

GUION DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN

“EL DIARIO DE LAS OTRAS”

MARIANA MOSQUERA MUÑOZ

**Director:
Oscar Campo**

**ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
UNIVERSIDAD DEL VALLE
MAYO DE 2017**

Contenido

- 1. INTRODUCCIÓN**
- 2. FUNDAMENTOS Y ANTECEDENTES**
- 3. PRINCIPALES REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS**
- 4. PROPUESTA NARRATIVA**
- 5. GUIÓN LITERARIO**
- 6. BITÁCORA**

ESTE TRABAJO DE GRADO CUENTA CON UN GUIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN Y UNA BITÁCORA QUE DA CUENTA DEL PROCESO DE CREACIÓN.

Retomando la tendencia de algunos cineastas de la modernidad de explorar en formas no hegemónicas de contar, me embarqué en la escritura de un guión cinematográfico basado en relatos de mujeres. El punto de partida de este proyecto es una preocupación personal por las formas de representación del género femenino fijadas por el canon y la creencia de que aquellas se enmarcan en una cultura patriarcal, no solo por el hecho de que la mayoría sean realizadas por hombres, sino por la certeza de una aceptación pasiva de la mayor parte de la sociedad de un orden de este tipo.

1. INTRODUCCIÓN

En el ensayo *“El cine como acontecimiento”* el filósofo Alain Badiou retoma la idea desplegada por el cineasta Jean Luc Godard en su obra *Histoires du cinema*, de que el cine es el gran acontecimiento del siglo XX que se pensó la relación entre los vivos y la muerte. Con el fin del siglo Godard sentenció también el fin del cine. Sin embargo, Badiou pone un punto de quiebre en el planteamiento del cineasta francosuizo al decir que este fin no es el fin del cine sino el fin de la primera etapa del cine, y en esto coincide con diversos pensadores que auguran una etapa de reinención de los lenguajes cinematográficos.

En quinto semestre, durante una de las clases de Electiva profesional proyectaron la película *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard. Durante 80 minutos y 12 capítulos, fuimos testigos de cómo Nana, una mujer hermosa con deseos de ser actriz, que abandona a su esposo y a su hijo, se convertía en prostituta. Al final, Nana es asesinada en un encuentro callejero mientras su proxeneta intenta venderla.

La película es de 1962 y fue filmada a blanco y negro. No incurre en ningún tipo de dramatismo ni apela al mecanismo de identificación. Al contrario, la historia

es dura, la perspectiva distante y la progresión narrativa avanza con lentitud. Sin embargo hubo algo que sin saberlo me atrapó y desde allí empecé a ver toda la filmografía de Godard que me fuera posible. En muchas ocasiones no entendía las películas, pero eso no me frustraba, yo las seguía viendo una y otra vez con la misma fascinación y se las recomendaba a cualquiera. Aunque fueran de hace más de 50 años eran lo más novedoso que había visto y me decían más sobre la vida de lo que me decían las personas y las cosas que me rodeaban.

En el año 2014 me vinculé al cineclub Caligari a través de la clase de Dramaturgia en el cine. Como monitora era la encargada de reseñar y presentar los ciclos y las películas que se proyectaban a lo largo del semestre. Ese momento constituyó mi primer encuentro con la historia del cine pues los ciclos eran sobre distintas vanguardias cinematográficas. Me acuerdo que ese semestre tuvimos ciclos de Neorrealismo italiano, Nuevo cine latinoamericano y uno mixto con pelis del Nuevo cine alemán, John Ford, Tarkovsky y Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. El cineclub fue una escuela buenísima porque yo tenía la oportunidad (que en realidad era el deber) de ver las películas y de investigar sobre cada una, sobre el director, sus referencias artísticas, el movimiento al que pertenecía, el país, el contexto político. Como el cine de vanguardia por lo general es contestatario¹ fue una forma también de acercarme a un lado de la historia que por lo general no es mostrado o que es mostrado con mucha parcialidad en los libros y las escuelas de monjas. Desde muy pequeña me gusta la historia y acercarme al cine a través de su historia hizo que disfrutara mucho la experiencia y que aprendiera muchas cosas nuevas. El cine me acercó más a la vida, a las personas y a mí misma.

