representan situaciones muy diversas, sentimientos, ideas políticas, historias, incluso pensamientos. Como esas monumentales películas bíblicas de los 50`s; espejos coloridos y pulcros donde se reflejaban posturas morales, símbolos profundamente arraigados y hasta conservadoras ideas políticas de esa época; se registraba una realidad, un “como fue” y se reflejaba en el presente.

Desde luego esta función dada al cine, no es exclusiva de él. El hombre se ha valido de muchos medios para representar esa realidad.

Por ejemplo, la fotografía fue vista por años como el medio más objetivo de reflejar ese exterior que conocemos. Era un dispositivo que creaba copias de lo que veíamos, representaciones que podríamos preservar a través del tiempo, imágenes que eran reflejos de fragmentos de un mundo acordado. La fotografía era la evidencia de objetos, lugares, situaciones que como en un teatro habían sido detenidos e impresos en papel con el fin de mostrar ese instante específico a un espectador futuro, como esos primeros retratos acartonados de la aristocracia francesa del siglo XIX que registraron unas posturas, un mundo que vivía bajo otras normas y que el actual espectador, gracias a esas evidencias en papel fotográfico, hoy por lo menos alcanza a imaginar. Porque el poder de la fotografía radica en sí misma, en el mecanismo que utiliza para representar. Los procesos químicos que producen el negativo trabajan de tal manera que el instante fotografiado es capturado. Es por eso que las representaciones fotográficas resultan tan poderosas, son evidencias de tiempos y personajes que alguna vez existieron y que parecen todavía existir.

Otro ejemplo, de esa relación representacional lo vemos en los sistemas de objetos que se proyectan en los museos. Emblemas, signos organizados de culturas extrañas que pretenden representar una realidad que no conocemos, la realidad de ese otro lejano, que vemos limitada por el espacio donde se proyecta como una ficción bien realizada. Un ejemplo de esto lo tenemos en la exposición permanente del Museo Nacional que recrea las prácticas funerarias de momificación utilizados por los grupos prehispánicos “Muisca” y “Lache”. Los restos hallados, junto a todos los ajuares funerarios, se recrean en cuevas medio iluminadas, algo sombrías justo como debió haber sido, recreaciones que tratan de guardar un parecido entre ese pasado lejano y el presente artificial de la puesta en escena. Hasta se ponen condiciones específicas de temperatura y humedad para hacer la representación aún mas vivida, más exacta a eso que alguna vez fue.

El cine representacional al igual que esa exposición, le persigue un afán de mostrar, de acercar a ese espectador a una realidad registrada. Pero sus intentos son limitados; al querer hacer de la imagen una mera ilusión fantasmagórica que como el reflejo de una sombra en la pared nos dice esta es la realidad que usted debe ver, debe conocer. Y, aun cuando la representación llega a ser lo más vivida posible para el espectador, es difícil que logre algún tipo de transformación efectiva en el mismo. Puede conmover, asustar, generar una cantidad de sentimientos, pero el mundo, la vida, eso que el cine es capaz de revelar sigue oculto tras un largo telón.

Entonces, cómo puede el cine tener otra relación con el mundo, una relación donde reedifique y sea un medio artístico real que pueda controvertir, construir pensamiento; donde evidencie ese mundo sin espejos, sin reflejos; a partir de una realidad propia. Como la realidad de esas momias muiscas del Museo Nacional que aunque hagan parte de una escena, en su sí tienen una realidad activa, realidad que el cine también puede producir. Esto es lo que pretendo explicar en el capítulo siguiente, a través de estudiar la posición donde el cine deja a un lado esa relación representacional y logra crear una propia.

1.1.2. El cine como productor activo de una realidad

En una segunda dimensión, estudio la postura de cine y realidad; donde el mundo se relaciona con el cine como un medio objetivo para crear una realidad propia y potenciarla en la imagen cinematográfica. Una postura que difiere grandemente de la anterior porque el cine supera ese nivel representacional, de las apariencias, y pasamos a evidenciar una producción activa; gracias a ese carácter mecánico y objetivo de la cámara.

Andre Bazin, fundador de la revista “*Cahier du cinema*” y uno de los principales críticos del siglo XX, en su principal obra: “¿Qué es el cine?” abre las perspectivas desde donde debe ser abordado el cine como arte y sienta los principios para el movimiento que después sería llamado la “Nouvelle vague”. Es precisamente en esta obra, donde Bazin exhibe esa relación dependiente y osmótica del cine con la realidad, una relación que incluso sobrevive al tiempo y existe por sí misma, como las momias muiscas momificadas en una muerte eterna, que junto a su ajuar funerario alcanzan un mundo y tiempo propio.

Empieza Bazin su “*Ontología de la imagen fotográfica*” hablando del embalsamiento egipcio como una forma de escapar a la “inexorabilidad del tiempo”. Nos habla también, de “*unas cuantas estatuillas de barro, a manera de momias de repuesto, capaces de reemplazar al cuerpo en el caso de que fuera destruido*”², de cómo estas trataban desde las apariencias liberarse de la muerte. Y se terminaba con la fabricación de la imagen creando “un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo”³.

De igual manera, la fotografía “embalsamaba el tiempo” en virtud de su misma mecánica, logrando que el parecer creado fuera sustraído para sufrir su propia corrupción. Para llegar a esta conclusión Bazin hace un recorrido de la ontología de la imagen fotográfica y nos explica como esta arrebató las intenciones de imitación de la realidad que tenían las artes plásticas, acto que procede como un liberador de las cadenas que amarraban las artes mismas con la realidad física. “*La fotografía, (...), ha librado las artes plásticas de su obsesión por la semejanza.*”⁴ La importancia de este acto redentor, no solo está en sus efectos en las artes plásticas que pueden ahora recorrer otros caminos, sino en el objeto real, que nos es dado liberado de las ramas temporales, como un instante contenido, nuevo y activo

² BAZIN, Andre. “¿Qué es el cine?”. Ediciones RIALP, S.A. Pág.14.

³ IBÍD. Pág.14.

⁴ BAZIN, Andre. “¿Qué es el cine?”. Ediciones RIALP, S.A. Pág.16

en un pedazo de papel. Esto es alcanzado como consecuencia de un factor determinante propio de la fotografía: la objetividad misma presente en su génesis. El nuevo arte permite que *“por vez primera una imagen del mundo exterior se forme automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso”*⁵. El fotógrafo puede escoger su objeto y situar la cámara en un ángulo y posición específico, pero eso no cambia el carácter objetivo de la cámara. Porque la luz que transmite el objeto hacia la placa fotográfica, eso que crea su reproducción, es más una transfusión que una mera representación. La cosa absorbida es la realidad misma, infectada de presente y capturada como una potencia creadora, más que un acto reflejo.

Es a partir de esta perspectiva, desde donde Bazin empieza a desglosar los segmentos del cine, pues la fotografía es la semilla originaria del arte cinematográfico. *“El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica”*⁶. Pero además agrega dos factores extras a los dones ya otorgados a la fotografía: la duración y el movimiento. Lo cual le permite cumplir su deber de creación de realidades sin interferencias, sin distorsiones, *“el cine (...) nos revela, lo mejor posible el misterio de la realidad evitando el punto de vista subjetivo”*⁷. Porque la misma fuente de su arte son esos fragmentos que la realidad ha dejado en el celuloide, una objetividad que ningún otro sistema estético había podido antes lograr. Y esto nos convierte a los espectadores en testigos de ese espíritu que forma la realidad, como niños mirando el firmamento a través de una ventana descubrimos el cosmos sin nadie para contarnos sus enigmas.

Es por lo anterior que las mayores críticas de Bazin están dirigidas al lenguaje del cine. Pues consideraba que algunas películas estaban irrespetando lo filmado, la importancia del objeto desaparecía en medio de los trucos utilizados en el montaje o en la poca estimación que se le daba al cine con respecto al mundo que absorbía como objeto. Domin Choi en su artículo *“Actual-inactual: El realismo de Andre Bazin”* nos dice (Para Bazin) *“las cosas tienen un valor intrínseco, por eso los valores plásticos y el montaje, la organización sintagmática, la narración, no podían ir sino en contra del realismo.”*⁸ Por eso el abocaba por el uso de medios menos intervencionistas para registrar el objeto real, como la profundidad de campo y el plano secuencia, porque le preocupaba que el cine perdiera de vista su objetivo y deber principal, que es a la vez la condición de su naturaleza como arte, el de revelar el mundo. Por ejemplo, Bazin nos habla de una mediocre película inglesa llamada *“Buitres*

⁵ IBÍD. Pág.28.

⁶ IBÍD. Pág.19

⁷ IBÍD. Pág.19

⁸ Cita extraída de la revista Km 111 Artículo Actual- inactual, el realismo de André Bazin. Un comentario sobre su ontología del cine, por Domin Choi.

en la selva”, la película narra la historia de una familia que se va al África a vivir en una reserva de animales. En una de las secuencias, el joven hijo de la pareja encuentra un cachorro de león y lo recoge. La mamá del león empieza a seguirlo y encuentra al niño. Toda esta parte de suspenso se ha hecho a través de un montaje paralelo, a lo que Bazin dice *“De forma que a pesar del carácter concreto de cada imagen, no tendría más que de un valor de narración, no de realidad. No habría diferencia esencial entre la secuencia cinematográfica y el capítulo de una novela que narrara el mismo episodio.”*⁹ Sin embargo, la película da un giro cuando en esta misma secuencia se nos ofrece un plano general donde están todos los protagonistas: el niño, la leona y sus padres. Y la acción final sucede siempre aludiendo al encuadre general, lo que hace que el realismo se respete gracias a la homogeneidad del espacio. *“Tan sólo hace falta que la unidad espacial del suceso sea respetada en el momento en que su ruptura transformaría la realidad en su simple representación imaginaria”*¹⁰. Otro ejemplo claro es la secuencia de “Umberto D” cuando la criada se levanta y realiza su rutina: anda por la cocina, espanta las hormigas y muele el café. De Sica, en lugar de presentar esta secuencia haciendo uso del elipsis en dos o tres planos cortos, deja que la cámara siga toda la acción para que *“Sea la vida misma la que se mude en el espectáculo, para que al fin, en ese puro espejo, podamos verla como poesía. Tal como en sí misma, al fin, el cine la transforma”*.¹¹

Advertimos una visión nueva del cine como potencia creadora activa de realidades, un cine que ya como arte, lleva al hombre a un nuevo estado, transformándolo. Un cine, en últimas, que se hace consciente de su condición de arte y que al develar el mundo, al filtrarse en la mente del espectador logra construir pensamiento, revelar realidades, cambiar al mismo hombre al hacerlo evidenciar la verdad de las cosas, sin sujetos ni intermediarios. Y es esa evidencia lo que nos permite abrirnos a nuevas posibilidades de construcción de vida. *“Una instancia fundadora, fundante; un acontecimiento inaugural, podríamos llamarlo, que, insistamos funda el lazo social, que funda la comunidad de lo visible”*¹².

⁹ BAZIN, Andre. “Qué es el cine”. Pág. 118.

¹⁰ IBÍD.”. Pág. 119.

¹¹ IBÍD. Pág. 522.

¹² GRUNER, Eduardo. “JLG, o el absoluto de la acción” pág.91

1.2. Elementos básicos para la construcción de un guión no clásico.

Habiendo estudiado esas relaciones entre cine y realidad, pasamos ahora a buscar la mejor manera de desarrollar eso en papel. Es importante, entender que para hacer germinar un guión que resulte en esa concepción en la que creyó Bazin, la de un cine que crea una realidad, que transforma, debo analizar, de manera global, dos temas muy importantes para el cine moderno: la espera en el Neorrealismo y la parálisis de Deleuze.

A partir de esas dos temáticas, pueden surgir lineamientos para construir un procedimiento que resulte en el guión deseado. Del neorrealismo, me interesa entender cómo se generó un cine que permitió entender esa compleja y terrible realidad de la Europa de la posguerra a través de la espera. Mientras que de Deleuze me interesa el concepto de parálisis, donde a través del rompimiento acción-causa, del bloqueo de ese enlace, se devela el acontecimiento.

1.2.1 De un cine de Rosellini.

Muchos autores distintos mencionan diferentes películas italianas, como sí se trataran del hito que separa el cine moderno del cine clásico: algunos mencionan “el ladrón de bicicletas” de Sica, otros “*Obsessionne*” de Visconti, la lista es extensa. Personalmente, no me interesa entrar en esa discusión. Sin embargo, fue a partir de “*Roma ciudad Abierta*” que descubrí “*Alemania año cero*”, “*Umberto D*” y sobre todo a Rosellini, que con respecto al cine que hacía y al que llamó el cine clásico, dijo:

*El filme podía proferir una verdad, pero está era anterior: en el contenido del guión. En la definición psicológica de sus personajes, en los presupuestos filosóficos del relato que debía traducir en imágenes. Por primera vez con la modernidad el cine toma conciencia que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior sino que puede ser el instrumento de revelación o de captura de una verdad que él debe sacar a luz*¹³.

Y es en esa idea que nos recuerda a Bazin, ya que vemos una forma nueva de acercarnos al cine. Un camino que se abrió con el neorrealismo.

Esté movimiento italiano surge de la miseria en la que quedo sumida Italia luego de la segunda guerra mundial. “Las condiciones materiales de la realización en Italia, inmediatamente después de la liberación, la naturaleza de los argumentos utilizados y sin duda también un cierto genio étnico han liberado a los directores de todas esas servidumbres”¹⁴ Dice Bazin refiriéndose a como el neorrealismo rompe con toda esa minuciosa planificación y elaboración que implica hacer una

¹³ ROSELLINI, Roberto “El cine revelado” Pág. 13.

¹⁴ BAZIN, Andre. “Qué es el cine”. Pág. 452.

película, dando a la improvisación una nueva relevancia. “*Rosellini se ha puesto en marcha con su cámara, con película virgen y esbozos de guiones que ha modificado a gusto de inspiración, de los medios materiales o humanos, de la naturaleza, del paisaje...*”¹⁵. Una improvisación que es consecuencia de la necesidad, ya que una Italia destruida obliga a los cineastas a olvidarse de rodar basados en realidades elaboradas y planificadas.

Rosellini es uno de los precursores de esa forma de hacer cine, un medio liberador y contundente, donde la cámara avanza paciente, suspendida por las calles de Roma revelando rostros desfigurados de hambre, niños madurados por la miseria, ruinas y la propia desnudez de las cosas. Él nos habla de la película como boceto, que no es una visión del mundo sino que sutilmente estimula al espectador a asistir al “*Milagro de la revelación de la verdad*”¹⁶.

En Alemania año zero, Edmund es un niño Alemán, que debe cargar con toda su familia. Al final el niño ha dejado de serlo, lo hemos acompañado en su lenta y dolorosa transformación casi sin notarlo. La verdad llega de repente, de golpe. Edmund juega en medio de las sombras en la terraza de un edificio semidestruido, no parece que fuera a suceder nada extraordinario, creemos que lo peor ya ha sido superado. Sin embargo advertimos, algo distinto en su mirada, en la forma de jugar. De repente, se lanza al vacío. La verdad de su suicidio, de todo ese entramado de cosas que lo envuelven, nos llega de golpe. Y ha sido toda esa espera anterior que construye Rosellini a lo largo de la película la que nos permite descubrirla. “*Lo que importa en Rosellini es ese movimiento subterráneo que trabaja en sus personajes, al entrar en contacto con la realidad, en la de las cosas tal y como son.*”¹⁷

Para generar ese descubrimiento, Rosellini propone un cine con algunas características, que nos permiten captar esos movimientos imperceptibles, que develan lentamente el mismo mundo. El neorrealismo usa actores naturales “*porque el trabajo del director no es hacerlos que actúen sino devolverles su verdadera naturaleza*”¹⁸, usa la ciudad, sus calles, sus parques, como su gran locación, la cámara se preocupa por mostrar lentamente esa ilusión que filma, los rostros adquieren una brutalidad comparada sólo con la belleza de los paisajes pos-bélicos. El hombre mismo, por primera vez, parece realmente desnudo. La terrible realidad se teje con paciencia, hasta que la descubrimos de repente, en un plano largo, en un gesto.

El neorrealismo nos lleva a poner los ojos sobre esa realidad tan compleja, a descubrirla; algo que sin duda nos lleva a cuestionarnos. “*Lo que voy a decir es probablemente estúpido y tan ingenuo como el elogio*

¹⁵ IBÍD. Pág.452.

¹⁶ ROSELLINI, Roberto “El cine revelado” Pág.15.

¹⁷ IBÍD. Pág.15.

¹⁸ ROSELLINI, Roberto “El cine revelado” Pág.43

que hacía Beumarhais, de las lagrimas del melodrama, pero decidme si al salir de ver un film italiano no os sentís mejores, si no sentís el deseo de cambiar el orden de las cosas y de hacerlo, convenciendo a los hombres”¹⁹. Esa realidad transformadora, que nos lleva a pensar, sólo se logra luego de vernos enfrentados a la realidad que se nos devela. Y esa es precisamente la importancia del neorrealismo.

Esos lineamientos generales, esa forma de entamar la realidad es muy importante para la elaboración del guión, la espera, la crudeza, ese lento andar que resulta liberador es un gran punto de partida para tener en cuenta antes de empezar a escribir.

1.2.2. Parálisis del personaje en Deleuze.

En esa espera de Rosellini, a veces la narración parece perderse en medio de las imágenes. Como un Umberto D caminando con su perro por las calles de Roma, deambulando, no parece que nada fuera a cambiar, hasta que de repente nos vemos enfrentados a un mundo que no sabemos bien de donde surge. Deleuze veía en el cine moderno algo similar, un medio para acceder al acontecimiento, para mostrar *“El acontecimiento del movimiento y el tiempo puros”*²⁰, algo que superaba cualquier relación representacional del arte con el mundo mismo.