Ahora entiendo un poco mejor la fascinación y la extrañeza que me despertó el cine de Godard hace tres años. No eran las historias, que casi nunca seguía, sino la forma en que eran presentadas. Godard es un iconoclasta y sus películas rompen con las narrativas dominantes. Pero en ese primer encuentro no era estrictamente necesario que entendiera cómo lo hacía. Yo solo las miraba, me

¹ Hay excepciones que se acercan a lo reaccionario como el caso del Futurismo, ligado al movimiento fascista.

impregnaba de eso que me resultaba novedoso por el hecho de no haberlo visto antes. Me enteraba de su existencia, lo incorporaba en mi memoria. Identificaba los elementos propios de una película corriente pero sentía constantemente una interpelación por parte del discurso y del universo de la película que no terminaba de entender. El arte de hacer cine, de filmar, de poner en relación imágenes en movimiento y dar sentido a través de ellas², la posibilidad de estructurar un discurso mediante la puesta en juego de la imagen y el sonido, tiene muchísimo más para ofrecernos de lo que nos muestran las películas de acción piratas que venden afuera de las estaciones del M.I.O. Y no me refiero a que estas películas carezcan de visión o perspectiva, todo lo contrario, las considero películas muy peligrosas debido a los intereses ideológicos que se encuentran detrás de ellas. Mi opinión es que los grandes relatos de la industria hollywoodense, las películas de acción y de superhéroes, parten cada vez más de una justificación emocional de la violencia y de la construcción de los enemigos públicos de la democracia. Hollywood es un instrumento de propaganda capitalista controlado por los grandes poderes económicos, lo mismo que la mayor parte de los grandes medios de comunicación. Esta es la perspectiva que fui forjando en el tiempo que llevo en la universidad. No digo que considere que estas películas no deban verse o que el mundo sería mejor sin ellas, solo que deberíamos aprender a ver este cine con una mirada crítica y no es solo una cuestión de ver cine. Nuestro principal problema como sociedad radica en que nos han despolitizado completamente; ya no somos sujetos críticos que se piensan su posición en el mundo. Estamos en la sociedad del “Gangnam Style”³.

En paralelo con mi entrada en Caligari, asistía a las clases de Proyectos y se acercaba el momento de escoger el tema y la propuesta de nuestros trabajos de grado. En los trabajos más importantes durante la carrera siempre trabajé con mis amigos y compañeros de clase, Ronald Pérez y Diana Vivas, pero para este trabajo tal vez por tedio o por sugerencia de alguno, nos separamos; ellos conformaron grupos y yo, que como nunca me había puesto a pensar seriamente

2 -como lo expone A. Badiou, retomando a Godard, en su ensayo *El cine como acontecimiento*-

3 Y, como lo manifiesta el filósofo esloveno, Slavoj Žižek, en la introducción de su libro *Problemas en el paraíso, Del fin de la historia al fin del capitalismo*, “el hecho de que el vídeo de “Gangnam Style” obtuviera mil millones de visitas (en Youtube) es de hecho la señal del hundimiento de la civilización”.

qué quería hacer por trabajo de grado, no tenía ninguna propuesta sincera. Como sugerencia de uno de mis amigos escogí trabajar el tema de la subjetividad femenina en el cine, debido a que para ese entonces yo ya había filmado un cortometraje experimental y me encontraba en el proceso de producción de un cortometraje de ficción y ambos estaban muy relacionados con este tema.

En 2015 yo me encargaba de coordinar los ciclos de no ficción del cineclub Caligari, que se presentaban en la Fundación de arte contemporáneo *Lugar a Dudas*. Durante 1 año reseñé 10 ciclos de no ficción⁴, 1 de ficción⁵ y presenté las películas de la Muestra Internacional Documental de Bogotá que ese año se proyectaron.

En el mes de agosto Oscar Campo, el director del cineclub, decidió hacer un ciclo llamado Jóvenes realizadoras, con la intención de exhibir las películas de jóvenes mujeres egresadas interesadas en la realización audiovisual. Coordinando este ciclo tuve la oportunidad de indagar en las inquietudes estéticas y políticas de algunas jóvenes egresadas y de ponerlas en relación con el cine de la ciudad en un breve artículo⁶, que posteriormente fue incluido en el libro compilatorio *40 años de audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle*. En él, inicié hablando de cómo la Escuela se convirtió en una especie de refugio para aquellos espíritus cinéfilos que tras la muerte de Andrés Caicedo y la desintegración del Grupo de Cali, quedaron bajo una sensación de desamparo creativo e intelectual. También afirmo que a lo largo de su historia el cine caleño ha demostrado que es un cine que articula, capaz de establecer relaciones intertextuales con otros modos de contar y de convivir en medio de la diversidad de formatos. La Escuela de Comunicación Social se ha convertido en un espacio en el cual se gestan proyectos que parten de preocupaciones o proyecciones personales. El caso de *El vuelco del cangrejo*,

4 Muestra de Muestras Vol. 1, Muestra de Muestras Vol. 2, Restrospectiva Agnes Várda, Documental y Fotografía, Nicolas Philibert, Falsos Documentales, Jóvenes realizadoras, Rockumental Vol. 1, Rockumental Vol. 2 y Retrospectiva Pier Paolo Pasolini.

5 Hou Hsiao Hsien

6 Titulado “*Algunas percepciones sobre la producción audiovisual femenina en la Escuela de Comunicación Social durante los últimos años*”.

La sirga o *La tierra y la sombra*, es solo la cara visible de la moneda. A la par de estas iniciativas han surgido nuevas propuestas que visibilizan las múltiples dinámicas y problemáticas que envuelven la región desde la perspectiva femenina pero bajo la historia masculinizada del cine caleño se opacan estas otras perspectivas de la realidad. Hablar de la perspectiva femenina en los audiovisuales realizados en la Escuela no se refiere a una cosmovisión universal de lo femenino; se trata más bien de un cúmulo de diversas perspectivas sobre temas que afectan las realidades de estas jóvenes y que pasan por distintas estéticas y propuestas narrativas muy experimentales. Independientemente de la diversidad de temas abordados en sus trabajos, esta tendencia de ir en contra de las narrativas cinematográficas dominantes y de buscar nuevas formas de contar a partir de sus propias experiencias, obedece en gran medida a los referentes que durante el taller de audiovisuales llegan a sus manos. Estos referentes provienen principalmente de los nuevos cines europeos, asiáticos y latinoamericanos, en los que se deja de lado la intensión de las narrativas clásicas aristotélicas (de abordar la historia de un héroe que pasa de una acción a otra hasta cumplir su cometido) y se apuesta por estéticas y narrativas de un marcado minimalismo.

Hasta antes de entrar a la Escuela yo no conocía este tipo de cine salvo por una película. Cuando estaba en bachillerato la profesora de Algebra proyectó en una clase la película *¿Dónde está la casa de mi amigo?* de Abbas Kiarostami. En ese entonces yo no tenía ni idea de quién era el director y no me cuestioné sobre ello; y aunque la película me impactó mucho porque nunca antes había visto películas donde se mostrara cómo vivían los árabes -las únicas referencias que yo tenía de ellos era las de los terroristas de Al Qaeda-, recuerdo que por lo demás me pareció muy aburrida. Después de coordinar un ciclo de Hou Hsiao Hsien en Lugar a dudas me interesé más por el cine del continente asiático. Oscar Campo me sugirió otro cineasta, Tsai Ming Liang, y durante los ciclos de No ficción de Lugar a dudas proyectamos algunas películas de Rithy Panh y Hong Sang Soo. Es muy interesante ver el modo en el que estos realizadores se sitúan en una periferia primero espacial, como ciudadanos del tercer mundo, y después fílmica, utilizando narrativas poco convencionales. Como yo venía de ver el cine de Godard, tan inusual y novedoso para mí, estaba muy predispuesta

a ver propuestas cinematográficas distintas. Meterme de lleno en el camino de la no ficción, como parte de mi trabajo en el cineclub sentó una especie de cambio de paradigma en mi manera de concebir el cine. Yo no sabía absolutamente nada del cine de no ficción. Pero en muy poco tiempo y gracias a las consultas para el cineclub conocí algunos de los referentes claves de este género.

Esos ciclos suplieron la pérdida de las clases de Ramiro Arbeláez, a las que casi nunca iba porque se me cruzaban con el horario de trabajo en Lugar a dudas. Me acuerdo que una vez él muy amablemente me dijo que me valía las reseñas que hacía como un trabajo del curso.

Otro factor que me acercó mucho al documental fue el Diplomado Internacional de Documental en Creación de la Escuela, en el cual participé. Uno de los módulos fue dictado por Antonio Weinrichter y era sobre documentalismo. Fue una nueva forma de acercarme al cine de vanguardia. Weinrichter hablaba de ficción y no ficción por igual y en una ocasión dijo que en la base del cine de la modernidad estaba la obra del cineasta Michelangelo Antonioni. Estos pequeños espacios de aprendizaje me permitieron tener un panorama general del Cine que, aunque general, valoro enormemente pues me ha posibilitado crear un marco de referencia que me condujo a escribir el guion de largometraje, producto de este trabajo de grado.

Durante el tiempo en que he desarrollado este guión mi perspectiva sobre el cine y sobre las mujeres se ha transformado considerablemente. La mayoría de las películas que vi en este periodo tenían en común que buscaban tomar distancia del cine hegemónico al igual que el feminismo del sistema patriarcal. La clave está en la distancia porque en ella está la *resistencia*.

2. FUNDAMENTOS Y ANTECEDENTES

Para terminar este guion, así como dos ejercicios que lo preceden⁷ y que juntos establecen una especie de unidad temática, fue necesario atravesar una etapa paralela de retroalimentación en fuentes que me ayudó a direccionar y nutrir mi propuesta. Esta retroalimentación partió de un componente subjetivo muy fuerte, pues de los textos -escritos o audiovisuales- que llegaban a mis manos destacué aquellos con los que desarrollé una conexión mental potente; textos que por un lado representaban algunas de mis inquietudes personales o que por otro, me ayudaron a ponerme en contexto como sujeto. Dichos textos pueden agruparse en tres categorías; la primera textos de o sobre mujeres, la segunda textos que hablan sobre la mujer y el cine y la tercera, textos cinematográficos.