Para eso creo todo un esquema para llegar a esa conclusión, del cual sólo nos interesa el elemento de Parálisis en el cine. Lo primero es partir del concepto de Imagen-movimiento. *“haciendo caso omiso de las sutiles diferenciaciones que Deleuze introduce a cada página, se trata, a grandes trazos del cine de acción que tan bien caracterizo el sueño americano. En sus múltiples variantes, el tiempo que se infiere de este régimen de la imagen depende del movimiento, cuya regla es el sistema denominado sensorio-motor: los personajes reaccionan de acuerdo con lo que perciben y las acciones se encadenan a las percepciones y a los afectos que, a su vez se prolongan en acciones. Reacciones en cadena”*²¹. Son las imágenes referidas a un centro de indeterminación (Concepción clásica del personaje) donde la narración muestra las reacciones del personaje ante ciertos estímulos, de manera que esa acción reacción se posibilita gracias a un centro estructural: el personaje. Es lo que vemos en las típicas películas, un personaje sufre un trauma y pasa el resto de la película tratando de superar obstáculos que le permitan volver a la normalidad. Los ejemplos, son varios, ahora se me ocurre una vieja película *“Mr Deeds goes to town”* de Frank Capra. Un tipo

¹⁹ IBÍD. Pág.42

²⁰ARIAS Juan Carlos “ De la vida inorgánica a la vida histórica: el cine como potencia política” Pág. 219-.

²¹ CARMEN RODRIGUEZ, María. “Pensar el cine 1” pág. 102

sencillo, gana una millonaria herencia y después de cientos de obstáculos descubre de nuevo la felicidad dentro de la normalidad inicial.

Ahora pasamos a la parte que nos interesa. Dentro de esa imagen acción se da una crisis: el personaje queda paralizado ante un estímulo que lo supera totalmente y la acción queda bloqueada, dejando al personaje como única opción el vagabundeo. *“Las imágenes ópticas y el sonido, que se coordinaban en el régimen orgánico para darle consistencia a la acción según los códigos del verosímil realista, comienzan a desvincularse de ella. El neorrealismo italiano (...) afina nuevos procedimientos estéticos que sustituyen las situaciones sensorio-motoras por signos ópticos y sonoros puros (opsignos y sonsignos), que se presentan como tales, como puras descripciones que anulan la ilusión referencial”*²². Esta crisis libera la imagen-movimiento de cualquier centro de indeterminación, se rompe el sujeto y hay momentos donde se devela el acontecimiento. Se muestra el plano de imanencia, ese plano donde todo, las imágenes chocan unas con otras sin ningún referente, y es cuando ese carácter irrepresentable del acontecimiento queda evidenciado. Deleuze, basándose en las películas del neorrealismo, habla entonces de las imágenes-tiempo donde estas se pliegan y se tornan asubjetivas, *“la apertura de la imagen a la pura temporalidad”*²³. Y es esa superación de lo representacional lo que ocasiona que el hombre sea transformado, afectado, permitiéndolo ser testigo del acontecimiento. Desde el guión como habíamos visto se puede esbozar a grandes rasgos, lo que propiciaría esta revelación en la pantalla. La realidad colombiana, está llena de personajes inmovilizados, deambulando entre imágenes, esperando ser acogidos y contruidos en el cine. Y ese es precisamente el primer objetivo del guión a escribir, que algún personaje en esas circunstancias, sustraído de la realidad colombiana, pueda por lo menos ser el punto de partida de un guión, que una vez moldeado en cine, haga el intento de propiciar el develamiento complejo del mundo, de nuestro mundo, en la mente del espectador.

²² IBÍD.” pág. 104.

²³ ARIAS, Juan Carlos “De la vida inorgánica a la vida histórica: el cine como potencia política” pág. 214.

1.2.3 ¿CÓMO LO HEMOS CONTADO EN COLOMBIA?

Ahora y antes de empezar a hablar del método usado para escribir el guión final. Cabe, de manera general, responder la pregunta que atañe a este aparte. ¿Cómo lo hemos contado hasta ahora en Colombia? Y aunque no pretendo escribir un aparte sobre la histórica cinematográfica nacional, si por lo menos hablar de algunas de las películas que han tocado temas de realidad social y de la forma como la han contado. Con el fin de resaltar la importancia de empezar a crear un cine que transforme, que nos permita entender, ya que es mi opinión que hasta ahora los intentos han sido frustrantes. Ya que cuando de retratar la realidad se trata, se han asumido estructuras narrativas extrañas a la realidad misma.

La primera de la que voy a hablar es de la película colombiana más taquillera de los últimos tiempos: “*Soñar no cuesta nada*” de Rodrigo Triana. Este narra la historia de un grupo de soldados que estando en operaciones contrainsurgentes en la selva encuentra una guaca de millones de dólares pertenecientes a las Farc. Los soldados se dedican entonces a vivir una vida lujosa y extravagante hasta que son descubiertos y arrestados. La película basada en hechos reales, no pasa de ser una historia entretenida y bien hecha, que manejando los esquemas clásicos del cine hollywoodense, cuenta como cada uno de los protagonistas recibe su merecido castigo o premio según sus acciones. La película sin duda quiere exponer un mensaje moralizante, mientras que la Colombia en guerra que le sirve de teatro, queda oculta en medio de las explosiones y los bailes nudistas. Desde luego este no pudo haber sido el fin del director y es por esto mismo, que la película sin pena ni gloria, no pasa de ser más que un divertimento. Con el agravante a mi parecer que reduce y simplifica la violencia de nuestra guerra, buscando intencionalmente cumplir con los formatos americanos de películas de este tipo, donde el bueno logra burlar todos los obstáculos. Todo es representado como un largo y divertido chiste, que busca distanciarse de cualquier compromiso o responsabilidad que permitiera el tratamiento visual de este tipo de temáticas.

Por otro lado tenemos una película como “*Perro come perro*” del director Carlos Moreno. La película, al contrario de la de Triana, no trata de maquillar la violencia de nuestra sociedad, pero a semejanza de esta misma tampoco nos permite comprenderla. La historia que gira en torno a la cultura Traqueta, tiene escenas que me recordaron a importantes películas de este género como “*El mariachi*” (Tal vez demasiado) o diálogos Tarantinescos absurdos en medio de la historia. La representación de esa Cali violenta, es cruda y a la vez demasiado sencilla: todo el mundo es malo. Es obvio que el interés del director, está lejos de cualquier postura moral, (Exceptuando el dialogo sacado de la nada del Orejón con Luna negra, al frente del telescopio; que pareciera sugerir lo

contario) y lo que quiere es hacer una verdadera montaña rusa, una película intensa y entretenida; que a mi parecer lo logra, gracias al manejo de formas del videoclip y la buena actuación de su protagonista. Sin embargo, aplicar fielmente formas narrativas tipo Robert Rodríguez, lleva a que se desperdicie una valiosa oportunidad para develar ese mundo violento de nuestro país. Un personaje como el Víctor Peñaranda de la película, que al comienzo parece tener fuertes motivaciones, cae muy pronto en la dinámica bandolera del mejor matón del oeste. Y la complejidad de la violencia queda reducida al más rápido con el gatillo. Ese tipo de representación no solo es reduccionista y distorsionada, sino que permite que el cine siga estando maniatado y subutilizado en nuestro país, y es así como estas películas han sido la constante de nuestra cartelera nacional. El listado es de por sí ya largo: *Rosario tijeras*, *Apocalipsur*, *Paraiso travel*, *El rey*... Es hora de hacer un alto y tratar de proponer algo que de verdad explote las condiciones “Genéticas” que hasta ahora hemos encerrado en nuestro cine nacional. Propósito que ha sido evidente en los grandes intentos de Víctor Gaviria.

1.2.3.1. Del cine de Víctor Gaviria, el director invisible.

Víctor Gaviria comenzó haciendo cine en los años setenta en Medellín. Su labor no sólo se limitó a la creación audiovisual, sino que estimuló talleres, cine clubes y festivales. Era preeminente el interés del autor en conocer más profundamente la realidad de su región. Por eso de sus inicios en el cine documental dio su gran salto, luego de algunos cortometrajes, al cine de ficción, con la película: “*Rodrigo D, No futuro*” (1990), que fue invitada a participar en el Festival de CANNES.

La película narra la historia de un joven que habita en una comuna de Medellín, convive con el sicariato y la miseria, tratando simplemente de sobrevivir. Cuando vi esta película tuve la misma sensación que tuve al ver “*El decameron*” de Pasolini y, aunque suene un poco fuerte, fue la sensación de que estaba viendo algo que no había sido hecho por nadie en particular, como si el director hubiera voluntariamente querido desaparecer, no estorbar. Los diálogos parecían escupidos en el momento, los actores eran cualquiera, las imágenes no parecían ser fruto de elaboraciones minuciosas, sino simplemente aparecían. Era un estilo, sin duda, inspirado en el neorrealismo, pero en el caso de Gaviria, era su estilo, el de invisibilizarse para que una realidad marginal encontrara su propia forma de ser contada.

La ciudad relegada de las comunas era el escenario perfecto para el estilo de Gaviria. Quien a pesar de no querer ser visible, empezaba sus películas con una juiciosa labor periodística e investigativa. Rodrigo D es una historia basada en una crónica periodística de los 80. Gaviria inició su labor,

entonces, en la comunidad. Empezó creando talleres de actuación, entrenando a los actores naturales que iba escogiendo para su casting, las entrevistas realizadas a los habitantes fueron aportando las frases que él incluyó después en la película. “Yo saque los diálogos de todas las entrevistas que había hecho (...) Esos eran sus diálogos. Yo los paso de una parte a otra, de un personaje a otro, pero son diálogos salidos de ellos mismos”.²⁴

Las posteriores películas el Director, siguieron o trataron de seguir los mismos lineamientos. Pero es en Rodrigo D, donde encuentro un verdadero rompimiento con el cine que se venía desarrollando en Colombia. No sólo por la capacidad del director de hacernos entrar a esa marginalidad de su Medellín, sino porque ese director invisible marco por primera vez un experimento de descubrir una realidad con todas sus aristas. La cámara deambulaba por las terrazas de las casas desechas, capturando diálogos, muertes, música y nos revelaba a un completo personaje paralizado y marginal.

La película choco al espectador, por la temática mostrada y la forma en que se hizo, pero lejos esta de encontrarse metida en el mismo paquete con las demás películas colombianas mencionadas anteriormente. Rodrigo D, nos muestra por primera vez en nuestra producción nacional, la capacidad que puede tener el cine para permitirnos comprender, para construir una realidad que nos obliga a actuar, a pensar. Gaviria logra liberar la cámara en unas condiciones marginales para después construirlas en la pantalla. Sin embargo, la fuerza de esta película es mucho más débil en sus siguientes dos películas, “*La vendedora de Rosas*” y “*Sumas y restas*”. En la primera el manejo, del melodrama es algo telenovelesco, interrumpiendo la labor de la cámara como por querer meter a las malas la ficción misma, mientras que en la segunda el personaje principal es tan débil que un personaje secundario, el mafioso, termina arrastrando la película tras él. Hay en resumen en sus últimas dos obras, un intento por mantener los lineamientos que lo caracterizan como autor; pero es mi opinión, que es en su primer largometraje donde él se convierte en el pionero de un cine colombiano por hacer, un cine con el potencial absolutamente desplegado, capaz de trastornar, de descubrir realidades complejas. Un cine donde el creador se hace invisible y el cine autónomo descubre lenta y dolorosamente el mundo ante los ojos del espectador.

²⁴ Gaviria citado por Fernando Arenas V. op. Cit.

2. EL GUIÓN

2.1 El guión pasó a paso

Como vimos en capítulos anteriores, decidí que la mejor postura desde donde desarrollaría mi guión sería una en la cual existiera un personaje que a través de su parálisis en el accionar sembrara la semilla para construir una película que, de algún modo, hiciera entender la complejidad de nuestra realidad. Una que construyera en la mente de los espectadores una realidad cruel y laberíntica, obligándolos a cuestionarse. Sin embargo, el problema ahora es cómo guiar ese personaje, sin caer ¿en las posturas morales? ¿En los estereotipos? ¿En las formulas de películas que muestran la miseria como su gran atractivo?

Seguir una estructura clásica no era la opción porque no puede dar cuenta de la realidad, ni siquiera lo intenta. Pongamos como ejemplo dos películas que tratan, de alguna forma, el mismo tema. “*Roma ciudad abierta*” de Rosellini y “*Rescate al soldado ryan*” de Steven Spielberg. Los dos directores firmes exponentes de la postura que siguen, y las dos películas enmarcadas dentro de la cruenta segunda guerra mundial. “*El Rescate del Soldado Ryan*” cuenta la historia de un capitán del ejército americano (Tom Hanks) que tiene como misión encontrar al joven cadete Ryan para regresarlo a casa. Ryan ha perdido a sus tres hermanos en una batalla, pero todavía no lo sabe y el capitán debe informarle la noticia. La película está hecha siguiendo una estructura clásica, un protagonista debe sortear unos obstáculos para cumplir su cometido y restaurar el equilibrio. En este camino la guerra, que es a la vez el escenario de la historia, se reduce a una representación patriota y sesgada. El ejército americano es una banda de hombres buenos que tienen que cumplirle a su país, hasta sacrificarse por él. Y la película cumple, entonces, su objetivo taquillero, patriota y narrativo, el espectador sale del cine queriendo ser un héroe de guerra, gracias a una representación distorsionada de la guerra. Como no hacerlo cuando vemos a un puñado de hombres defender hasta con sus uñas un puente ante una división de panzers alemanes, o cuando Ryan dice resignado, luego de recibir la trágica noticia, que sus hermanos son aquellos, señalando a sus compañeros de batalla. El espejo de la guerra es disminuido, maquillado, como quien colorea un feo rostro en un papel, el cine se convierte en un vehículo del poder, destinado a divertir y

adormecer, y en este caso en particular, a engañar, no vemos la realidad de la guerra sino sólo una máscara creada para disimularla.

Por otro lado tenemos una película como *“Roma ciudad abierta”*. Al entrar en ella, el espectador empieza o por lo menos esa fue mi experiencia, a buscar ese héroe que va a vencer el ejército alemán y liberar la Italia ocupada. Pero muy pronto descubrimos que el día a día de la guerra es mucho más complicado que héroes y villanos, que patrias y batallas; los seres humanos con todas sus complejidades tratando de sobrevivir exponen sus emociones, sentimientos, sus pensamientos de una manera más primitiva, la relación con el mundo es distinta casi sencilla pareciera, se trata de sobrevivir. Vemos en *“Roma ciudad abierta”* un personaje como Pina, una viuda embarazada y con un hijo de 8 años que vive en un edificio repleto de gente. En el edificio vive Manfredi, un líder de la resistencia italiana. El mayor alemán, una persona que parece no estar muy convencido de la guerra, ataca el edificio. Se llevan a Manfredi. Pina corre tras el camión donde este ha sido detenido y un soldado alemán le dispara y la mata. Pina cae y su hijo corre a abrazar su cuerpo. La película no acaba acá. La guerra sigue, Pina solo es un muerto más. Los rebeldes escapan del camión y la película sigue su rumbo azaroso, descubriendo situaciones, personajes complejos, como el Manfredi que muere en una sala de torturas, como el valeroso cura Don Piero que es fusilado ante la mirada ya no tan inocente de los niños italianos. El final es crudo, pero no da la impresión de querer cerrar nada, de querer concluir algo. Rosellini logra crear una película que parece un extracto mismo sacado de la segunda guerra mundial, un capítulo cualquiera, sin grandes historias, sin patriotismos ni guerreros superpoderosos, solos seres humanos expuestos. Y es precisamente ese atributo lo que hace de esta película, una experiencia transformadora. El espectador sale, no deseando ser un salvador del mundo, sino con un entendimiento real de las situaciones expuestas, sale transformado, repudiando la guerra misma y con el firme convencimiento que acaba de vivir una realidad que le era ajena.

Había entonces que hallar un método para iniciar la escritura deseada de una película colombiana que lograra generar en quien la viera, el mismo poder transformador que aquellas del cine moderno. De manera, que fue necesario arrancar a escribir un poco como se inician los viajes largos, empacando. Vi tanto cine como pude, y siguiendo el procedimiento de los reportajes, fui acumulando información. Sin tener por ahora más que un interés abstracto por construir un personaje borroso. *“El guionista emprende su viaje, pues, con un itinerario en parte conocido, en parte por conocer. Lleva al hombro un bolso con los efectos personales que supone le harán falta para salvar los diferentes obstáculos en el camino (...) Según el recorrido, que no será exactamente*

el previsto, se dará cuenta de que algunos de esos efectos no solo le son inútiles, sino que representan una carga que lo enlátase y entorpece”²⁵.

Con la información obtenida se obtienen sombras de los destinos a llegar, nada claro. Surgen preguntas como ¿a quién se dirige el guión? ¿Para qué escribir? Porque de todas formas en el proceso cinematográfico la construcción del guión no es más que un paso más. Algunas películas tienen guiones pobres y son grandes películas, todo por el trabajo de un director que tiene una gran capacidad de producción de imágenes. Por ejemplo, que sería de “*Diarios de motocicleta*” sin la gran fotografía de los paisajes sudamericanos y la excelente actuación. Pero, por otro lado, no todos los buenos guiones se convierten en grandes películas. Entonces era claro que el guión no es el más importante paso de una película, tampoco se trata de subestimarlos, pero incluso importantes películas de la historia no hubieran pasado de ser más que simples melodramas de no ser por la mano de sus directores.

Además, el poder de los diálogos depende en gran medida de la fuerza y destreza actoral. Entonces ¿Para qué escribir si el guión va a ser descuartizado, a veces transformado por una segunda mano?

Si se toman en cuenta todas estas interrogantes la escritura de un guión sería un proceso desmotivante. Por tanto, es importante antes que nada eliminar todas las pretensiones del guión. Es mejor pensar en él como uno más de los ingredientes de una gran película. En una semilla, que puede crecer torcida o derecha. Desde esta perspectiva aborde el proceso de escritura de mi guión, buscando un personaje sencillo, controvertido y complejo. Alguien que no debería ser un underdog tratando de superarse, por eso deseché cualquier tipo de historia que pudiera llevar al protagonista a un fin tipo “el reinsertado vivió por siempre feliz”. El dispositivo que acompañaría el deambular del personaje, no sería una motivación de cambio más sino un intento simple y llanamente por sobrevivir en una nueva realidad, ajena y distinta a la que el acostumbraba.