Para mi entrega final de Proyectos II consulté un libro llamado *Lo personal es político: feminismo y documental*, que me llevó a investigar sobre la historia del feminismo, otro tema que era totalmente desconocido para mí. El feminismo tiene una tradición de tres siglos que se remonta a la Ilustración y las luchas feministas de estos siglos han puesto en evidencia la normalización de la figura de la mujer como complemento del varón.

El análisis teórico y formal acerca de la representación de la mujer en el cine dio inicio con la corriente de la teoría fílmica feminista, que tuvo su apogeo durante los años 70s. Éste estaba ligado principalmente al estudio de las representaciones femeninas en el cine clásico hollywoodense de los años 40s y 50s.

La teoría fílmica feminista se desarrolló principalmente en el marco de los movimientos de liberación de las mujeres durante la década de los 70s. Década en la que surge la denominada Segunda ola feminista. Estos movimientos se preocupaban por cuestiones relativas al tema de lo femenino dentro de un contexto cultural determinado y fueron estudiados desde diversos campos académicos como la antropología, el psicoanálisis y la semiótica. Otro aspecto que contribuyó a este desarrollo fue la consolidación del cine independiente y la

⁷ El experimental "Retrato de David Saavedra a los 20 años" <https://www.youtube.com/watch?v=-2NAmmke9k> y el cortometraje de ficción "Trip": <https://vimeo.com/228869730>

incursión de la mujer como realizadora en éste. Un ejemplo conocido de este caso es el de las directoras belgas Agnès Varda y Chantal Akerman, fuertemente relacionadas con la *Nouvelle Vague* y la *Rive Gauche*, movimientos cinematográficos de vanguardia en la Francia de los años 60s.

Las dos grandes líneas de investigación dentro del campo de la teoría fílmica feminista fueron la británica y la americana. La corriente británica propuso un tipo de análisis semiótico y dos de sus principales referentes son Claire Johnson y Laura Mulvey, autora de uno de los más influyentes ensayos producidos por este movimiento: *Placer visual y cine narrativo* (1975). Por su parte, la corriente americana, encabezada por Molly Haskell y Marjorie Rosen, propuso un acercamiento de carácter sociológico y empírico.

En ambos casos primaba la búsqueda, y posterior denuncia, de las representaciones de la mujer en el cine a través de estereotipos reduccionistas, y por lo tanto negativos. La apuesta de estas teóricas era la de la construcción de un cine diferente capaz de generar una ruptura con los modelos estereotipados. (Kuhn, 1991).

Los tres textos fundadores de la Teoría fílmica feminista fueron: *From reverence to rape* de Molly Haskel (1975), *Popcorn venus* de Marjorie Rosen (1973) y *Women and sexuality in the new film* de Joan Melon (1974). Estas teóricas centraron sus análisis tanto en la búsqueda y crítica de los estereotipos fijados en el cine hollywoodense de las décadas de los 40s y 50s, como en la ausencia de mujeres dentro del campo cinematográfico comercial. (Kuhn, 1991).

Los resultados de sus análisis apuntaban a que el cine reproducía la imagen de la mujer desde dos puntos de vista: la mujer buena –la víctima, la inocente, ama de casa, relacionada con la María de la biblia-, y la mujer mala –relacionada con el referente bíblico de Eva, la pecadora-. Además, demostraban cómo la mujer en sus diversos roles/personajes tenían la tendencia de abandonar sus proyecciones y expectativas de vida si eso significaba un encuentro con “el amor eterno”.

Mulvey es quizá la representante más importante de la escuela británica de crítica cinematográfica feminista con su texto “*Placer visual y cine narrativo*”. Este

ensayo es considerado por Teresa de Lauretis, una de las más importantes teóricas feministas de Italia, como la base de lo que se denominó como teoría fílmica feminista, del lado de la corriente semiótica.

Es importante detenerse un poco en las premisas más importantes de este ensayo debido a la influencia que tuvo sobre las realizadoras de la época: Mulvey expone que tanto el espectador femenino como masculino se identifican con la mirada masculina del protagonista, sea este hombre o mujer. Y que existe, además, una objetivación de la mujer como objeto de deseo, o generador de conflicto dentro de la historia. Profundiza en tres tipos de miradas que llevan al espectador a establecer este tipo de relación con la representación femenina. Por un lado, la del protagonista masculino, y la percepción que este tiene del personaje femenino; la segunda es cómo el espectador ve al personaje femenino, y la tercera es la mirada que tiene el espectador masculino con el personaje masculino. En las tres formas de ver la mujer queda relegada a un papel de exhibición, donde es mostrada y mirada, pero en el cual no se le permite producir sentido crítico y reflexivo dentro de la historia⁸.