El primer paso, fue escribir un fotograma de la película, donde se evidenciaran detalles, sentimientos, una imagen fija que valiera más que cientos de textos. Vagamente surgió esa primera imagen que es la ahora escena 4, la del viejo sentado en la parada de bus, mirando la foto de una mujer. Le agregué detalles al personaje, manteniendo en mi cabeza que se trataba de un reinsertado, de los cientos que por ese tiempo aparecían en las noticias, y lo presenté completamente abstraído de la realidad que lo rodeaba. A partir de ese punto, escribí la escena posterior y la anterior. Que en su momento fue la escena del viejo entrando a la gallera, a buscar a don Chalo, como la escena posterior; y la del viejo recibiendo la llamada que le dice que ya encontraron lo que buscaba como

²⁵ “El guión cinematográfico, UN VIAJE AZAROSO” MACHALSKI Miguel. Pág.20.

la escena anterior. Construí al personaje de Don Chalo, como su antiguo patrón y lo puse en un espacio propio de una película o telenovela colombiana, una gallera.

Una vez escritas las tres escenas busque referentes en películas y en reportajes para construir mejor el personaje y poder seguir desarrollando el guión. Como era la primera vez que escribía un guión de un largo, pensé que era importante aprender de los más expertos. Así que hice un listado de películas sobre ex - veteranos de guerra o personajes solitarios y vagabundos. Escogí los que venían de los directores que más respetaba y empecé a hacer una lista de la cual robaba atributos para armar mi personaje. Los rasgos más importantes fueron:

- De la película *“Tierra de Abundancia”* de Wim Wenders. Tome el lenguaje militarista, el sentimiento paranoico, el uso de instrumentos militares (como el visor infrarrojo) en su cotidianidad, la reverencia al dirigirse hacia otras personas.
- De *“Umberto D”* de Vittorio de Sicca tome las escenas cuando el deambula por la ciudad, dejando atrás calles y calles.
- De *“Contra la pared”* de Fatik Anin tome algunos rasgos del personaje central, su alcoholismo, la constante agresividad contenida que de repente explota en momentos espontáneos y el desapego a su propia vida.
- De la película *“Hierro 3”* de Kim Ki Duk deduje que el personaje debería tener algunas manías. En la película asiática hay manías mucho más marcadas como el jugar golf con la pelota amarrada a algo, o el tomarse fotos en medio de los lugares que visita como un fantasma. Pensé que las manías de mi personaje deberían ser más Colombianas, lo volví religioso y adicto a las noticias. Aunque trate de ser sutil, para evitar la caricatura. A parte, agregué su gusto por tallar esos figurines de madera como si se tratara de alguna de sus víctimas.

En un siguiente nivel investigué sobre las enfermedades que padecen los veteranos de guerra o los reinsertados. El llamado Stress postraumático, que se traduce según la gravedad, en alucinaciones, fiebres, insomnio, sensaciones de ahogo y ansiedad; debería ser algo por lo que Bernardo tuviera que pasar.

Además, transcribí las entrevistas hechas a dos ex – paramilitares. Una hecha por Hollman Morris para *“Contravía”* a un reinsertado del Valle. Y otra hecha por un entrevistador de la Revista Semana a un Paramilitar conocido como el Iguano. Uní las dos entrevistas, le di cierta coherencia y en su mayoría mantuve el lenguaje original que era muy parecido para convertirla en una sola y unificada indagatoria, le cambie nombres y fechas y la adapte a la forma que la diría mi personaje, del cual ya tenía una personalidad más o menos definida. Decidí que la fragmentaría, para usarla luego a

manera de un Lait Motive durante todo el guión, de esta manera no sólo rompería la historia de tiempo en tiempo, sino que además le daría un toque documental que siempre me ha parecido de gran impacto.

Sin embargo, es terriblemente complejo construir un guión de un personaje que sólo deambula, conciliar ese interés personal con lo que puede esperar una audiencia fue mi mayor reto. El guión en repetidas ocasiones se volvía denso y parecía no estar conectado nada con nada. De manera que era necesario buscar una excusa para el viejo, una misión; hablando en términos militares. Y esa fue la repentina búsqueda de una mujer. Estableciendo un punto de giro en la primera escena cuando decide ir por la mujer, es cuando empieza el rompimiento del viejo, el ex combatiente que lentamente vuelve a convertirse en ese soldado asesino que fue. Antes del punto de giro, fue cuestión de construirle una cotidianidad, y escenas donde se evidenciaran intentos fallidos del personaje por cuajar en la sociedad. Siempre bajo la sombra de la fotografía de la mujer, pero nunca mostrando un real interés por “cuajar”. Escribí el guión completo, sin diálogos, enfocándome en lugares y personajes. Después hice una reescritura y le agregue los diálogos, que a todas luces deberían ser apenas parámetros para los actores. Ya que creo, que la improvisación actoral debe ser un punto importante en la realización final de esta película.

La tercera etapa fue imprimir el guión, separar cada escena en distintos papeles y reestructurar la historia, darle cierto orden a la escritura que había empezado de forma caótica. En esta etapa elimine escenas, corte párrafos enteros, buscando hacer el guión más digerible, aumente las descripciones de lugares y de detalles de personajes.

Escribí una y otra vez el guión. El primer borrador termino con unas veinte escenas, que no hubieran dado ni para veinte minutos de película. La historia era más o menos la misma pero contada a grandes saltos. Faltaban escenas que ligaran las escenas entre sí, para que no parecieran veinte situaciones ópticas independientes, sin coherencia inherente entre ellas. Por ejemplo de la gallera saltábamos al pueblo, y no habían espacios de transición y de conocimiento del personaje. Esto fue corregido en una segunda reescritura, le añadí texturas y rasgos particulares al comandante media vida, construí escenas de transición donde estos rasgos pudieran exponerse sin tanto rebusque. Sin embargo, esto llevo a que hubieran muchas escenas insustanciales y al contrario, ahora el guión tenía una extensión para una saga completa del comandante media vida. El fin de la búsqueda de la mujer desapareció durante grandes partes del guión, lo que llevo a este tercer

borrador a ser un material denso y en muchas partes demasiado vago. En una tercera reescritura se volvió a situar la búsqueda de la mujer, como un pretexto para el desarrollo del personaje paralizado, elimine gran cantidades de escenas, pero me esforcé por no hacer del guión una historia de un personaje que quisiera superarse, quería mantener en foco la historia de alguien que solo quiere sobrevivir. Agregué detalles a los personajes secundarios, pero sin querer darles importancia, todo el peso debería caer en los hombros de mi vagabundo. Finalmente, en una cuarta revisión se pulieron detalles, y reescribí el final dándole un punto de giro cuando encuentra finalmente a la mujer, que sin duda cambio en su totalidad el destino que llevaba el guión. Todo esto, para finalmente tener, por fin, el primer borrador completo del “*Comandante Media vida*”. Empezando con un ex combatiente que empeña sus armas para vivir y terminando con un “Viejo” dispuesto a regresar a las montañas, a volver a matar.

2.2. **Argumento.**

El comandante “Media Vida” es un ex paramilitar sanguinario tratando de vivir normalmente en una ciudad indiferente como Bogotá hasta que un día decide ir en búsqueda de una extraña mujer de su pasado.

2.3. SINOPSIS

Un hombre camina por las contaminadas y ruidosas calles de Bogotá, lleva consigo una caja de cartón con sus pertenencias para empeñarlas en un bazar del centro. Armas, recuerdos de su pasado, todo es vendible en la tienda del pájaro, quien encuentra entre la caja la foto maltrecha de una mujer.

El hombre, conocido como el viejo, encuentra ahora una razón para seguir moviéndose e inicia tímidamente la búsqueda de esa persona que acaba de aparecer como un fantasma. Sin embargo, no es fácil y también deberá lidiar con su propia supervivencia y un pasado denso que lo persigue.

Un día, en uno de sus muchos intentos por buscar trabajo, es aceptado por fin para trabajar en una tediosa juguetería. La vida parece adquirir cierta normalidad, hasta parece olvidar su búsqueda. Pero un incidente en la calle y su pasado violento lo llevan a dejar todo tirado e iniciar el viaje al pueblo donde estará la mujer de la foto.

Los recuerdos de la guerra y las pesadillas tratan de hundirlo y él apenas resiste, mientras viaja a cumplir con su misión. Encuentra a la mujer, es una prostituta. Ayudado por la negra, otra prostituta algo inocente, logra entablar contacto con la mujer, que él cree la esposa de uno de sus antiguos compañeros de batallas. El encuentro es explosivo, nada parece ser verdad y todo puede ser solo una farsa más. El viejo es llevado de nuevo a explotar violentamente y es conducido de nuevo a los brazos de la guerra, de donde él cree no debió haber salido nunca.

2.4. EL GUIÓN

EL COMANDANTE MEDIA VIDA

1. ESCENA, EL VIEJO - VÍA BUSES.

La ciudad es congestionada y ruidosa. Se ve una nube de smog que cubre el cielo parcialmente. Una de las calles está repleta de buses destartados que frenan y arrancan de repente como si tuvieran vida propia. La acera está cerrada, construyen un altísimo edificio de apartamentos. Un hombre conocido como “el viejo”, que parece llevar la misma ropa desde hace días: un jean sucio y un sweater de lana gris; camina con prisa por la calle de los buses. Debería ser un tipo de no más de cuarenta años, pero su rostro barbado y sus hombros caídos lo hacen ver como un anciano. Respira agitado. Lleva entre sus brazos una caja negra, del tamaño para guardar un televisor. Los buses lo esquivan, le pitan y se oyen algunos putazos. Él tiene afán, pero su cara luce tranquila. Camina como si nada de lo que hubiera a su alrededor, importara realmente. Viene en la misma ruta que usan los buses, llega hasta un semáforo que pasa de amarillo a rojo. Se detiene.

2. ESCENA. EL VIEJO, ENTRADA BAZAR-COMERCIAL.

El viejo entra a un edificio antiguo, que da a una congestionada calle exterior. Lleva la misma caja negra. Los locales comerciales del edificio son pequeños, como cajitas de cristal repletas de chucherías, velas, santos, películas piratas, camisetas. Es un ambiente ruidoso de pitos y gritos de gente. El viejo camina por esos laberínticos corredores hasta perderse en medio de una muchedumbre de gente.

3. ESCENA, EL VIEJO-CASA DE EMPEÑO

El viejo pone la caja negra sobre la barra que separa al cliente del vendedor en una pequeña casa de empeño. El local tiene exhibidos relojes de oro, binoculares, cámaras fotográficas, cuchillos de

explorador, chucherías estrafalarias y costosas. Un hombre flaco, alto y de una inmensa nariz sale de las sombras del fondo.

El viejo: Pájaro, le traje unas cosas.

Pájaro: Comandante, tiempo sin verlo.

El hombre se pone unas gafas que tienen una pata arreglada con una cinta.

Pájaro: A ver.

Abre la caja negra con cuidado, como si algo pudiera saltar de ella. El viejo parece triste, pero no habla nada.

El pájaro saca una granada de fragmentación de tamaño considerable. La pone sobre la mesa.

Pájaro: Comandante, y usted ¿de dónde saca tantas maravillas?

Luego, sigue hurgando en la caja hay varios implementos viejos de guerra. Saca un revolver viejo y medio oxidado.

Pájaro: A ver, esto sí es una reliquia.

El viejo ve sus cosas sobre la mesa con pesar.

Pájaro: Ya no hay más. ¿Cuánto quiere por todo?

El viejo: Cuatro millones.

Pájaro: Eso valdrá nuevo, le puedo dar un millón por la granada y 500 por la pistola vieja. ¿Qué le parece?

El viejo asienta no muy entusiasmado.

El pájaro ve algo en la caja. Mete la mano y saca una foto.

Pájaro: ¿Y esto qué? ¿Encime?

Le entrega la foto al viejo. Él la toma con cierta sorpresa. Es la foto de una mujer hermosa, sonriendo. Detrás de ella se ve la vieja iglesia de un pueblo. El viejo parece inmóvil.

Pájaro: Comandante, su plata.

Pone un pucho de billetes sobre el mostrador.

4. ESCENA. EL VIEJO, PARADERO DE BUS.

El viejo espera sentado en un paradero el bus. Mira la fotografía vieja que sostiene entre los dedos gordos de su mano derecha. Nada lo saca de su abstracción, ni las dos colegialas que hablan y gesticulan como si el mundo se fuera acabar; detrás del paradero. Tampoco la cola de un destartado bus que lo tapa por un instante, dejando su rastro de humo negro tras de sí.

Es un día soleado, pero una sombra le cubre a Bernardo parte del rostro, no podemos verlo con claridad.

5. ESCENA. CABINA TELEFONICA-EL VIEJO.

El viejo, con la misma ropa, llama desde un teléfono público. El ruido de la calle es atroz y hay un sol opaco, como escondido entre las nubes.

El viejo: Sí, Don Chalo. Es sólo su dirección.

Un bus pita estruendosamente.

El viejo: No, señor. No hay afán, pero le recomiendo.

La foto tiene algo escrito en la parte de atrás. El viejo cuelga y la guarda en su billetera.

6. ESCENA, EL VIEJO-INTERROGATORIO.

El viejo está de frente a un interrogador. A éste no lo vemos. Sólo al viejo, con la cara afeitada y el pelo bien peluqueado al estilo militar. Lleva una camisa blanca, y detrás de él está oscuro. No parece nervioso.

Interrogador: ¿Dónde están las fosas comunes?

El viejo: La mayoría está por la vereda de Villahermosa, en la finca conocida como “San Jorge”; aunque muchos cuerpos los tiramos picados al río Magdalena.

Interrogador: ¿A qué se refiere con picados?

El viejo: Es decir descuartizados, les cortábamos todo el cuerpo.

Interrogador: ¿Los cuerpos los descuartizaban?

El viejo: Los cuerpos y los vivos. Se les cortaba por acá (*señala el cuello*) sin cortar la vena, pa’ que no gritaran mucho. Luego aquí (*con un gesto señala las piernas*) y aquí (*brazos*) pa’ que soltaran la información. Si eran informantes de la guerrilla, de la policía o de otros paras; siempre los hacíamos hablar.

Hay un silencio.

Interrogador: ¿Quién estaba por encima suyo en la línea de mando?

El viejo: El lagarto.

Interrogador: ¿Se refiere a Ramón Henao Ospina?

El viejo: Sí señor.

7. ESCENA, EL VIEJO-BAR-NOCHE

En un bar del centro de Bogotá atiborrado de ebrios y mujeres ordinarias, un hombre canta una vieja canción de Leonardo Fabio.

Hombre: - El amor es el alma de todos

Amar o morir

ay de aquel que en la vida esta solo

sin que nadie respire con él

amar o morir

no existe otro modo”

En la rockola se reproduce un video de una mujer rubia desnuda. Hay dos mesas de billar, en una juega un gordo descamisado. En la otra hay una pareja manoseándose. El viejo, sentado en una mesa de la esquina, tiene una botella de aguardiente a medio llenar y una copa de vidrio. La luz no le da por completo en la cara. Una mujer barrigona embutida en un jean con lentejuelas brillantes y una blusa que no le cubre el ombligo, le sonríe desde la barra. Él la ignora.

La malformada silueta de la mujer se acerca insinuante al viejo. Él la ve en el reflejo del vidrio.

Mujer: -“Hola”-

El viejo tiene la mirada en la mesa. La mujer mueve la silla vacía, que está al frente de él.

Mujer: -“¿Esperas a alguien?”-

El viejo levanta la cara y queda enfrente a las enormes curvas de la mujer. No contesta.

Mujer: -¿Si quieres te acompaño?- *Tiene unos puntiagudos dienteillos amarillos que asoman en una sonrisa.*

El viejo (Agarrándola del brazo): -“Abrase”- *La mira con los ojos rojos y bien abiertos.*

La mujer queda inmóvil se suelta de un manotazo y se arregla una tiranta de la blusa.

Mujer: -“Viejo hijueputa”-

Da la vuelta y se va.

De repente, el viejo agarra la copa y la aplasta contra la mesa. La gente a su alrededor ni repara en el ruido. El viejo se levanta y tiene una buena herida en la palma de la mano. Se envuelve la mano con un pañuelo y sale del bar.

8. ESCENA, EXTERIOR CALLE, NOCHE- EL VIEJO.

Un poste de luz medio alumbra la acera mugrosa de una avenida, rodeada de luminosos bares. El viejo camina tambaleante, con la mano envuelta en el pañuelo. Deja tras de sí, un fino rastro de sangre.

9. ESCENA, HOTEL, INTERIOR, ESCALERAS-EL VIEJO

El viejo sube las escaleras apoyándose de cuando en cuando contra la pared. Al llegar a la mitad de su recorrido, queda de frente con una mujer que lleva un bebe llorón de brazos. La mujer no sabe cómo evitarlo, él se hace a un lado, pero resbala y cae sentado contra la pared. La mujer sigue por un lado. El viejo se levanta y sigue subiendo.

10. ESCENA, INTERIOR, CUARTO. VIEJO.

Sólo hay un cuarto oscuro. Se oye un clic y el viejo está parado en el umbral de la puerta. El cuarto del hostel es sucio y simple. Hay una mesa con algunas botellas de cerveza vacías y frascos de aspirina, un televisor viejo, de esos a los que hay que girar una perilla para subirle el volumen, que está sobre una mesa cubierta con un sucio mantel aguamarina; un Cristo de madera sobre la cabecera de la cama y una cortina blanca y rota. El viejo llega al armario, baja un botiquín y lo abre.

11. ESCENA, INTERIOR, BAÑO- EL VIEJO.

Gotas de sangre se mezclan con el agua fría que cae de la llave. La mezcla escurre por el lavamanos y desaparece en el sifón. El viejo se cose la herida con una aguja, punto por punto y aunque se muerde el labio, no se queja. El reflejo de su cara se ve dura en el pequeño espejo del baño.

12. ESCENA, EL VIEJO-CUARTO DE HOTEL.

Una presentadora bien arreglada y voluptuosa, habla intensamente en la televisión. Un público aplaude en ovación. Ella camina de un lado a otro.

Presentadora: Hoy fueron detenidos 13 presuntos guerrilleros de... (Detrás de la presentadora se proyecta una bandera gigante de Colombia.)

El viejo, que oye atentamente, le baja el volumen al TV y se levanta de la cama. Está en calzoncillos y con las medias puestas.

El cuarto del hotel está casi a oscuras. Hay unos figurines de madera sin rostro sobre la mesa, entre las botellas vacías. El viejo va al armario, saca un visor nocturno de combate y se los pone. Apenas entra un poco de luz por la ventana que da a la calle. El cuarto se ve con los colores que da el infrarrojo y el Cristo en la pared, no es más que un machón de rojo, azul y amarillo.

El viejo va a la ventana y medio asomado espía la calle. Una mujer se aparta de un grupo que esta recostado contra una pared. Se acerca a un carro largo. Habla por unos segundos y se sube a la silla del copiloto. Un tipo alto, llega hasta el resto de mujeres que están contra la pared y les reparte unas papeletas. Un tipo que empuja una zorra, se estaciona en la mitad de la cuadra, al lado de un montón de basura. Esculca entre las bolsas. Dos ratas huyen hacia la calle.

13. ESCENA, INTERIOR, CUARTO- EL VIEJO.

Las luces del cuarto ya están apagadas. Sin embargo, la luz de un carro alumbrá momentáneamente el lugar. Al lado, se oyen los gemidos de una mujer y el ruido de una cama que chilla. El viejo gime y murmura algo dormido. Suda y parece que le doliera todo el cuerpo. Entre sus gemidos se rescatan algunas palabras: “-Córtelo, córtelo.”

14. ESCENA, EL VIEJO- COMEDOR, HOTEL

Es de día y en un largo salón, hay unas cuantas mesas de madera a manera de comedor. El viejo hunde un pedazo de pan blanco en la tasa de chocolate. La dueña, Doña Rosa, una mujer bajita, vestida con un saco de lana y oculta tras unas enormes gafas cuadradas, le trae un plato de caldo. Lo sirve y advierte la mano herida del viejo.

Don Manuel: Don Bernardo, que le paso en la mano.

El viejo: Nada, me raye.

Doña Rosa, limpia con un limpión que le cuelga del delantal un poco de caldo que ha caído sobre la mesa.

Doña Rosa: Mire, un ex empleado de la posada, un muchacho que me colaboraba, ahora trabaja acá.

Doña Rosa pone el volante de una juguetería sobre la mesa. “Juguetería el cachivache”

Doña Rosa: Ayer, llamó. Me dijo que necesitaban alguien para la bodega. Ahí le dejo por si le interesa.

El viejo: Juguetería, eso no es pa` mi.

Doña Rosa termina de limpiar y se va. El viejo toma el volante con su mano herida y lo mancha.

15. ESCENA. SALA. EL VIEJO

En una hilera de sillas de plástico pegadas a una pared blanca, hay una variedad de hombres chiquitos, gordos, altos de toda clase, esperando algo. El viejo, esta vestido con una chaqueta de sudadera bien usada, una camiseta con un slogan político del 82 y un pantalón negro desteñido. Al lado suyo hay un hombre bigotón y sonriente.

En un extremo de la sala hay una mesa con una secretaria, que chasquea animadamente un largo lápiz de madera.

El viejo se ve incomodo, como si no estuviera a gusto en la silla.

Secretaría: ¡Bernardo Santamaría, Bernardo Santamaría!

El viejo se levanta. El bigotón le sonríe.

16. ESCENA. EL VIEJO, HOMBRE UNIFORMADO.

En una pequeña oficina, apenas adornada con una palmera seca y un par de muebles; esta el viejo al frente de un rígido hombre uniformado con algún atuendo militar, como si fuera parte de un ejército. De un parlante sale una música instrumental algo monótona.

Uniformado: Bernardo Santamaría.

El uniformado escudriña con la mirada al viejo. Tiene la hoja de vida del viejo entre sus manos.

Uniformado: Albañil, comerciante... no aparece ningún trabajo, relacionado con seguridad: ¿Qué lo hace pensar que puede ser parte de nuestro organismo de seguridad?

El viejo piensa por unos segundos.

El viejo: Nada.

Uniformado: Esta es una empresa de seguridad seria, que brinda servicio a las mejores empresas de Bogotá. ¿Entiende?

El viejo: Entiendo.

Uniformado: ¿Y qué podría aportarle usted?

El viejo: No se, tengo buen ojo pa` disparar.

El viejo medio sonríe, pero es un gesto raro, como sarcástico.

Uniformado: ¿Y a qué se supone le va a disparar?

El viejo: A lo que toque.

El uniformado vuelve a mirar las hojas que tiene entre sus manos.

Uniformado: Honestamente, creo que le falta más experiencia para el cargo. Pero gracias por venir de todas formas.

El viejo ve unos diplomas en la pared, son distinciones militares. Finalmente, se levanta.

17. EXTERIOR. IGLESIA. El viejo

La gente sale de misa y el viejo entra a la iglesia. Trata de no tocar a nadie y lleva la misma ropa de la entrevista.

18. INTERIOR. IGLESIA. EL VIEJO.

El viejo esta arrodillado en una banca que da a la puerta. La iglesia es monumental, hay cuadros de santos en las puertas. Santos crucificados y martirizados, algunas ancianas todavía permanecen en sus bancas, orando, con la mirada fija en un altar dorado. Empieza a orar en murmulos, aferrado a un pequeño crucifijo de madera. Se oscurece. El viejo empieza a lucir más intranquilo, respira agitado. Cree oír gemidos en las oraciones de las ancianas, y los cuadros de la iglesia se ven aún más aterradores. Cierra sus ojos. Los abre el altar se ve borroso. Se levanta y sale de la iglesia. En el portón mete la mano al bolsillo, busca algo. Saca la fotografía de la mujer. Mira a su alrededor, sintiéndose observado. Lo guarda en su chaqueta y descubre el papel de la juguetería manchado de sangre que le había dado doña Rosa en la mañana.

19. EXTERIOR, calle– EL VIEJO

Desde el otro lado de la calle, vemos al viejo caminar por una avenida hacia una colorida juguetería en medio de una calle comercial del centro de Bogotá. Los carros pasan frecuentemente por la avenida.

20. INTERIOR, BODEGA – EL VIEJO, DON PABLO.

Un hombre gordo y con una camisa roja abierta: Don pablo, viene seguido por el viejo, quien lleva una chaqueta de sudadera bien usada, una camiseta con un slogan político del 82 y un pantalón negro desteñido. Tiene la mano vendada. La bodega es claustrofóbica, rodeada de estantes repletos por lado y lado.

Don Pablo: Este negocio no es nada del otro mundo, no es pues, como manejar una remontadora de zapatos. Se lo digo porque yo trabaje en una por veinte años. *(Para al lado de un estante y agarra un camioncito de plástico, envuelto en un empaque translucido)* Es muy sencillo, los juguetes nos

los mandan de Barranca cada veinte días, son importados de la china. Sale más barato que hacerlos acá. *(Le da el camión al viejo y sigue caminando)* camioncitos, “britni spirs”, *(Señala unas muñecas rubias y despelucadas)* bolos, parqueses, pelotas de letras, hasta flotadores de delfín. *(Un delfín rozado cuelga del techo).*

21. INTERIOR, CUARTO DE BODEGA – EL VIEJO, DON PABLO, CHAMIZO

El cuarto parece una jaula. Los estantes lo rodean por todos los flancos, y apenas es alumbrado por un bombillo colgante que se tambalea. Un muchacho empaca los juguetes. Hay una mesa larga atiborrada de juguetes, rodeada de estantes llenos

Don Pablo: Esta viene a ser su oficina. De aquí no se me mueve sino para ir al baño y eso avisándome. Los días de carga nos tiene que ayudar a meter las cajas.

Don pablo mira a chamizo quien le sonríe a los dos.

Don Pablo: Chamizo le presento a Bernardo, su nuevo compañero. *Chamizo extiende la mano.*

Chamizo: *Carlos Andrés Figueroa a su servicio, también me puede decir Chamizo.*

Chamizo es un joven flaco y bajito, que viste una camiseta del nacional y lleva el pelo disecado en grumos de gel.

Don Pablo: Hoy sólo dedíquese a empacar la mercancía, cualquier pregunta voy a estar en el almacén. ¡Que les rinda!

Don Pablo se va, pero antes de salir se da la vuelta. Señala un gran afiche de Jesús con el corazón abierto y brillante. Afiche que cuelga en un pequeño espacio entre los estantes.

Don Pablo: ¡Ojos vigilantes!

Chamizo agarra un juego de bolos de plástico, lo guarda en una bolsa. Le sonríe al viejo. Éste suspira y vuelve la mirada hacia el afiche de Jesús.

22. ESCENA, EL VIEJO-RESTAURANTE. NOCHE

El viejo, vistiendo el mismo saco colorido, come una hamburguesa que se desparrama en salsas por todo lado. Es un local pequeño y vacío. Bernardo está sentado en una mesa, y nadie a su alrededor. Ve el reflejo de su cara en el vidrio manchado de salsas de la mesa donde está comiendo. Esparce las salsas con el dedo como si coloreara en un lienzo con su retrato y hace el dibujo del rostro de una mujer, que le queda sorprendentemente bien.

23. ESCENA, EL VIEJO, INTERIOR-CUARTO. DÍA.

El viejo recién bañado, está sentado en una esquina de la cama. Tiene el televisor prendido, oye las noticias. El titular habla de muertos encontrados en una fosa común en el Tolima.

Se alista para ir al trabajo. Lentamente se pone las medias y los zapatos. Apaga el televisor.

24. ESCENA, EL VIEJO-CHAMIZO-BODEGA.

En la bodega, hay un montón excesivo de juguetes por empacar. Están arrumados en un borde del mesón. Chamizo parece un robot, empaca a gran velocidad mientras habla.

Chamizo: ¿ha visto las guerras de las Galaxias?

El viejo lo mira, pero no reacciona.

Chamizo: Es una película.

El viejo niega con un gesto.

Chamizo: Por Dios, ¿en dónde ha estado metido en los últimos años?

El viejo empaca una superbola.

Chamizo: La historia es facilísima. Se puede resumir en dos bandos, la fuerza, por un lado, liderado por los Jedis, que son como una especie de superguerreros; mueven cosas con la mente y un poco de vainas. Y, en el otro extremo, tenemos el lado oscuro, guiado por el emperador y unos como los jedis pero malos ¿entiende?

El viejo no presta atención.

Chamizo: Bueno, lo realmente importante, el meollo del asunto; es que la fuerza termina por derrotar al lado oscuro y toma su lugar. Pero, y a esto quería llegar desde el comienzo, si hicieran otras, diga usted, seis películas siguiendo la historia (*Chamizo manotea animado*) surgiría una nueva fuerza que se opondría a la fuerza, porque así funciona esto. (Sonríe) Son ciclos, esto de la política, se resume en tumbar una y otra vez a quien está en el poder (Titubea, y mira de reojo al viejo, quien ni siquiera lo determina) como en la guerra de las galaxias.

Chamizo: Por lo que veo no le interesa mucho el cine, ni la política.

El viejo lo mira como si le doliera hacerlo.

Chamizo: Usted si es bien raro. Yo no podría vivir sin cine, bueno sin películas por que las salas de cine me dan un poco de claustrofobia. Además, que bien caras que sí son, yo prefiero ver los estrenos, echado en mi cama. Un primo mío vende cualquier película a dos mil pesos. Digamos que veo cuatro estrenos por lo que cuesta una entrada a cine. ¿Cómo le parece? Hay que ser muy imbécil para pagar una boleta en estos días.

El viejo examina un rifle de agua, apunta el suelo y ve a través de la mirilla. Chamizo se ve pequeño al otro lado de la mira.

25. ESCENA, EL VIEJO –PLAZA PÚBLICA

Una gran cantidad de gente camina de tienda en tienda, en una feria levantada en una plaza del centro de la ciudad. Es ya tarde en el día, y el sol está anaranjado. El viejo, que acaba de salir de trabajar, camina despacio en medio de la multitud. Se detiene al frente de un hombre pintado de blanco que lleva una toga y un tridente. Una niña pequeña camina torpemente hasta el hombre y le tira una moneda en un plato. El hombre se mueve como lo haría un maniquí, baja el tridente y agacha la cabeza. Queda con los ojos fijos en la niña. La niña observa con los dedos metidos en la boca.

El viejo ve atento la escena. Cree escuchar algo. Mira hacia el otro lado y descubre a un joven apuntándole con una cámara de fotos. Permanece inmóvil, hasta que le toman la foto. El joven se levanta y se va. El viejo reacciona y sale tras él. Le grita. Hay mucha gente y se estrella con más de una persona. Ve al joven cada vez más lejos. Llega hasta la otra esquina de la plaza, pero ya lo ha perdido de vista. Se queda con el cuello estirado, buscando. Pero ya no ve nada.

26. ESCENA, EL VIEJO, CUARTO HOTEL.

Sobre una mesa de noche y a media luz, se ve la foto arrugada de la mujer. El viejo, concentrado, aferra un escapulario de madera que le cuelga de la muñeca. En un extremo de esté, sobresale una estampa de la virgen. Repite un rezo con los ojos cerrados. Suda.

27. ESCENA, INFRARROJO, CALLE (SUBJETIVA)

Desde la perspectiva del viejo en infrarrojo, vemos a un hombre negociar a una puta en una esquina de la calle. En el otro extremo, viene un muchacho en cicla. Tres personas salen de la nada, lo tumban, lo patean en el piso y le quitan tranquilamente la cicla. La puta y el hombre entran a un edificio. Pasa una camioneta con las luces altas.

28. BUS, DÍA. INTERIOR –EL VIEJO.

La buseta está atestada de gente. Se oye un vallenato, que parece hacer del bus un lugar aún más insoportable. El viejo, viste una chaqueta de cuero sucio, sobre una chaqueta de sudadera colorida. El viejo mira hacia la calle: los altos edificios del centro de Bogotá parecen encerrarlo. Tiene en sus manos un periódico abierto, un tabloide colorido con la foto de una mujer descuartizada. “Picada por ex novio celoso”, reza el titular. El viejo pasa la hoja.

29. EXTERIOR, CALLE JIMENEZ-EL VIEJO.

El viejo espera en una acera para poder pasar. Lo hace con el semáforo aun en rojo, haciendo detener un transmilenio que subía lento la Jiménez. Llega al otro lado casi de un brinco.

30. ESCENA, EL VIEJO, ALMACEN.

Esta vez hay una gran cantidad de muñecas de plástico rubias arrumadas en el mesón. El viejo las empaca como si fuera un autómata. El saco colorido que lleva puesto se refunde con los colores de los juguetes que empaca. Mueve los brazos concentrado y trata de no desviar la mirada. Los juguetes no tienen fin sobre el meson.

31. ESCENA, EL VIEJO-INTERROGATORIO.

El viejo está de nuevo ante el interrogador.

Interrogador: ¿Cuándo conoció a Ramón Henao Ospina?

Viejo: Fue mi lance durante los primeros años en las AUC, exactamente, en el bloque “Héroes del Magdalena” que operaba al sur de Antioquia. Con el tiempo se lo llevaron como comandante del bloque “Mineros” y me llevo con él.

Interrogador: ¿Usted era su mano derecha?

El viejo: Si señor.

Interrogador: ¿Y qué hacía usted como su mano derecha?

El viejo: Le ayudaba en la logística, en las comunicaciones con el ejército cuando se hacían operaciones conjuntas, en los interrogatorios y en el entrenamiento de los nuevos.

Interrogador: ¿Usted seguía siendo su mano derecha para la masacre de “la frontera”?

El viejo: Sí señor.

Interrogador: ¿Cómo fue esa colaboración?

El viejo: Me encargue de los allanamientos.

Interrogador: ¿Cómo de los allanamientos? ¿Podría explicar con más detalle?

El viejo: Nosotros llegamos al corregimiento de la Frontera en búsqueda de ocho guerrilleros. Pero al llegar, la gente ya les había avisado y se nos escaparon en balsa. Desde el otro lado del río nos quemaron y nos hicieron devolver. El comandante lagarto, ordenó que apresáramos a todos los informantes. Y yo me encargue de sacarlos de sus casas uno por uno, cuarenta y tres personas exactamente; que llevamos a la cancha de básquet para fusilarlos.

Interrogador: Entre ellos había dos niños de cuatro años y una mujer embarazada.

El viejo: Si señor, los niños también fueron fusilados por orden del comandante. Y la mujer que era esposa de un guerrillero, le matamos a parte.

Interrogador: ¿Qué hicieron con ella?

El viejo: Se ordeno que le hicieran la bragueta. Se le abrió desde acá (señala el estomago) hasta acá (señala el pecho) Y luego se le dio un tiro de gracia a ella y al feto.

Hay un silencio en la interrogación. Media vida toma un sorbo de agua.

Interrogador: ¿Conoció usted al líder sindical Gustavo Caicedo?

El viejo: Sí señor.

32. ESCENA, EL VIEJO-CUARTO DE HOTEL

El cuarto está oscuro, sólo lo ilumina la luz blanquecina del letrero de una droguería que entra por la ventana. Está en su cuarto, sentado en la mesa que da a esa ventana. Talla con un enorme cuchillo de brújula unos figurines de madera sin rostro, cómo esos mamarrachos del juego del ahorcado.

Lo hace intensamente, como si estuviera a punto de explotar. Tocan duro la puerta. El viejo brinca sorprendido y camina perezosamente a abrirla.

Doña Rosa: Don Bernardo tiene una llamada.

33. ESCENA. INTERIOR. RECEPCIÓN HOTEL.

El viejo tiene el teléfono de la recepción entre sus manos.

Sound off de carros en la calle.

El viejo (bostezando): Alo... (Una pareja, un hombre medio bien vestido con ropas baratas y una mujercuela borracha entran al hotel) Alfonso, como le va... bien... ¿qué paso?

El viejo nota que una de sus medias está rota y el dedo gordo asoma por el hueco. Trata de meterlo de nuevo dentro de la media.

El viejo: Aja, espere que no tengo con que anotar.