Mulvey habla acerca de las tres miradas existentes en el cine: la de la cámara, la del público y la del personaje, y de cómo el cine narrativo –MRI-9 ha anulado las dos primeras para subordinarlas a la tercera. Esto significa que al no reconocerse la mirada de la cámara, no existe un sentido de distanciamiento entre el mundo del espectador y el mundo recreado por la pantalla; y al no reconocerse la segunda el espectador pierde capacidad crítica y no le es posible reflexionar sobre lo que ve¹⁰.

En última instancia, solo queda el espectador que es interpelado completamente por la mirada masculina y voyerista de los personajes masculinizados para los cuales la mujer es una amenaza de castración¹¹.

8 MULVEY, Laura (1975): Placer visual y cine narrativo. En Revista Screen Vol 16 No. 3.

9 BURCH, NOËL (1987): *El tragaluz del infinito*, Madrid. Cátedra, 1995.

10 *Ibíd.*

11 *Ibíd.*

Finalmente, Mulvey hace un reconocimiento al cine alternativo, que ella llama contra-cine, como método para realizar un cine que rompa con la mirada voyerista y la escotofilia de un espectador formado por una sociedad que vive para el placer masculino. Con *cine alternativo* se refiere a la búsqueda de nuevas estructuras narrativas que se alejen del Modelo Representativo Institucional y su linealidad, y a la *deconstrucción* de las estructuras patriarcales dominantes como única salida para que la mujer se libere de la objetivación sexual en las representaciones cinematográficas.

Los planteamientos de Mulvey me parecen importantes para mi trabajo porque ella fue una de las primeras personas de la época y del movimiento feminista que propuso un distanciamiento de la mirada imperante de lo femenino y la creación de una nueva forma de representación de la mujer. Así como ella propuso una ruptura con las formas de su época, pienso que es posible proponer nuevas rupturas con las formas de representación de la mujer que imperan en el contexto cinematográfico actual.

Por otro lado, en el ensayo *Cambiar el mundo film a film* de Sophie Mayer se recogen algunas cuestiones importantes sobre la cuestión del cine feminista ligada al género documental. El cine feminista de finales de los setentas desarrolla dos tendencias que enmarcarían los parámetros de la segunda ola: cine experimental y documental político y social.

Según Mayer, el documental feminista relaciona la labor de los cuerpos con el lenguaje, articula ambos y establecen una relación inmediata entre el lenguaje de los cuerpos y lo íntimo, sacando esto a flote para volverlo parte de lo público¹².

De este modo, el fuerte carácter de lo íntimo y lo privado e incluso, lo autobiográfico, es capaz de contextualizar la subjetividad femenina en un espacio cultural determinado, llevando así lo íntimo a la dimensión de lo político,

12 MAYER, Sophie. *Cambiar el mundo film a film. Lo personal es político: Feminismo y documental*. Gobierno de Navarra, 2011.

al cuestionar constantemente normas impuestas cultural e ideológicamente por un orden.

En el ensayo “*Cuerpos nacionales: Género, sexualidad y terror en los contra-documentales feministas*” Paula Rabinowitz (1994) señala que mediante la búsqueda de una identidad femenina y de un espacio físico al cual pertenecer se llega a una construcción de una identidad nacional. Ella cita como ejemplo de esto el documental *Journeys from Berlín* (1971) de la realizadora Yvonne Rainer; quien al lado de Margarite Duras, Sally Porter y Michelle Citron, conformó un núcleo de realizadoras militantes que estaban en una constante búsqueda por nuevas formas de representación de lo femenino.

En el documental, Rainer ahonda en el pasado de una adolescente que escribe en su diario íntimo cómo esta etapa de su vida estuvo marcada por el activismo político, a la par que el estado alemán aumentaba la represión mediante los organismos policiales. Investiga las razones que llevaron a una mujer de mediana edad a intentar suicidarse y mediante una conversación entre un hombre y una mujer nos habla acerca de la violencia política. Estos se hablan entre sí utilizando fragmentos y citas de escritos de anarquistas rusos del S. XIX, inmigrantes anarquistas norteamericanos y por último de uno de los líderes de la RAF (fracción del ejército rojo).

Según Rabinowitz, el documental *Journeys from Berlín* (1971) “explora, esclarece y repara las palabras que expresan los deseos sexuales y políticos de las mujeres”¹³. Rainer reflexiona de este modo acerca de la política norteamericana y su forma de censura hacia la mujer y sobre el tipo de cine radical de la época. De este documental también me parece importante resaltar el uso de la voz como elemento articulador que puede llegar a ser más importante que la misma imagen cinematográfica.

Este film, según Rabinowitz, tiene una estructura que va en contra de las formas tradicionales del documental. Y debido a que se aleja de lo dramático y

13 RABINOWITZ, Paula (1994): *Cuerpos nacionales: Género, sexualidad y terror en los contra-documentales feministas*. En *Lo personal es político: Feminismo y documental*. Gobierno de Navarra, 2011.

psicoanalítico¹⁴, que eran una especie de canon a la hora de hacer cine político de mujeres, es uno de los films menos favorecidos por la crítica feminista. Sin embargo, no deja de ser una respuesta individualista a la violencia cultural y política. Lo que me parece relevante tomar para mi proyecto del análisis de Rabinowitz y principalmente del documental de Rainer, es que muestran como a partir de retratos “íntimos” de mujeres se llega a la construcción de una identidad nacional, es decir, se parte de lo íntimo para llegar a una dimensión política. Se demuestra como la subjetividad individual está ligada a un contexto sociocultural y como éste contexto es capaz de determinar formas de ser y percibir. A lo que Rainer apunta, es a demostrar cómo lo que somos y nuestra subjetividad está determinada por el contexto al que pertenecemos, sea ideológico, regional, nacional etc. En esa medida, me parece pertinente indagar cómo el contexto político que atraviesa el país afecta la forma de relacionarnos con los otros. Me interesa entender cómo las personas reaccionan ante determinados comportamientos que podrían estar en contra de lo culturalmente aceptado, ya que esa aprobación o rechazo, de cierta forma, establece también una identidad colectiva.

Esta curiosidad parte de relacionar la premisa de Rainer con un trabajo realizado en el marco del taller radio, en la escuela de comunicación social, en 2013; *Escombros de un imperio, las réplicas del narcotráfico en Cali*. En este seriado radial se investiga cómo el fenómeno del narcotráfico, cuyo máximo poderío estaba en manos del Cartel de Cali de los hermanos Rodríguez Orejuela, permeó todas las esferas sociales.

Una de las conclusiones a las que llega este proyecto, es que el narcotráfico en la ciudad, dejó como consecuencia la construcción de imaginarios peligrosos: el hombre temerario, la obtención del “dinero fácil” mediante actos delictivos, o la mujer como trofeo que es exhibido, y que debe cumplir con unos requerimientos de belleza. Estos requerimientos, fijados por los hombres quienes las poseían, incluían entre otras cosas, ser delgada y con “buenas curvas”.

¹⁴ *ibíd.*

Estos imaginarios al volverse metas se convierten en inmutables y esto los convierten en estereotipos. Entonces, uno de los interrogantes que me surgió acerca del cine local actual es qué tan influenciadas se ven por los estereotipos femeninos provenientes del narcotráfico las representaciones de la mujer que se realizan.

Annemarie Meier plantea en 1998, a través de algunos ejemplos claros como el cine de mujeres en México durante los setentas, que todo trabajo por más íntimo que sea evidencia un nivel colectivo y social. Nuevamente reafirma mi interés de partir de algo íntimo para llegar a la dimensión del contexto en que habita determinada intimidad. El cine de mujeres en los años setentas en este país estuvo vinculado con el movimiento feminista de esa época. Relacionado también con el cine independiente. Era un cine que trataba temas como la despenalización del aborto, la prostitución como problemática social y el trabajo doméstico.

En nuestra visita al Centro de Creación Contemporánea del ayuntamiento de Madrid “*Matadero*”¹⁵ Diana y yo tuvimos la oportunidad de asistir a una exposición compilatoria de la obra de Guerilla Girls, como parte de una serie de actos en conmemoración de los 30 años del mítico colectivo artístico feminista.

Guerilla Girls es un colectivo que desde sus inicios luchó para combatir los mitos patriarcales en torno al arte, como los del “artista genio” o la “obra maestra”. Mitos que separan a la obra y al artista de su contexto social e histórico y que ayudan a profundizar las brechas generadas por el sistema.

El modus operandi de Guerilla Girls, con sus carteles cargados de preguntas retóricas sobre la posición de la mujer en el mundo del arte, así como las teorías feministas derivadas de la segunda ola estadounidense, sirvieron de inspiración

¹⁵ Como parte de un premio de periodismo del que nuestro trabajo *Escombros de un imperio las réplicas del narcotráfico en Cali* fue merecedor, mis compañeros Diana Vivas, Ronald Pérez, Alfonso Torres y yo viajamos a España para realizar una pasantía de dos semanas en el diario El País. En una experiencia inolvidable conocimos juntos la capital de un país europeo que atravesaba una dura crisis económica, pero que ante nuestras miradas periféricas parecía más un paraíso capitalista.

a Sol Astrid Escobar al momento de analizar el papel de la mujer en el arte colombiano en su ensayo *Cuerpo de mujer: modelo para amar*.

En este ensayo, que parte de un cuestionamiento sobre los modos de representación de la mujer en la historia del arte colombiano, la autora despliega un análisis sobre el modo en que distintas artistas a lo largo de la historia del arte nacional, han representado los cuerpos femeninos como sujetos en sus obras más representativas. Dicho análisis está inspirado por las teorías derivadas de la segunda ola feminista estadounidense, en los años 60s, razón que centra la perspectiva de la autora en el desmantelamiento de la mirada masculinizada.