El viejo va hacia la mesa y agarra una tarjeta del hotel.

El viejo: doña rosa ¿un lápiz?

Doña Rosa le entrega un lápiz mordisqueado.

El viejo toma el teléfono.

El viejo: Alfonso. Me dice que la encontró ¿Dónde?...

Anota algo.

El viejo: Bueno gracias... No se preocupe, yo sé lo que tengo que hacer... bueno...

El viejo cuelga. Permanece sentado con la mirada fija en lo que acabó de anotar.

34. ESCENA, INTERIOR, CUARTO-HOTEL.

El viejo busca una aspirina entre los cajones de la mesa, toma una botella de cerveza a medio llenar y se traga una pastilla.

A través de la ventana vemos que no hay nadie en la calle. Las luces del letrero hacen la imagen cada vez más borrosa.

35. ESCENA, EL VIEJO-SUEÑO

Estamos frente a los ojos negros de un hombre. Se oyen unos gritos de fondo, gemidos de alguien que agoniza. Lentamente aparece un paisaje selvático. Los gritos son cada vez peores. En la cima de una loma, junto a un grueso roble, un hombre, que viste uniforme, corre y se choca contra un árbol, cae. Se vuelve a parar. Vuelve y corre, grita. Se choca contra el árbol y vuelve a caer al piso. Le sangra la cabeza. La escena se repite varias veces. Los colores del paisaje no parecen normales, hay algo raro, los verdes son más opacos y el cielo tiene un exceso de brillo. El muchacho que se golpea parece que estuviera amarrado al árbol como un perro, pero no lo está, sólo se aleja hasta un punto y vuelve en carrera a chocarse. Cae una vez más.

36. ESCENA, EL VIEJO, CALLE

Es temprano en la mañana. El viejo va al trabajo por una avenida congestionada. Lleva un saco de rombos rojos de abotonar y una camiseta con el slogan "Bienvenidos al parque Tairona". Hay un payaso de esos que publicitan los almacenes con un altavoz gritando ¡ganga!, juguetes de plástico que cuelgan de las puertas de los almacenes como si fueran carnicerías de pueblo. Mucha gente en la acera. Hace calor. El viejo parece fastidiado. De pronto, ve a un muchacho caminando por la otra acera con una cámara de fotos que le cuelga del hombro. Es el mismo joven que le tomo la foto el día anterior. Atraviesa la avenida esquivando los carros.

Lo sigue a una distancia prudente, sin perderlo de vista. Atraviesa una plaza pequeña y se encuentran en las calles estrechas de la Candelaria. El muchacho parece caminar distraído; mira de lado a lado cómo si buscara algo. Voltea por una calle pequeña y sin salida que da a un callejón. El viejo lo alcanza y lo golpea por detrás con el codo. El joven cae de cara contra el piso. El viejo se para frente a él. El joven voltea asustado.

Joven: ¿Quién es usted, qué quiere?

El viejo le pateo la cara y lo lleva al callejón.

Joven: Llévase la cámara, si quiere, pero por favor, no me haga nada.

El viejo lo levanta contra el muro agarrándolo de la camisa.

Viejo: ¿Pa` quién trabaja?

Joven: ¿Qué?

Lo golpea contra el muro.

Viejo: Diga qué una vez más y lo mato.

El joven escupe un poco de sangre.

Viejo: Pa` quién trabaja.

Joven (titubea): ¡Que!

El viejo lo vuelve a azotar contra la pared. El joven chilla.

Joven (llorando): No trabajo, sólo soy un estudiante... Estudio fotografía.

El viejo le quita la billetera y la deja caer al suelo. Se abre y unas tarjetas se riegan sobre el sucio suelo. El viejo suelta al joven, que cae sin fuerzas.

La billetera tiene un carnet de estudiante de fotografía adherido en uno de sus lados. El viejo lo alza y lo revisa.

Joven: No me mate, se lo ruego, sólo soy un estudiante.

El joven lo ve desde el suelo con la cara cubierta de sangre y mugre. Le tira la billetera en la cara, se arregla el saco y se va.

37. ESCENA, EL VIEJO, ALMACEN.

El viejo entra al almacén. Son las 7 y 30 am. Don Pablo está furioso, atendiendo un cliente. Hay bastantes niños y mamás probando los juguetes.

Don Pablo (mientras entrega un balón gigante a una señora): ¡Qué son esas horas de llegar!

El viejo: Disculpe, Don Pablo. Tuve líos de venida pa' aca.

Don Pablo: Vaya para atrás ya hablamos.

38. ESCENA, ELVIEJO, DON PABLO, CHAMIZO, CUARTO DE BODEGA.

Don Pablo: ¿Y con qué me va salir?

El viejo: Don Pablo, discúlpeme es que...

Don Pablo (interrumpiendo): Es que nada, usted tiene que estar acá a las siete en punto, no cuando se le da la gana. Por cada hora que me incumple yo pierdo plata. Dígame, tengo cara de alguien que le gusta perder plata. *(Se para frente a él, chamizo observa sin chistar).*

Don Pablo: ¡Dígame!

El viejo: No señor.

Don Pablo coge una manga del viejo y ve la mancha de sangre.

Don Pablo: ¿Y esto qué es?

El viejo: Sólo un cortón.

Don Pablo: ¿Dónde cree usted qué está en un ring de boxeo?

El viejo: No.

Don Pablo: Desde luego qué no. *(Le suelta la manga)* ¿Va a hacer que me arrepienta de darle una oportunidad?

Chamizo no se ha perdido detalle.

Don Pablo: ¿Y usted qué ve? Póngase a trabajar.

Mira hacia el afiche de Jesús y toma un aire.

Don Pablo escupe un resoplido y se va.

El viejo se acomoda en su lugar de trabajo. La mesa está llena de juguetes por empacar, balones de fútbol, superbolas, juegos de bolos, carros de bombero y muñecas de plástico. Finalmente, chamizo habla.

Chamizo: Bernardo, yo sé que no le gusta hablar. Pero le puedo preguntar algo.

El viejo lo mira mientras se remanga la camisa.

Chamizo: ¿Conoció a Carlos Castaño?

El viejo suspira y arregla su espacio de trabajo.

El viejo: No.

Chamizo: Es que Don Carlos me conto que usted había sido... En fin, no se preocupe, yo no tengo nada en contra de los paras. Son como “los Magníficos” ¿Si vio ese programa? El del negro ese grandote, el negro Barakus, un tipo cubierto de cadenas y anillos. ¿No?

El viejo fastidiado asiente.

Chamizo: Bueno ellos son como los paras, pero gringos. Matando toda esa basura que hay por ahí regada. Además, sí se pillan que en la serie la policía nunca los agarra; la verdad es que ni ganas tenían de hacerlo, puro disimule porque no había por qué.

El viejo coge una “britni”. Tiene la boca medio abierta y el pelo rubio enmarañado en un moño de tela. La va a empacar. Ve su rostro reflejado a medias en el plástico del empaque.

Chamizo: De verdad, verdad cuando le digo que yo no tengo nada en contra de ustedes.

El viejo tira la muñeca al suelo. Va al perchero, agarra su chaqueta y se va tranquilo. Dejando tras de sí a chamizo con la boca abierta y una espada tipo he-man entre sus manos.

39. INTERIOR-CUARTO HOTEL. EL VIEJO.

El viejo está frente al televisor apagado. Oye una canción vieja en la radio. Abre su tula vieja. Deja a un lado un cuaderno usado, saca unos camuflados y unas botas de cuero negras.

Es oscuro, el viejo está vestido como un militar, ve su reflejo en la pantalla apagada del televisor. Se arregla el cuello de la chaqueta. Se para derecho, como en posición de firmes. Sonríe. Se pone la mano en la frente, a lo saludo militar. Vuelve a chocar los pies en posición de firmes. El visor nocturno le cuelga del cuello. Repite el gesto un par de veces más.

40. ESCENA, EL VIEJO, CALLE. Infrarrojo-subjetiva.

En la calle hay unas formas que se acercan y se quitan, en los colores que se ven a través del infrarrojo. Una señora se acerca, lleva un niño de la mano.

El viejo está borracho, lleva puesto su visor nocturno. Es la calle al frente del hotel. Hay algunas personas. El niño grita: ¡Mamá! y señala al viejo, que viene caminando hacia ellos. Ella lo jala y se quita del paso del viejo. Él camina tambaleante.

Vemos las paredes como superficies oscuras, la mano del viejo se apoya en una de ellas. Suena un ruido y cae en medio de canecas de basura. Al otro lado de la acera hay gente detenida mirándolo. El viejo mueve sus manos frente al visor y ve como al moverlas rápido los colores se alargan. Ve el cielo, pero no se ve más que una mancha oscura.

41. ESCENA, EL VIEJO, CUARTO DE HOTEL.

La luz fuerte del sol le pega directamente en la cara al viejo. Él se protege con la mano. El viejo está tirado en el suelo, con el visor nocturno todavía puesto. Se lo quita, entrecierra los ojos. Apoya la mano en el piso. Hay botellas vacías por todo lado, vidrios rotos y ropa sucia. El viejo se levanta. Sobre la mesa queda un poco de cerveza en una botella. Se la toma de un sorbo. Suena el timbre del radio alarma: son las 2 y 04 pm.

42. ESCENA, EL VIEJO, DOS JOVENES, RECEPCIONISTA, GUARDIA – INSTITUTO

Suena el timbre del tablero y el tipo que está al frente de la ventanilla se retira. En un tablero electrónico el número cambia al 356. El viejo espera sentado en un sofá. Su número de turno es el 357. Es una sala pequeña y hay muy poca gente. Hay un par de jóvenes mal vestidos, uno con una camiseta de Iron Maiden y jeans negros, el otro, calvo y con una camiseta de una gran calavera

estampada y pantalones ajustados. Hablan, sin quitarle la mirada a un televisor que cuelga en una esquina.

La sala tiene apenas los muebles necesarios y la puerta principal ya está cerrada. El viejo, que viste como un cristiano con camisa de rayas y saco de rombos, pero está vez azules; tiene su cedula en la mano, un documento viejo y en blanco y negro. Suena el timbre una vez más. Nadie se da por aludido.

Recepcionista (grita): trescientos cincuenta y seis.

Los dos jóvenes siguen hablando, casi ensimismados. El tipo que acaba de ser atendido sale de la sala una vez el portero le abre la puerta.

Recepcionista: Trescientos cincuenta y seis

El tablero pasa al trescientos, cincuenta y siete. El viejo se levanta y se dirige a la ventanilla. Cuando está por llegar, uno de los jóvenes lo pasa con un empujón.

Javier: ¡Señora, me saltó! Yo era el trescientos cincuenta y seis.

El viejo se arregla el saco sobre la manga y se para al lado del joven.

Viejo: Su turno ya paso.

El joven lo ignora y saca unos papeles que pone sobre la mesa.

El joven (dirigiéndose a la recepcionista): Estos son mis documentos.

El viejo sigue parado al lado de la ventanilla.

La recepcionista: Disculpe, pero lo llame tres veces. Ahora si no le molesta, lo atiende después de que atienda a este señor. *(Señala al viejo)*

El joven mira al viejo de arriba abajo y se dirige de nuevo a la recepcionista.

Javier: Mire señora, llevo dos horas esperando mi turno, así que me hace el favor y me atiende ahora.

Recepcionista: lo voy a atender, pero después de atender al señor.

Javier: No sé si me entendió, pero no pienso esperar más.

El joven mira desafiante a la recepcionista, pasa la mano debajo de la ventanilla y le estira los papeles. Ella espera y mira al viejo, ya un poco asustada.

Recepcionista: Pues si al señor no le molesta.

El viejo ni gesticula, da un paso y queda al frente de la ventanilla. El joven se ha hecho a un lado.

El viejo: Me molesta.

Mira a Javier y dice.

El viejo: Ya es mi turno.

El joven está perplejo, con la boca abierta y respira agitado.

El viejo: Estos son mis papeles

El calvo se acerca por detrás.

Javier (dirigiéndose a Iron que viene en camino): Que tal este viejo pirobo, se puso salsita.

Saca una navaja de su bolsillo.

El viejo se voltea y queda frente a frente con el joven de la navaja. De repente, ve a la sala de espera y ve a la mujer de la foto, sentada de frente viendo la escena. Esta vestida tal cual aparece en la foto, y en cierta forma tiene el deterioro propio del tiempo que tiene la imagen.

Iron está al lado de su amigo para respaldarlo. La recepcionista parece paralizada. El viejo ve un esfero con una cadena que cuelga del mostrador, es delgado y filudo, como un largo escalpelo. Lo ve de reojo, pero toda su atención está centrada en la mujer, que cree ver a lo lejos.

Iron: Toca es puntiarlo pa' que aprenda a afinar. (Mueve el cuello como si fuera un gallo de pelea)

El viejo ni se inmuta. Su rostro parece de piedra.

Los dos jóvenes se miran el uno al otro. Sonríen, aunque tratan de parecer más serios.

Javier mueve la mano con la que sostiene la navaja, pero no parece muy convencido de que hacer con ella. Sin embargo, capta de nuevo la atención del viejo. El viejo ve de nuevo el esfero, que se balancea en el aire, colgando de la cadenita.

El viejo (a Iron): El turno de su amigo ya paso. No se lo pienso repetir.

Su voz es seca, no desvía la mirada de su oponente.

Iron (Sacando una navaja que parece más un cortaúñas): *¿Y qué va a hacer pirobo?*

Iron es bajito, y ve al viejo como si fuera un niño pequeño. Carraspea y se ve bien asustado, así trate de esconderlo.

Llega el celador con la pistola en la mano. Es un tipo bigotón y regordete.

Celador: *¡Que pasa acá!*

Los dos jóvenes ven la pistola. Iron guarda la navaja en su pantalón y se hace a un lado.

Javier: *Nada, nada. Ya nos íbamos.*

Los dos jóvenes se retiran. Javier lo hace dando unos pasos hacia atrás mientras mira al viejo. Bernardo se adelanta un poco y descubre que no hay nadie sentado donde había visto a la mujer. Nunca ha habido.

Celador: *Los acompaño a la puerta.*

El celador los escolta hasta la puerta.

El viejo: *Este es mi número.*

El viejo entrega un papelito arrugado que tiene el número trescientos cincuenta y siete marcado. La recepcionista parece fosilizada detrás del vidrio. Recoge el esfero de la cadenita y lo pone de nuevo en su lugar, en un porta-esferos de plástico que hay sobre el mostrador.

El viejo: *Vengo a reclamar mi ayuda económica.*

La recepcionista al fin reacciona y recoge los papeles bajo la ventanilla.

43. ESCENA, EL VIEJO, CUARTO DE HOTEL.

La recepción es descuidada, se ven unas flores muertas en un jarrón sobre el mostrador. El viejo lleva la plata que acaba de reclamar en un sobre bajo el brazo. Doña Rosa, que está escondida bajo una gruesa ruana gris. Lo mira tras sus inmensas gafas cuadradas, lo detiene.

Doña Rosa: Don Bernardo, espere.

El viejo se detiene.

Doña Rosa: Me llamo Chamizo, el muchacho de la juguetería, me dijo que dejó tirado el puesto ayer.

El viejo: Sí.

Doña Rosa: Bueno no es que sea mi asunto, es que desde hoy vamos a cobrar los cuartos semanalmente. Y pues yo no sé si sumerce tenga la plata.

El viejo saca un pucho de plata del sobre. Doña rosa parece sorprendida.

Doña Rosa: Don Bernardo, la verdad es que me toca pedirle la piesita. Ayer se quejaron varios huéspedes de escándalos, y la señora del 12, la del bebe, dice que los niños están como asustados con usted.

El viejo le entrega unos billetes.

El viejo: En dos días me voy, tenga por si cualquier vaina.

Doña Rosa: Hay Don Bernardo disculpe, pero usted sabe que a mí me toca cumplir con órdenes.

El viejo ya la ha dejado atrás y la voz de Doña Rosa se pierde en el pasillo del hotel.

44. ESCENA, EL VIEJO, CUARTO DE HOTEL.

El viejo esculca entre unos papeles que saca de la tula. Tiene unos mapas, una foto de él con fusil, una pañoleta militar sucia, hasta que encuentra un cuadernillo. Lo abre y encuentra la tarjeta de la gallera San Miguel.

“Gallera San Miguel

Propiedad de Don Gonzalo Tejada

Trv 76d sur- 54-36 “.

45. ESCENA, EL VIEJO, DON CHALO – GALLERA.

Dos gallos, uno café y otro negro, pelean salvajemente en un improvisado ring. El lugar está lleno de gente ruidosa y agitada. Nadie le pierde vista a la pelea. Aparece Bernardo (con la misma ropa del día anterior) entrando por una de las puertas del improvisado coliseo. Camina detrás de la multitud hasta llegar al lado de un viejo gordo de bigote, que viste una camisa abierta hasta el pecho y un sombrero de cuero negro.

Suena música popular.

La gente bebe aguardiente y habla a gritos en las mesas.

El viejo: Don chalo

Chalo: ¡Viejo, que sorpresa! Siéntese, siéntese.

Un muchacho que estaba sentado junto a chalo, se para y le da el lugar al viejo.

Chalo: Hombre, que alegría ver a mis muchachos ¿Quiere algo?

El viejo: No, gracias Don chalo. ¿Cómo va todo por acá?

Chalo: (Con marcado acento tolimense) Ahí con los problemas de siempre. El hijueputa del coronel Rojas, me tiene un ojo encima todo el tiempo. Todo era más fácil con el anterior, pero si ve cómo da vueltas la vida. (Hace cara como si fuera a decir algo importante) Siempre he creído que sólo hay dos personas en este mundo, el marrano y el que mata al marrano. Hoy desafortunadamente soy el marrano.

Chalo llama a una de las meseras con un gesto de la mano.

Chalo: Me tiene jodido por el lio ese de las tragamonedas. (Suspira) ¡Qué tal! Después de todo lo que le he dado.

El gallo negro cae muerto sobre la arena, suena un pito y se oyen unos gritos de euforia.

Chalo: Esta noche quedó de venir, sólo espero que no se ponga de ambicioso, porque hoy si no estoy pa' aguantármelo. Usted sabe...