La autora resalta que en Colombia la historia de la mujer en el arte es la historia de cómo la mujer ha sido mirada por el hombre. Y que dicha mirada es el reflejo de una sociedad patriarcal en la que el concepto de mujer se constituyó como un concepto otro. En contraposición, su intención es ofrecer otra mirada, una que centre el foco de interés en el arte nacional producido por artistas femeninas que se miran a sí mismas.

Escobar inicia este recorrido con la obra de Débora Arango. La primera artista en el país que nos mostró la mujer como nunca antes la habíamos visto; desnuda, mestiza y desgarrada, escupida por una sociedad que la ha censurado y que la odia, y sin embargo, emancipada. En las obras de la artista paisa las mujeres son vistas pero también han aprendido a mirarse a sí mismas desde los márgenes y a mirar al sujeto masculino que las piensa. También analiza las obras de María de la Paz Jaramillo, Flor María Bouhot, Ana Mercedes Hoyos, Liliana Angulo, Adriana Duque, Libia Posada, Doris Salcedo, Beatriz González y María Teresa Hincapié. Un libro que, desde el arte, muestra como la mujer fue dominada mediante el control y la domesticación absoluta de su cuerpo.

Otro de los textos indispensables en esta indagación fue el ensayo de Tiquun, *Primeros materiales para una teoría de la jovencita*, en el cual el colectivo anarquista, mediante una disección del concepto de la jovencita, nos enseña el tipo de ciudadano modelo que la sociedad capitalista nos impone. Tiquun sintetiza la razón de ser de su ensayo así: “De lo que se trata es menos de convertir a las Jovencitas que de señalar todos los rincones de un frente

fractalizado de jovencitización. Y de suministrar las armas de una lucha que se libra, paso a paso, golpe a golpe, justo donde te encuentres”.

Al aludir directamente al lector, a mí, yo pensé, por qué no, en desarrollar este objetivo desde mi subjetividad, articular poco a poco a mi vida esa lucha que se libra en nombre de la emancipación del sujeto. Y aunque en el ensayo se mencione que la Jovencita no tiene un género específico, es obvio que la Jovencita tiene principalmente rostro de mujer y que su esencia, o más bien la falta de ella, es como un vacío implantado en nuestras mentes desde el vientre, que encarna en nuestros cuerpos y se propaga a través de nuestra descendencia. La jovencita se perfila como el único modelo de mujer posible en la sociedad mercantil.

3. PRINCIPALES REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

A continuación hago un pequeño despliegue de las principales influencias cinematográficas al momento de plantearme la estructura narrativa del guión. Encuentro la obra de estos cineastas fascinante porque al alejarse del canon narrativo, cada uno desde su particular perspectiva reivindica la cotidianidad y la pasividad del sujeto como un elemento digno de ser representado, investigado y articulado a nuestra forma de consumo audiovisual. Todos y todas se enmarcan en el cine de la modernidad.

MICHEALANGELO ANTONIONI

"Antonioni es el cineasta que mejor ha sabido expresar la errancia del sujeto relacionada con un indeterminado universo urbano, la contigüidad entre ambientes y personajes conforme a una triple ecuación entre el espacio psíquico interior, el espacio arquitectónico y el espacio del encuadre". Domènec Font.

Antonioni estudió economía, literatura, teatro, música y arte antes de ingresar en el Centro Experimental de Cinematografía. Es uno de los principales referentes en el cine de la modernidad. En el transcurso de su extensa carrera rechazó las formas convencionales de narrar; su cine no es uno de historias sino de sensaciones. Es un cineasta de carácter existencial y por lo mismo sus personajes deambulan por los paisajes de una modernidad que los consume. Sus películas desde 1951 muestran los personajes casi exclusivamente a través

de sus comportamientos ya que la información que nos proporcionan sobre ellos por lo general es mínima; es el paisaje y el modo de relacionarse con él lo que nos habla del estado anímico de los protagonistas. Privilegia la discontinuidad en el montaje por sentirla más en armonía con el transcurrir de la vida. Sus películas pueden enmarcarse en temáticas como la soledad, la angustia y la incomunicación. El cine de Antonioni sirvió de inspiración a muchos de los grandes cineastas de la modernidad debido a su manera de filmar los silencios y tiempos muertos en sus historias sin carga dramática.

El eclipse

Año: 1962 / Duración: 126 min. / País: Italia

Esta es la última película de la llamada “trilogía de la incomunicación”, a la que anteceden *La aventura* y *La noche*, y supone una ruptura entre Antonioni y el movimiento neorrealista de los años 50`s. Monica Vitti, en el papel de Vittoria, ha decidido finalizar su larga relación con Roberto tras una noche de discusión de la que no sabemos nada, posiblemente huyendo del matrimonio. Mientras disfruta de su libertad conoce a Piero, un joven astuto, corredor de bolsa, con el que sostiene un romance inconcluso.