Llega la mesera con una botella de aguardiente. Chalo se toma una copa doble.

Chalo (bostezando): vainas del negocio. Cuénteme, más bien ¿qué lo trae por aquí?

El viejo: Nada raro, don chalo. ¿Se acuerda del dato que le pedí que me averiguara?

Chalo: Que sería... Ah sí ¿lo llamo Alfonso?

El viejo: Si señor. Me llamó anoche. Ya me dio los datos.

“El viejo” titubea, no está nervioso, solo traga saliva como si estuviera a punto de pedirle un favor a un extraño. No dice nada y don chalo lo mira con una pequeña sonrisa.

Chalo: Viejo, viejo, (hace una pausa y saca un pucho de billetes del bolsillo)

La multitud se agolpa cerca a una mesa de una esquina.

Chalo: Yo se que necesita, no tiene que decirlo; usted sabe como soy con mis muchachos. (Pasa los billetes de una mano a la otra).

El viejo (Mientras mira los billetes): Solo espero irme por un par de semanas.

Don Chalo respira profundo. Un hombre se le acerca con un hermoso gallo blanco en las manos. Don Chalo le entrega un fajo de billetes y recibe el gallo.

Chalo: Mire este gallo, bonito ¿no?

Don chalo revisa las patas del gallo y le pasa una mano por las plumas blancas.

Chalo: Se llama “Veloz”.

El viejo ve el gallo pero prefiere no tocarlo. Chalo le entrega el animal al muchacho.

Chalo: Álvaro, le presento al viejo.

Álvaro y el viejo se miran sin querer saludarse.

Don chalo: apuéstele un millón a “veloz” acá a nombre de Bernardo Santamaría (Dice mientras le palmorea una rodilla).

El muchacho asiente y se lleva el animal.

Chalo (Dirigiéndose al viejo): Lo que gane “Veloz” es pa’ usted.

La gente busca sitio cerca a la arena.

Sound off: “El club gallístico San Patricio les vuelve a dar la bienvenida. El quinto desafío del día será entre Veloz, de don Gonzalo Quijano, y cañón, de Adalberto Roncancio. Por favor, tomen asiento”

Chalo mira al viejo.

Chalo: ¿qué piensa hacer cuando la encuentre?

El viejo: No se.

Dos hombres sostienen los gallos vestidos para la pelea. Suena el timbre y los gallos saltan dispuestos a matarse. Los primeros segundos son intensos, Veloz zigzaguea alrededor de Cañón. Este lanza un picotazo y golpea a Veloz en una pata. Chalo se levanta de su silla y aunque no hay sol, pone su mano como una visera. Veloz se abalanza sobre Cañón, el gallo café, y lo hiere de muerte, luego lo remata en el suelo. Tiran una toalla blanca sobre la arena. Acaba la pelea. Álvaro recoge a Veloz, le mira la pata. Chalo y el viejo ya están al lado de Álvaro.

Chalo: (respira exhausto) ¿cómo está?

Álvaro: Patrón, le rompieron la pata.

Chalo: ¡Ah! lo que me faltaba.

Chalo se pasa la mano por la cabeza.

El viejo: ¿Y qué pasa?

Chalo no contesta, parece exaltado. Álvaro le entrega un buen fajo de billetes producto de la pelea.

Don chalo: Deshágase del animalito.

Don chalo le entrega el fajo a Bernardo. El viejo se guarda la plata y luego agarra a veloz con las dos manos. El gallo está cansado y no se mueve. Tiene una pata torcida y apenas encorva el cuello.

El viejo: Yo me lo quedo

Le pasa la mano por la cresta.

46. ESCENA. EL VIEJO, VELOZ – CIUDAD

Está oscureciendo. Unos muchachos persiguen un balón que rueda calle abajo. Es un barrio lleno de casas de dos pisos, con ropa colgadas en ventanas y azoteas. El viejo baja erguido cargando una jaula en su mano derecha.

Dobla una esquina y hay una congestionada avenida. Se detiene en un cruce a esperar paso. Un niño que va de la mano de su madre, le hace señas al gallo. El semáforo pasa a rojo y el viejo cruza la avenida.

El viejo llega a la puerta de una casona vieja y grande. Con un grafiti pintado en la pared y un letrero sobre la puerta “Hostal Vista hermosa”. Toca el timbre. Hay ruido de carros y uno que otro pasa en ese momento. Se abre la puerta y el viejo entra al hostal.

47. El viejo, doña Rosa - Interior, hostal.

En la recepción del hotel, Doña Rosa toma apuntes en una agenda tras el mostrador.

El Viejo sube por las escaleras y se cruza con una mujer medio vestida, con una minifalda y una blusa corta.

48. El viejo, cuarto de hotel-gallo veloz

El viejo pone la jaula sobre la cama. Y se sienta al lado. La abre y saca a Veloz. Saca una bolsa pequeña del bolsillo de la chaqueta. Hay una bolsa de algodón, de palos de madera y una venda. El gallo solo mueve la cabeza de lado a lado. El viejo le pone dos palos en la pata herida, la estira y la rodea con el vendaje. El cuarto esta a media luz y hay una franja que viene de la ventana y atraviesa las sombras de los muebles hasta delinear la silueta del viejo curando su gallo de pelea.

El viejo saca una bolsa de Maní de su bolsillo. Se echa unos cuantos en la mano y se la acerca al pico a Veloz. Este no come nada. Tira unos manís al piso y deja al gallo sobre la cama. Se levanta y cierra la ventana. El cuarto queda a oscuras.

49. ESCENA. EXTERIOR. TERMINAL-EL VIEJO.

Es de día y hace calor. El viejo entra con la tula repleta al hombro y con la jaula en su mano derecha al terminal de transportes. Viste un saco de sudadera brillante y un jean viejo. Tiene la pañoleta militar amarrada en la mano que se corto.

50. ESCENA. INTERIOR. TERMINAL-ELVIEJO

El viejo compra un tiquete en una taquilla del terminal. El gallo permanece quieto dentro de la jaula. El terminal está repleto de gente, y hay un ambiente como si toda Bogotá quisiera salir ese mismo día de la ciudad.

51. ESCENA. INTERIOR. SALA DE ESPERA-EL VIEJO.

El viejo sentado en una silla, ve su gallo mover la cabeza dentro de la jaula. Anuncian la salida de un bus. La gente se levanta en estampida.

52. ESCENA. EL VIEJO –BUS.

El bus sube perezosamente una montaña, ladea un precipicio. El viejo tiene la cabeza recostada en la ventanilla sucia del bus. Ve hacia afuera. Una catarata atraviesa una gran montaña verde, al otro lado del abismo. Es de día y hace calor. “Veloz” va tranquilo en su jaula, sobre las piernas del Viejo.

Hay mucha gente en el bus, hasta algunos van colgados de la puerta, como si estuvieran embutidos dentro de una olla exprés a punto de pitar. Un hombre grita desde el fondo.

Hombre: Métale, métale que este cacharro va muy lento.

Chofer: Pues la próxima vez pague un expreso.

Los gritos e insultos de descontento de la gente, aumentan, algunos se unen al disconforme.

Hombre: Con este calor y esta mierda que ni avanza.

Un niño de meses empieza a llorar.

53. ESCENA. EL VIEJO-BUS, MATANZA.

Otro bebe chilla. Este tiene a su mamá muerta, con un balazo en la frente. Hay gente todavía viva, que se asoma a las ventanillas y las golpean. Un grupo de uniformados observa desde afuera, están parados detrás del viejo. El comandante media vida, no gesticula y tiene el rifle que le cuelga del

hombro. Le hace una seña a uno de sus hombres, quien empieza a disparar. Todo el grupo se une y dispara. Finalmente, el bus se prende en fuego. Caras desencajadas se asoman por las ventanillas, se oyen algunas risas. Y la cara del viejo se ve acentuada por el brillo de las llamas.

54. ESCENA. EL VIEJO-BUS.

El bus para en seco. Veloz aletea dentro de la jaula. Los gritos se han calmado. El chofer se pasa atrás y entre empujón y empujón, saca al inconforme a patadas. El viejo suda. Mete los dedos entre la jaula y acaricia a veloz, tratando de calmarlo.

55. ESCENA. EL VIEJO-PUEBLO.

Es de noche. El viejo está en el parque de un pueblo. Una plaza amplia con una sucia fuente en el centro, un par de bancos sin pintura y árboles desnudos. Recoge su tula entre las maletas y camina hacia una esquina de la plaza. Entra a un hotel pequeño, de dos pisos. En una esquina del parque.

56. ESCENA. EL VIEJO-HOSTAL

Una muchacha le muestra el cuarto. Es un cuarto pequeño con una cama ancha. El baño tiene un muro que no llega hasta el techo y la ventana da a la plaza. La muchacha prende el televisor.

Muchacha: El televisor está en buen estado. Y el desayuno se sirve antes de las 10 de la mañana.

El viejo: ¿Conoce esta dirección?

Le muestra la dirección que tiene anotada en su agenda.

Muchacha: Si eso es como a unas cuatro cuerdas debajo de la plaza.

El viejo: Gracias. Me trae una botella de aguardiente.

La muchacha hace una especie de venia y se va. El viejo deja la tula en el piso. La tula está cubierta de firmas de gente. Abre la jaula de veloz y la deja al lado de la cama. Se quita la camisa, esta empapado de sudor. Prende un ventilador de techo y se tumba en la cama. Mira las astas del ventilador girar sobre su cabeza. Saca la fotografía que tiene una leve mancha de sangre.

57. ESCENA. SUEÑO, EL VIEJO.

La cara del hombre amarrado al árbol está completamente desencajada. Los ojos parece que se le fueran a salir de sus orbitas. El hombre coje impulso y se manda de tope contra el tronco del árbol. Le cae sangre por la cara. Se levanta y vuelve a emprender carrera.

El viejo observa la escena desde unos metros de distancia. Está de espaldas. El loco se detiene y se le queda mirando. Él viejo ve que la piel de las manos se le mueve como agua. De repente, se ve a sí mismo, sin cara, como si la piel le hubiera devorado todos los rasgos.

58. ESCENA. EXTERIOR- CALLES- EL VIEJO

El día es oscuro. El viejo, lleva una chaqueta de sudadera y un pantalón negro. Sube por una calle empinada, en su mano lleva un papel rugoso. Al frente de una panadería hay un anciano, le pregunta por la dirección. El viejo le señala más hacia la loma y le hace señas para que desvíe a la derecha.

Atraviesa una estrecha calle de casas de dos pisos, con techos viejos y balcones de madera. Llega a una casa azul de un solo piso. Va a timbrar, pero no lo hace. Va al frente y entra a una tienda.

59. ESCENA- EL VIEJO, TIENDA

El viejo bebe una cerveza. Ya hay un par de botellas vacías sobre la mesa. Espera. Ve salir una mujer bonita, exageradamente maquillada y con un top que le aprisiona los inmensos senos. Es la de la foto.

60. ESCENA- EL VIEJO, LA MUJER. PUEBLO.

El viejo va tras la mujer bajando por una calle. Hay más motos que gente en ese pueblo. La mujer se detiene en una calle, llena de tiendas, con palmeras en las aceras. Entra a un bar-whiskería. El viejo para al frente de la puerta y se regresa.

61. ESCENA. EL VIEJO, BAÑO DE HOTEL.

El viejo está frente al espejo. Tiene espuma en el rostro. Se afeita la barba. Se corta. No le da importancia. Se pasa una toalla blanca por la cara. Su cara ha disminuido unos treinta años, hasta tiene un aspecto agradable a pesar de tener la piel llena de pequeñas cicatrices.

Se corta las uñas con unas inmensas tijeras. Abre la ducha. Un chorro de agua fría salpica el piso del baño. Mete la cara bajo el agua y se pasa las manos por el pelo. Luego, alcanza una esponja amarilla. Se refriega furiosamente la piel con la esponja como si se la quisiera arrancar.

62. ESCENA. EL VIEJO-CAMINO AL BAR.

Es de noche. El viejo va vestido con un pantalón limpio y una camisa de rayas, remangada en los brazos. Tiene el pelo peinado. Atraviesa el parque mirando hacia el piso como si buscara monedas. En la esquina, viene un grupo de soldados caminando hacia él, parecen copias exactas.

Lo detienen.

Soldado A: Señor permítame una requisa.

El viejo mira de reojo. Hace un gesto de obediencia con la cabeza.

SOLDADO B: Contra la pared, por favor.

Lo requisan de arriba abajo. El soldado A lo hace de mala gana, mientras tanto llega un obeso capitán barbado.

CAPITAN: Permítame sus papeles.

El viejo se voltea y saca un sobre plástico que le sirve de billetera. Le entrega los documentos.

El capitán los revisa y llama por el radioteléfono.

CAPITAN: Bernardo Santamaría, de cedula 9`798.106.22 de Toribí, Cundinamarca. Repito 9`798.106.22 de Toribí. ¿Me copia?

Una voz metálica responde por el radio-teléfono –“Le copio, mi capitán”.

El capitán sonríe con unos tremendos dientes desencajados.

CAPITAN: ¿Usted no es de por acá?

Se rasca la pierna con la antena del radio.

El viejo: Estoy de pasada, apenas.

El radio hace un ruido. “Capitan, me copia”

CAPITAN: Lo copio.

-“Bernardo Santamaría, desmovilizado del bloque Mineros de las AUC. Libre de cargos, repito, libre de cargos”-

CAPITAN: Gracias cabo.

El capitán mira al viejo de abajo para arriba.

CAPITAN: De modo que un paraco por estos lares. ¿Quién lo creyera?

Mete los documentos en un sobre.

CAPITAN: ¿Conoció al comandante Velez? ¿Le decían rica muela?

El viejo asiente.

CAPITAN: Acostumbraba a merodear por esta zona.

Los soldados A y B están distraídos con una pareja que atraviesa el parque.

CAPITAN: Un gran patriota.

Le devuelve los documentos al viejo.

CAPITAN: Siga.

El viejo los guarda en el bolsillo del pantalón y sigue su camino.

63. ESCENA. EL VIEJO, LA NEGRA – WISKERÍA.

El viejo entra a la whiskería. Un salón grande con una barra en la mitad de una pasarela. Hay mesas por todo el lugar y un corredor que se pierde en la oscuridad del fondo de la sala. Hay poca gente todavía, sólo unos cuantos borrachos viendo a una puta bailar sobre la mesa y otro besándole las tetas a una gorda, al lado de la barra. Dos hombre observa vigilantes desde la puerta, uno es calvo y bajito, lleva un chaquetón y unas botas puntiagudas, el otro es negro y alto, como de dos metros.

Una puta negra se acerca al viejo. Tiene un acento indefinible, como de un mix de regiones.

NEGRA: Hola lindo ¿quieres una mesa?

Lo lleva a una mesa. Suena un reggaetón. Una mujer vestida con unos shorts y una gorra con el slogan de FBI aparece en la pasarela.

El viejo ya sentado en una silla, acomoda el brazo en la mesa.

NEGRA: ¿Qué te traigo?

El viejo: Una botella de aguardiente.

La negra sonríe y se va. El viejo ve el lugar de lado a lado. La negra ya viene de regreso con unas copas y un plato con tajadas de limones. Las sirve.

NEGRA: ¿Te acompaño?

El viejo: Como quiera.

La negra sirve dos tragos y se sienta.

NEGRA: Lindo ¿Cómo te llamas?

*El viejo toma su trago. **El viejo:** –“Bernardo”-*

NEGRA: Hay Bernie, como el argentino de la telenovela.

Toma la copa con los dedos y le da un sorbo pequeño, luego arrima sus largas piernas junto a las del viejo.

NEGRA: ¿Y no quieres qué te haga un showcito?

El viejo: ¿Vale la pena?

NEGRA: Pues te bailo bien rico un par de cancioncitas. Me puedo disfrazar de lo que quieras.

El viejo: (viéndola de arriba abajo) por ahora no.

NEGRA: Mira que es sólo para comenzar, después tú eliges si quieres algo adicional.

El viejo: ¿Cuánto cuesta?

NEGRA: El showcito cincuenta mil pesos. (Se pasa los dedos por los senos)Y todo el combo es doscientos mil, incluida la mamadita.

La negra abre la boca y muestra sus inmensos dientes blancos en una bonita sonrisa.

El viejo: Vamos a ver.

NEGRA (sonriendo): Yo se que quieres. Se ve que eres un buen cliente. De los que se divierten.

El viejo: Me divierto a mi manera.

NEGRA: (Le pone las manos en la entrepierna y la acaricia) Me puedo vestir de diablita si quieres.

Suena una canción intensa y pegajosa. Se prende una luz blanca y sale la mujer de la foto, vestida de conejita, con un velo transparente cubriéndole el cuerpo y un par de orejitas rozadas. La mujer se contonea segura, se agarra del tubo y se desliza dejando caer la cabeza hacia atrás. Abre las piernas. Toda la atención del lugar se centra ahora en ella.

El viejo: ¿quién es ella?

NEGRA: ¿La que baila?

El viejo mueve la cabeza. La negra sintiéndose desplazada se toma un trago.

NEGRA: La llanera.

El viejo: ¿Hace mucho trabaja acá?

NEGRA: Papito, ¿le gusto o qué?

El viejo: ¿Trabaja hace mucho acá o no?

NEGRA: Hace años. Es la que más lleva... pues eso es lo que me dicen porque yo soy nueva aquí.

La negra se toma un trago.

NEGRA: Es de las que se da el gusto de escoger, (*mirándolo*) y no creo que seas de su tipo.

La coneja se monta sobre un hombre gordo que tiene una botella de whiskie servida. El tipo tiene look de traqueto estrafalario, con las manos y el cuello ataviados de adornos y anillos.

La negra acaricia al viejo.

NEGRA: Vamos papi, yo te salgo más baratica.

El viejo voltea a verla. Las tetas de la negra parece que se le van a reventar de la blusa. Sonríe con sus hermosos dientes blancos.

64. ESCENA, EL VIEJO Y LA NEGRA. CUARTO.

El viejo tiene a la negra encima. El cuarto tiene la luz prendida y no es más que una larga cama doble con espejos en el techo. El viejo ve su cara y el culo de la negra subir y bajar en el espejo sobre su cabeza. La negra grita en un orgasmo falso.

65. ESCENA, EL VIEJO Y EL NIÑO - PATIO

Es temprano en la mañana. El patio del hotel tiene un gran árbol de tomates, una zona medio selvática que hace de jardín y un pasillo largo y espacioso donde corretean niños tras una pelota. Veloz come unas semillas en el patio del hotel, un lugar amplio, con algunas matas en un jardín y un enorme árbol de tomate. El viejo le bota las semillas con la mano. Esta en pantaloneta y con una camisa manga sisa. Un niño disfrazado de vaquero que trata de atrapar una paloma con sus manos, ve a "Veloz" y se acerca.

NIÑO: ¿Cómo se llama?

El viejo finge no oír.

NIÑO: Señor, ¿Cómo se llama la gallina?

El viejo: Es un gallo.

NIÑO: ¿Y cómo se llama el gallo?

El viejo no responde.

NIÑO: ¿Ah?

El viejo lo mira, el niño se ve diminuto.

El viejo: “Veloz, se llama veloz”

NIÑO: ¿Y qué le paso a Veloz en la patica?

Veloz picotea todo lo que encuentra.

NIÑO: ¿Se pego?

El viejo: Sí, se pego por andar metiéndose donde no lo llamaban.

NIÑO: Yo prefiero los perros. ¿No le gustan los perros?

El viejo niega con un gemido

NIÑO: Yo tenía un perro, pero se escapo. ¿Veloz no ha intentado escaparse?

El viejo: No puede, no ve la pata.

El niño se agacha y acerca la cara a la pata.

NIÑO: ¿Y si cuando se cura se escapa?

El viejo alza el gallo. Piensa por un segundo.

El viejo: Pues bien por él.

Se va. El niño se queda viéndolo, acurrucado desde el piso.

66. ESCENA, EL VIEJO - INTERROGATORIO.

El viejo está en la sala de interrogatorios.

INTERROGADOR: ¿Conoció usted al líder sindical Gustavo Cepeda?

El viejo: Sí señor.

INTERROGADOR: ¿Por qué ordenaron su secuestro?

El viejo: Eccc, la petrolera nos pidió que lo guardáramos mientras negociaban la huelga en el 2003.

INTERROGADOR: ¿pero el líder nunca más volvió a aparecer?

El viejo: Está enterrado en la escuela de Vistahermosa.

INTERROGADOR: ¿Y por qué lo mataron?

El viejo: El lagarto, lo ordenó. Dijo que ese señor era un terrorista, pero a los jefes no les gusto la vaina. Y me ordenaron que me deshiciera de mi comandante.

INTERROGADOR: ¿Le ordenaron que matara al Lagarto?

El viejo: Sí, señor.

INTERROGADOR: ¿Y lo hizo?

El viejo: Sí, señor. Eran órdenes.

INTERROGADOR: ¿Siempre obedeció todas las órdenes?

El viejo: Sí, de eso se trata.

La cara del viejo luce ya un poco cansada por el interrogatorio.

67. ESCENA, EL VIEJO, LA NEGRA- PARQUE DEL PUEBLO

Es medio día y el viejo ya está borracho. Está sentado en una banca de madera al frente de la iglesia, en el parque central. Viste la camisa del día anterior, pero casi completamente desapuntada y por fuera del pantalón. El reloj de la iglesia toca una campanada. La gente pasa al frente y lo miran con algo de extrañeza. Unos niños juegan en una fuente, al lado de la banca. Y un vendedor de helados está sentado sobre su carrito. De vez en cuando grita y anuncia que vende helados caseros a mil pesos, de coco, vainilla y feijoa.

Bernardo está con las piernas estiradas, escurrido. Ve que de una esquina viene la negra, alegando con un hombre de bigote y sombrero de paja. Se levanta tambaleante y va hacia la pareja.

Tipo: Puta, (la jalonea) es que no mereces más.

La negra trata de soltarse, pero no parece tener mucha fuerza.

Negra: Y sí lo soy qué, ese nunca fue un hijueputa problema.

Tipo: ¡Cállese! (De una bofetada la manda al piso)

La negra mira de reojo al viejo y le lanza una mirada suplicante. El viejo ya está cerca a la pareja y sin decir más le rompe la botella en la cabeza al gordo, quien cae fulminado al suelo.

El viejo levanta a la negra.

El viejo: Venga, le gasto un pedazo de carne.

La negra mira de reojo al herido. Mientras atraviesan el parque, bajo la sombra de un inmenso roble que parece haber crecido por los últimos cien años.

68. ESCENA, EL VIEJO, LA NEGRA-RESTAURANTE

El viejo está sentado en una mesa del restaurante. En la entrada hay un fogón con pollos grasosos dando vueltas en palos.

En el televisor de una esquina se oyen las noticias. La misma rubia, bien vestida y buena de siempre está parada al lado de un gran monitor, donde se proyecta la imagen de un hombre parado detrás de un atril, lanzando un discurso a un ejército. El hombre se ve iracundo, como si fuera a estallar.

Hay un ventilador justo encima de la mesa, que hace que las servilletas se levanten unos centímetros a cada rato.

La negra: Entonces porque me manda plata se cree con el derecho a darme en la jeta.

La negra ve que no le están prestando atención.

La negra: Bernnie parame bolas o pa' que me preguntas entonces.

(Le pasa la mano por el frente de los ojos sin tocarlo)

El viejo voltea de tajo.

El viejo: ¿ah?

La negra: Hay, nada.

Una mesera, que lleva un delantal aguamarina, trae dos platos de comida.

Mesera: ¿Pasta?

La negra alza la mano.

Mesera: Y carne para el señor.

Hay un silencio mientras cada uno acomoda sus platos.

La negra: El tipo que golpeaste, no era nada mío.

El viejo mira su plato con fastidio.

El viejo: ¿Qué más sabe de la llanera?

La negra se calla y revuelve la pasta con el tenedor.

La negra: Nada, que llevo ya hace años al bar. La verdad no me la llevo muy bien con ella. Es más creída y hace lo que se le da la gana; el jefe ni se atreve a joderla. Mientras a las demás si nos trata como basura.

El viejo: ¿Pero estuvo o está casada?

La negra: Ni idea.

Se mete un poco de pasta en la boca.

El viejo: ¿Algún novio, alguien que la visitara frecuentemente?

La negra: Eso sí, varios. Pero es que así es este trabajo. Pero no me preguntes de ella, que no me gusta.

El viejo parte la carne y un hilillo de sangre se mezcla con el arroz.

69. ESCENA, EL VIEJO, EL IGUANO - SELVA

En la cima de una loma hay un hombre recostado contra el tronco de un árbol y otro al frente, con un revólver en la mano. Al fondo, se ve una selva tupida que sale de las montañas. Todavía es de día y no hay ni una nube en el cielo. El “lagarto” tiene la cara lavada en sangre. Tiene heridas en el mentón y el uniforme manchado. El viejo está parado, al frente, con un revólver en la mano. El “lagarto” está tan golpeado que no puede hablar bien. Se mete la mano al bolsillo y saca una foto arrugada. En la foto está la llanera, sonriendo, al fondo se ve la iglesia del parque.

Lagarto: Viejo, mire.

El viejo se acerca.

Lagarto: Tenga, búsquela. Es mi mujer, mi esposa.

El viejo toma la foto.

Lagarto: Bonita ¿no? Dígale que la voy a estar vigilando, que no se me vaya a desjuiciar.

El viejo: Como ordene, comandante. Yo la busco.

Levanta el arma.

Lagarto: Viejo, espere.

El viejo titubea.

Lagarto: Búsquela.

El viejo da unos pasos hacia atrás. El sol brilla en el arma. Le apunta y le descarga doce tiros. El lagarto muere en la misma posición, recibiendo cada balazo como descargas de electricidad, pero sin gritar. El viejo guarda el arma, se acerca y le cierra los ojos a su compañero.

70. ESCENA, EL VIEJO, LOMA.

Es tarde, pero todavía es de día. El viejo y un joven flaco de rasgos indígenas, ambos vistiendo uniformes de las AUC, cargan el cuerpo del lagarto loma abajo. Vemos sus siluetas que contrastan con el fondo azul del cielo.

71. ESCENA, EL VIEJO, AL LADO DEL RIO.

Los dos hombres arrastran el cuerpo hasta la orilla del río. El viejo se remanga la camisa del uniforme. El otro le pasa un machete. No hablan, pero se oyen los sonidos de los grillos. El viejo le arranca la cabeza al cuerpo del lagarto. Después le abre el estomago y le saca los intestinos. El otro muchacho, se arquea y vomita. Se disculpa. El viejo tiene el pecho y los brazos cubiertos de sangre.

72. ESCENA, DOS HOMBRES, UNA Balsa.

Dos tipos con uniforme de las AUC, subidos en una balsa, tiran los restos, uno a uno, del “Lagarto” en medio del río Magdalena. Ya es de noche y el brillo de la luna se refleja a lo largo del río. El viejo observa desde una orilla, con el uniforme todavía salpicado. Un hilillo de sangre le cae de la boca al mentón.

73. ESCENA, EL VIEJO- RESTAURANTE.

El viejo en el restaurante mastica un pedazo de carne cruda. Un hilillo de sangre le resbala por el mentón. La negra, aturdida, le pasa una servilleta blanca. El viejo se limpia la sangre de la cara.

El viejo: Vamos para el hotel, que se me quito el hambre.

Pone la servilleta manchada sobre la carne cruda.

74. ESCENA, EL VIEJO LA NEGRA – CUARTO DE HOTEL

Ya es de noche. Los dos están desnudos sobre la cama. El ventilador gira sobre ellos, la negra todavía suda. Se levanta y va hacia la ventana. Veloz camina tranquilo al otro lado del cuarto.

Negra: ¿no te molesta cuando cacarea por las mañanas?

El viejo: Nunca cacarea.

Se quita la cobija tratando de librarse del calor.

La negra: ¿Nunca?

El viejo: Nunca.

La negra mira por la ventana.

Negra: ¡Que gallo más raro!

Veloz levanta el pico, como si prestara atención.

La negra apoya el culo en la baranda de la ventana.

Negra: ¿Puedo preguntarte algo?

El viejo la mira.

Negra: ¿Para qué quieres a la llanera?

El viejo ve las astas del ventilador girar sobre su cabeza.

Negra: Sí piensas hacerle algo malo, el jefe te mata.

Al viejo le cae sudor por la cara.

Viejo: No pienso hacer nada. Tal vez, tirarmela.

La negra suspira resignada, ve el pucho de plata sobre la mesa pero finalmente desvía la mirada hacia el visor nocturno.

Negra: No eres su tipo

Se pone el visor.

Viejo: *Quítese eso* (ordena aunque no muy convencido)

La negra con el visor puesto camina con dificultad, como si estuviera con los ojos vendados.

Negra (Emocionada): Que chimbita esto.

Se pasa las manos por el frente de la cara. Ve al viejo acercarse. Ve las figuras sobre la mesa.

Negra: ¿Y esos mamarrachos?

El viejo le quita el visor de la cabeza. La negra se cubre los ojos, todavía sosteniendo un figurín.

Negra: Bernie, ¿Y esto de donde salió?

El viejo ve los muñecos, el culo se refleja de perfil en el televisor apagado.

El viejo: Yo los hago.

Negra: ¿Los haces? ¿Para qué? ¿No me digas que vives de esto?

El viejo: Vivía (*Le rapa el figurín y lo pone sobre la mesa*)

Saca un pucho de billetes y se los tira a la negra.

Cámbiese nos vamos para el bar.

La negra ve los figurines tirados en varias formas sobre la mesa. Parecen puestos en alguna clase de orden, como fichas en medio de una partida de ajedrez. Se agacha y recoge los billetes, emocionada.

Negra: (haciendo un gesto con la mano) ¡Como ordenes!

75. ESCENA, EL VIEJO, MUJER DE LA FOTO, LA NEGRA- WHISKERÍA.

Las luces multicolores de la whiskería le alumbran la cara a la negra y al viejo. El lugar está lleno y suena música tipo reggaetón.

La negra: Bernie ¿Vamos a hacerlo más tarde? (*Toma un trago*) hoy no te cobro.

Viejo: No creo.

La llanera viene caminando desde el fondo del bar. Está vestida de enfermera. La negra la señala.

La negra: ¿La traigo?

Él asiente.

La negra se levanta y habla con la llanera. Ella ríe. La lleva a la mesa y los presenta.

La negra: Bernie, te presento a la llanera.

Llanera: Hola, mucho gusto.

Extiende la mano con la palma para abajo. Él la jala suavemente y la sienta al frente suyo.

Llanera: Bueno, aquí me tienes. Me dijo la negra que me quieras conocer.

Viejo: Sí.

Llanera: ¿Eres tímido?

Viejo: No, sólo que no sé qué decir.

Llanera: Podrías empezar por decirme que haces.

El viejo: Soy pensionado.

Llanera: ¿Pensionado? Tan joven.

El Viejo: Me retire joven.

Llanera: ¿Y de qué te retiraste?

El viejo: De la guerra.

Llanera: Ah eres soldado. Me fascinan los soldados, con esos uniformes bien ajustaditos.

Le monta una pierna y sigue:

Llanera: De todas formas muy joven para estar ya retirado.

El viejo: El gobierno me retiro, digamos un retiro obligatorio.

Llanera: ¿Te sacaron?

El viejo: Me sacaron por... malo.

La llanera sonríe. Tiene la cara un poco gorda, pero es mucho m as de lo que se ve en la foto. Los ojos grandes y negros, rasgos delicados y un cuerpo voluptuoso y operado.

Llanera: Sabes que no me gusta de los soldaditos (suspira) que siempre andan cortos de plata.

El viejo: ¿Cu anto cuesta luego?

Llanera: Completo, es cuatrocientos mil pesos.

El viejo: ¿Y que incluye?

Llanera: Lo que me quieras hacer.

La llanera habla con muchísima seguridad, mientras que sus movimientos parecen practicados, hasta el más mínimo detalle.

El viejo saca un pucho de billetes, que pone sobre la mesa. La llanera ve los billetes, como lo haría un niño con un montón de dulces.

Llanera: ¿Pero qué eras, general?

La llanera guarda los billetes.

Llanera: ¿Quieres bailar?

El viejo: No bailo. Vamos p`al cuarto.

Se levantan y se van al cuarto del fondo. El viejo ve a la negra verlos con recelo, sentada sobre las piernas de un tipo de pelo largo.

76. ESCENA, EL VIEJO, LA MUJER DE LA FOTO- CUARTUCHO.

El cuarto es alumbrado por una luz roja. Es igual al cuarto donde el viejo estuvo con la negra: con espejos en el techo y una ancha cama doble. Hay un tocador con cajones, una cortina cerrada, y al fondo la puerta de lo que seguramente es un baño.

El viejo se acuesta en la cama. La llanera se va desnudando, lentamente. Se quita la blusa.

El viejo: Hace mucho se de usted.

Llanera: ¿De qué hablas?

El viejo: Hablo que hace rato quería conocerla.

Llanera: Ah sí, ¿y cómo es eso?

La llanera se saca la falda.

Llanera: No imagine que el lagarto pudiera tener una mujer tan hermosa.

Llanera: ¿el qué?

El viejo la jala hacia él y la acuesta.

El viejo: Supiera el lagarto que estoy a punto de tirarme a su mujer.

Llanera: ¿Quién?

El viejo: El lagarto, ¿no le dice nada el nombre?

Llanera (entre risas): No, es de alguna canción.

El viejo: Comandante lagarto, Ramón Henao Baez. Comandante del bloque mineros de las AUC.

La llanera se ve asustada. Pero no contesta.

El viejo: No le voy a hacer nada.

Saca la foto. Se la pone en las manos.

Llanera: ¿Y esto de cuando es?

Ella ve la foto.

El viejo: ¿Usted es la de la foto?

Ella asiente.

El viejo: Entonces no se haga la estúpida, estamos hablando del lagarto; su marido.

Ella lo ve a los ojos, en primera instancia parece sorprendida, pero lentamente, sus labios adoptan la forma de una gran sonrisa que rompe en estruendosas carcajadas.

Llanera: Que poco de huevonadas, nunca he estado casada y, Dios mediante, nunca lo estaré.

El viejo (desconcertado, su voz es casi un murmullo): ¿Qué?

Llanera: Que nunca he estado casada, y mucho menos con alguien que le digan el lagarto. *(Se pasa el pelo detrás de los hombros)* Aunque sea puta tengo buen gusto.

El viejo se ve estupefacto, sostiene la foto entre sus dedos.

Llanera: Bueno me pagaste ¿para qué te lo hiciera o para contarme maricadas?

El viejo deja caer la foto, que vuela hasta la pata metálica de la cama. Y, lentamente, su cara vive una lenta metamorfosis. Primero sale un sonido extraño de su boca, que al rato adopta la forma de una tímida risa. En unos segundos, como una grieta en un dique, la risa se ha vuelto una tremenda e incontrolable bulla que retumba en los sucios muros del cuarto. La llanera deja de reír y se queda mirándolo sorprendida.

77. ESCENA, EL VIEJO, LA MUJER DE LA FOTO-CUARTUCHO

Los dos están desnudos y despiertos sobre la cama. El cuarto tiene la luz roja prendida. Ella está recostada en el pecho del viejo.

La llanera: No hay mucha diferencia entre un paraco y un soldado. ¿O sí?

El viejo: Supongo que no.

La llanera: ¿Entonces por qué no te metías al ejército más bien?

El viejo: Estaba en un ejército.

La llanera: Yo hablo del ejército nacional.

El viejo: Pagaban mejor en las AUC.

La llanera prende un cigarrillo.

La llanera: Y ahí conociste al loco que decía que era mi esposo... el tal iguano.

El viejo: Lagarto.

La llanera: Que apodo tan horrible. ¿Y es qué mi marido era muy feíto?

El viejo: Yo que voy a hablar de eso.

La llanera sonríe, da la constante impresión que se divierte con los demás.

La llanera: Debería ver una foto de él. Me da curiosidad.

El viejo: ¿Pa` qué?

La llanera: Para ver si sí lo conocí. Nunca olvido con los que me acuesto.

Se sienta sobre él.

La llanera: Si vez como enloquezco a los hombres.

El viejo: A él lo enloqueció la guerra.

La llanera prende el Televisor. Es un canal de videoclips de música nortea.

La llanera: ¿Y a ti como te decían?

El viejo: ¿Quién?

La llanera: Pues en la guerra.

El viejo: Don chalo, que era el patrón, me decía “Viejo”, pero en la zona me conocían como “mediavida”.

La llanera: Que miedo ¿Así de matón eras?

El viejo: aja.

La llanera se para y abre las cortinas. La luz artificial que viene de la calle le cubre el cuerpo desnudo.

La llanera: ¿Y a todas estas qué le paso a mi marido?

El viejo: Lo mate.

La llanera: Lo mataste. ¡Creí que eran amigos!

El viejo: ¿Amigos? Entramos juntos al bloque desde pelaos. Pero ordenes son ordenes.

La llanera: ¿Y por qué te ordenaron matarlo, no era un duro?

El viejo: Ya no servía pa' eso. Gritaba en las noches, lloraba, se cascaba. En uno de esos ataques mato a un secuestrado que no debía matar, sólo porque sí.

La llanera: Pobre.

El viejo: ¿Quién?

La llanera: El lagarto, tener que inventarme.

El viejo: No la invento. Usted es real.

La llanera: Bueno, inventar que era su esposa.

El viejo: En guerra cualquiera se inventa lo que sea con tal de no alocarse.

La llanera: ¿Tú que inventaste?

El viejo: Nada.

La llanera: ¿Y no enloqueciste?

El viejo: Un poco, pero no pienso en eso.

La llanera: No piensas en qué.

El viejo: En si estoy loco.

La llanera: Si aceptas mi diagnostico, puedo decir que lo estas.

El viejo asiente.

La llanera: Pero no creo que a nadie le importe.

El viejo: Seguro.

La llanera bota el cigarrillo por la ventana. Mira al viejo desnudo sobre la cama. Tiene grandes cicatrices y quemaduras.

La llanera: Si el cuento de tu amigo hubiera sido real, qué se supone que me íbas a decir.

El viejo: No sé. Ya ni para que pienso en eso.

La llanera: No sabes, entonces para qué me buscabas.

El viejo: Solo era una misión.

La llanera ve por la ventana.

La llanera: Y ahora que cumpliste la misión ¿qué vas hacer?

El viejo: Me regreso a Bogotá. Allá buscare que hacer.

El viejo se levanta y se para tras ella.

La llanera: ¿Y es que tienes algo por allá?

El viejo: No, pero ya surgirá algo. En este negocio siempre es así.

Las campanas de la iglesia empiezan a anunciar la misa de cinco. La llanera cierra las cortinas y vuelve la rojiza oscuridad al cuarto. Pero todavía está oscuro.

La Llanera tiene la foto en sus manos. Va al baño con ella.

La llanera: Voy al baño

78. ESCENA, LLANERA. BAÑO. Montaje paralelo con el viejo desnudo en la cama

La llanera está desnuda en el baño. Tiene la foto en sus manos. La cara esta deformada por el maquillaje corrido y las lágrimas que le caen por las mejillas. Se salpica agua en la cara. No puede parar de llorar.

El viejo sigue desnudo bajo el ventilador refrescándose. Está viendo un video de música nortea. Se ve acalorado.

La llanera se limpia la cara con la toalla, ve su rostro manchado. Se envuelve la toalla en la mano y rompe el espejo.

El viejo oye el ruido del vidrio al romperse. Se timbra, pero no reacciona rápido. El video muestra unos cowboys en una camioneta persiguiendo y disparando a otros.

La llanera tiene la punta filuda del vidrio en su mano derecha, se la pasa por la frente lentamente, abriéndose un una herida estrecha, pero lo suficiente larga como para que brote sangre de ella.

El viejo ya se ha levantado y golpea la puerta del baño.

El viejo: ¿llanera, le paso algo?

Nadie contesta.

El viejo golpea otra vez. El viejo: ¡Abra!

De repente, la puerta se abre. Tiene la cara manchada en sangre. Sonríe. Se aleja de él dando pasos hacia un lado. El viejo no dice nada. Entonces empieza a gritar:

La llanera: ¡Ayúdenme!

Sus alaridos parecen los de una persona que estuvieran matando.

El viejo la agarra de los brazos.

El viejo: ¡Que putas se metió!

La sacude.

La llanera grita más, trata de soltarse pero el viejo la tiene bien agarrada.

La llanera: ¡Me están matando!

El viejo la sacude más. En ese momento se abre la puerta y entran Tyson y el calvo al cuarto.

Calvo: ¡Suéltela!

La llanera (Gritando): ¡Este hijueputa me quiere matar!

El viejo va a decir algo, pero el calvo ya lo ha tumbado de un puñetazo en el mentón. Tyson que abraza la llanera lo pateo en el rostro. Muy pronto, están los dos dándole tremenda paliza en el suelo.

El viejo se cubre la cara, no siente dolor ni se queja. Se muerde los labios con los dientes. Ve la cara de la llanera en medio de las patadas y los insultos antes de que las luces se desvanezcan.

79. ESCENA. El viejo, putas, la llanera, la negra Tyson y el calvo. Subjetiva borrosa.

El viejo abre los ojos y ve al calvo sobre él, le saca la billetera. Detrás suyo están el grupo de putas, incluyendo la llanera con una venda en la cabeza y la negra con las manos en la boca.

Es un patio que hace de garaje. Las putas están medio vestidas y parecen asustadas.

La negra: Ese hijueputa si me estaba preguntando vainas raras sobre la llanera.

Dice la negra mientras lo señala. El viejo se queda con esa imagen y con la de la llanera calmada, viéndolo con una ligera sonrisa. Se vuelve a desmayar.

80. ESCENA, CARRO, Tyson, el calvo y el viejo.

Un campero baja por una trocha en medio de una montaña medio desolada. Adentro va el viejo con las manos amarradas atrás. Tyson maneja el campero mientras el calvo trona sus dedos al compas

de una canción de salsa. El viejo abre los ojos, está golpeado y amoreteado. El sol esta asomando en a lo lejos, pero todavía es oscuro, como de un negro azulado. Le cae sangre por la boca. Tyson sonríe con sus inmensos dientes blancos.

Tyson: *Parce usted no puede estar siempre haciéndole caso a la Llanera. Esa vieja es una hijueputa. Es que ni por un polvo gratis se debería dejar mangonear así.*

El calvo sigue tarareando la canción, algo sobre la muerte.

El viejo respira con dificultad, tiene las manos mal amarradas con una cuerda deshilada. Se mueve despacio, le duele todo. Ve a los dos hombres al frente suyo. Rompe el lazo de un tiron, dejando marcas profundas en sus muñecas.

Tyson: *Mejor cómase a la paisa, esa sí que no jode pa ni mierda. Se lo digo yo.*

Tyon sonríe. De repente ve los ojos abiertos y rojizos del viejo por retrovisor. No puede hacer nada. El viejo se abalanza y le estrella la cabeza contra el manubrio. El calvo trata de agarrarlo, el campero anda descontrolado y se estrella de frente contra una inmensa roca que sale de la montaña. El calvo queda con el cráneo destrozado y Tyson, gime adolorido con medio cuerpo por fuera del panorámico. El viejo se levanta, abre la puerta y camina tambaleante hacia unas pequeñas luces que se ven distantes en la ladera. De pronto, pierde el equilibrio y rueda como un bulto de basura montaña abajo.

81. ESCENA, EXTERIOR-MONTAÑA.

El viejo babea la tierra. Esta tirado en medio de una zona árida. Se incorpora lentamente con las manos todavía amarradas atrás y lodo negro que le cubre la cara en parches.

El sol empieza a descubrir zonas oscuras del paisaje. Cierra los ojos y respira hondo, atrapando cuanto aire puede. Tiene los ojos aguados como si tuviera lágrimas, pero no llora. Se ve rendido.

Entonces, grita con todas las fuerzas del aire que acabo de tomar. El grito resuena en la ladera, una bandada de aves escapa asustada de algún lado cercano.

82. ESCENA, EL VIEJO. INTERROGATORIO

El viejo está sentado, mirando al frente.

INTERROGADOR: Para concluir me gustaría preguntarle algo personal.

El viejo: Sí.

INTERROGADOR: Cuatro mil desaparecidos, trescientos muertos, miles de desplazados, huérfanos. En fin, ¿Cuándo usted ve todo esto qué siente? Mejor ¿siente arrepentimiento?

El viejo levanta la cara. Piensa por un momento.

El viejo: No, señor, solo seguía ordenes.

Sus ojos ni siquiera parpadean y apenas abre la boca para contestar. Vemos su cara inflexible por unos instantes más.

83. ESCENA, EL VIEJO, DON CHALO. GALLERA.

En la gallera un gallo negro vence a uno café. El viejo llega con el gallo en la jaula. El sitio está lleno. Don Chalo ve al viejo y le hace gestos con la mano. El viejo se sienta al lado. Don chalo ve a veloz y lo saca de la jaula.

Don chalo: No me diga que lo curo.

El viejo: Sí señor.

Don chalo: Que bien, este es un buen gallo.

El viejo: Sí señor. Por eso lo traje, me gustaría hacerlo pelear otra vez.

Don chalo: Claro, sería un honor. ¡Alfonso!

Don Chalo llama a Adolfo y le entrega el gallo.

Don chalo: Vea, prepárelo para la siguiente pelea.

Adolfo: Sí señor.

Don chalo: ¿Y qué viejo, encontró lo que buscaba?

El viejo: Sí, señor. Los datos estaban bien.

Don chalo: Me alegra, me alegra de verdad. Haber servido en algo. Tómese un trago.

Le señala la botella de ron.

El viejo: Gracias, lo estoy dejando

Don chalo ríe.

Don chalo: Hay cosas que no se dejan. Por acá las vainas se han puesto feas. Hace una semana encontraron al negro Suarez y al enfermero decapitados. Nadie sabe quien fue. Y para peor el gobierno se nos está echando para atrás. No hayan como sacarnos del país, dicen que nos quieren mandar pa' los Estados Unidos.

El viejo escucha atento.

Don chalo: Bernardo, nos están persiguiendo. No me voy a poner con rodeos. En el valle están formando un ejército nuevo, para defender a los del cartel del pacifico. El mismo Toño Segura, me llamo para que le colaborara en el asunto.

El presentador anuncia una nueva pelea, el gallo veloz contra colorado. *“El club gallístico San Patricio les vuelve a dar la bienvenida. El noveno desafío del día será entre Veloz, de don Gonzalo Quijano y “Sangre negra” de don Roberto Briseño. Las apuestas ya están abiertas.”*

Don chalo: Voy a reunir de nuevo a los muchachos y lo voy a necesitar. ¿Cómo la ve?

Una mesera les sirve una botella fría de aguardiente. El gallo veloz entra a la arena, luciendo unas espuelas metálicas. Al frente, un tipo sostiene un gallo grande y colorado. El viejo se toma un trago. Ve a su gallo a punto de pelear.

El viejo: Cuente conmigo, Don chalo. *(Sonríe, como si le doliera)* al fin y al cabo que puede ser peor.

Don chalo sonríe, le da una palmadita paternal en la espalda.

Veloz salta y choca contra el gallo colorado.

FIN.

3. CONCLUSIONES

3.1. Como primera conclusión quisiera referirme a la importancia de haber realizado una investigación teórica previa a la escritura y al proceso de desarrollo del guión. Y aunque en el proceso, la sustentación teórica y la escritura de los primeros esbozos se desarrollo paralelamente, es cierto que a medida que iban abriendo mis posibilidades de escritura y mis fundamentos teóricos, iba modificando la forma en la que escribía el guión. De no haber descubierto un cine de la espera, un personaje paralizado, de no haber comprendido que el cine tiene un potencial intrínseco ilimitado, que ha permanecido reprimido en el cine clásico y representacional; tal vez el guión del “*Comandante media vida*” hubiera seguido otro rumbo. Tal vez hubiera sido la historia de un comandante que después de superar mil problemas, encuentra a la bella mujer y logra ser feliz por siempre, o la historia de un hombre que deja atrás el pasado y finalmente descubre el amor como premio; o cualquier otra cosa que terminara construyendo una narración moralista, una representación que siguiera siendo cómplice del desconocimiento de nuestra realidad. Sin duda, la sustentación teórica me dio la confianza necesaria para direccionar el destino de Bernardo por donde finalmente siguió. Sin embargo, podríamos afirmar que la gran conclusión de la problemática analizada en la sustentación teórica es la escritura finalizada del guión. La misma construcción del personaje es producto de lo que entendí de la parálisis de Deleuze, el vagabundeo por una ciudad que no lo puede acoger es la misma espera del neorrealismo puesta en práctica, el estancamiento del accionar de Bernardo, sin ningún motivo específico, es consecuencia de lo analizado en los capítulos previos. Pero sin embargo, todo esto quedaría vacío si el guión no es llevado a imágenes, es allí donde se probara realmente la gran conclusión de mi tesis, que es el guión del largometraje del “*Comandante Media Vida*”.

3.2. Una segunda conclusión, referente al método de escritura de guión, es que para construir un personaje complejo es importante realizar un trabajo investigativo preliminar tipo reportería: buscar antecedentes en la prensa diaria, perfiles semejantes en el arte, en la gente de carne y hueso; con base en esto elaborar un mapa de detalles, rasgos físicos, manías, que podrían formar nuestro protagonista. Robar atributos de otros personajes del cine es una buena opción, pues aunque no suene políticamente correcto, en realidad al reescribirlos en el personaje propio dejan

de ser ajenos. Digamos que las características robadas al acoplarse a las propias, por imitación, adquieren un carácter nuevo. Como por ejemplo, el uso militar de algunas armas en la cotidianidad tomada de “Tierra de abundancia”, en el contexto colombiano adquiere una perspectiva distinta, más coloquial y cruel.

3.3. Importante, también, es descubrir que el cine tiene la posibilidad de superar la relación representacional y crear una realidad activa, ajena a cualquier subjetividad, capaz de transformar o construir pensamiento. Esto fue como darse cuenta de poderes ilimitados y escondidos de un arte que durante el transcurso de mis estudios en la Javeriana había involuntariamente subestimado. Como ejemplo podemos hablar de la comparación hecha en la tesis entre la película del “*Soldado Ryan*” y “*Roma ciudad Abierta*”, el descubrimiento de esa segunda postura, me permitió asumir un compromiso y una forma de acercarme al cine muy distinta a la entendida; de como espectador estar abierto a nuevas formas para descubrir el mundo y mutar, y, por otro lado, de como creador adquirir un compromiso hacia el cine y hacia la forma de producirlo. Además, para que un guión logre transformarse en un cine de este tipo, encontré que desde el guión se debe plantear lo escrito como un instrumento objetivo para sacar a la luz eso que nos es invisible y que de tal manera debe ser pensado. En cierta forma, apuntemos que la metodología un poco caótica utilizada para la escritura del guión ayudó para que esto pudiera ser por lo menos sugerido. Haber planificado cada causa y consecuencia de los personajes, cada encadenamiento de acciones, cada paso de Bernardo; de una manera más detallada hubiera resultado sin duda en otro tipo de guión, como se estudio en la primera conclusión.

3.4. Para el tipo de cine que se expone en esta tesis pueda llegar a ser, es necesario entender el porqué se debe superar la concepción clásica de imagen-movimiento, donde las imágenes son referidas a un centro de indeterminación. Además, es importante tener claro el concepto de parálisis de Deleuze, para abrir nuevas posibilidades de escritura y de la concepción misma que se tiene sobre el cine. Según lo visto anteriormente, una realidad tan compleja como la de nuestro país no puede llegar a ser comprendida por un cine representacional, puesto que es limitada por la misma subjetividad que la media. Aquí pongo un poco en la picota el cine realizado hasta ahora en Colombia, sin querer desde luego totalizar, pero en su mayoría el

producido en los últimos años ha seguido unos formatos específicos propios de la primera postura estudiada en esta tesis, que han resultado en un cine ajeno a nuestra realidad. Un ejemplo claro de esta conclusión es el expuesto en la tesis, con la película de *Perro come Perro*, donde el director parece apropiarse de las técnicas audiovisuales de MTV y de los diálogos de Tarantino para producir una película de acción, que permanece narrativamente distante a nuestra realidad social, no por la temática sino por la forma abordada. La película lejos de llevarnos a comprender la cultura de la violencia, nos sumerge en divertido tobogán que pasara sin pena ni gloria en la historia cinematográfica colombiana.

3.5. La forma de escribir un guión debe ser vista como un largo viaje donde el destino o la meta no es más que un escalón más dentro del proceso cinematográfico. Esperar que el guión sea el todo, aún peor, que el guión del “*Comandante Media Vida*” llegue a si quiera a probar felizmente la sustentación teórica descrita en mi tesis es una presunción exagerada. Un guión no son más que parámetros, un paso más antes de nacer en la imagen, por eso es relevante no sobredimensionar su importancia. Por otro lado, es importante tener en cuenta que el interés personal por probar una tesis o por escribir, no debe hacernos olvidar que el guión está dirigido a un público. Nadie vería una película de alguien que solo deambula. Esto lo aprendí durante los primeros borradores del *Comandante Media vida*, luego que lo mostraba a personas y todos parecían coincidir en que ciertamente había algo que no podían definir, pero que era lo más aburrido que habían leído en mucho tiempo. En el proceso de reescritura fue importante conciliar ese interés personal con el posible público futuro.

3.6. Como ultima conclusión quisiera citar un texto del libro “*El guión cinematográfico, un viaje azaroso* de Miguel Machalski”; que en cierta forma resume la única norma en la que de verdad creí durante la escritura del *comandante Media vida*: “(...) *creo que resulta mutilador o paralizante llenarse la cabeza con demasiadas reglas antes de ponerse a trabajar. Es un poco como querer aprender a nadar fuera del agua: los movimientos básicos se pueden conocer y ensayar, pero se aprende a nadar nadando. Y a escribir escribiendo.*” (pág. 64)