CHANTAL AKERMAN

Nacida en Bruselas el 6 de junio de 1950. A los quince años, Chantal Akerman quedó tan fascinada después de ver *Pierrot le fou* que decidió dedicarse al cine el resto de su vida. Estudio en la escuela de cine belga INSAS y a los 18 años dirigió su primera película *Saute ma ville*, que duró dos años en un laboratorio de fotografía porque no tenía dinero para sacarla ni confianza en el material que había filmado. La cineasta belga realiza un cine experimental, hijo de la tradición underground europea y norteamericana, que prescinde de la historia y se centra en la observación de la vida cotidiana. En su cine existe una preocupación por deconstruir los estereotipos de feminidad. Su forma de filmar los cuerpos femeninos y su sexualidad demuestra una autenticidad que se aleja de las representaciones voyeristas de la mujer realizadas por el cine hegemónico. Akerman observa sus personajes con distanciamiento. Sus mujeres no hablan para explicarse a sí mismas, solo accionan, viven, se recluyen en sus yo. El espectador se convierte en un observador lejano que reflexiona. Un cine

profundamente personal en el que cada película surge de un cuestionamiento de la vida íntima.

Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles

País: Bélgica / Año: 1976 / Duración: 201 min.

Chantal Akerman filmó esta película a la edad de 24 años. Considerada por Le Monde como la primera obra maestra rodada en femenino de la historia del cine. A través de un modo frío y distanciado, este film de tres horas de duración muestra la rutina de una ama de casa viuda que cuida de su hijo adolescente y que se prostituye para ganar dinero. La puesta en escena busca alejar al espectador de cualquier sentimiento de identificación con la protagonista. Los actos repetitivos y monótonos de Jean Dielman se nos presentan en tiempo real para hacernos reflexionar sobre la alienante y silenciada situación que atravesaban las mujeres relegadas al hogar.

Je, tu, il, elle

País: Bélgica / Año: 1968 / Duración: 86min.

Basado en una historia que la propia cineasta escribió en París en 1968, el filme se divide en tres secciones de análisis: tiempo de subjetividad, tiempo del Otro y tiempo de la relación. Los tres tiempos son actuados por la propia cineasta en el personaje de Julie, una solitaria que realiza actividades repetidas y monótonas encerrada en su habitación, después se aventura a pedir aventón a un camionero en una autopista y finalmente sostendrá un encuentro sexual con una bella mujer, su amante.

ANGÈS VARDÀ

"Es necesario que el cine vaya más rápido que las costumbres, que las mujeres inventen su propio futuro, modificando sus propias representaciones" Agnès Varda, 1979.

Llamada «la abuela de la Nueva Ola» (la Nouvelle vague francesa) esta pionera del cine feminista, nacida en Bruselas en 1928 es una de las más importantes figuras de la historia del cine francés. Su obra tiene un carácter realista y social, además de un estilo experimental distintivo.

Sin Techo Ni Ley

País: Francia / Año: 1985 / Duración: 105 min.

El argumental “Sin techo ni ley”, de Agnès Varda, cuenta la última semana con vida de Mona, una bella joven que no tiene un hogar, y que deambula por las carreteras de los pueblos sola buscando como sobrevivir. A medida que la historia avanza vemos a mona pasar de una joven bella que acampa en cualquier lugar durante el invierno a convertirse en un mendigo maloliente que consume drogas. La perspectiva que maneja Varda en esta película me parece interesante porque no aborda la subjetividad de Mona; sus pensamientos y motivaciones permanecen ocultos para el espectador. Ella nos distancia de Mona totalmente para acercarnos a las personas que la conocieron. No sabemos qué pensaba Mona pero sí sabemos qué pensaron acerca de ella las personas que la conocieron o tuvieron algún encuentro significativo antes de su muerte. En palabras de la directora: “Más que Mona que siempre nos elude, que es demasiado reservada, demasiado dosificada, la película, aborda ‘el efecto Mona’ en aquellos con los que entró en contacto y a los que inevitablemente afectó. Ella es un catalizador, alguien que fuerza a los demás a reaccionar y a ajustarse a sí mismos en relación con ella.”¹⁶ Entonces, me parece muy interesante cómo mediante una figura que choca con un estado de “confort social”, Varda habla no de la vagabunda, sino del tipo de relación que los otros están dispuestos a establecer con ella. Habla de cómo las decisiones que cada uno toma sobre su cuerpo, sexualidad, ideología, y las reacciones que los otros tengan al respecto, llevan a la reflexión del tipo de sociedad en la cual habitamos, de los valores que rigen el imaginario colectivo, de por qué están esos valores instaurados y cuáles son las implicaciones que conllevan.

Les fiançes du Pont Mac Donald

País: Francia / Duración: 5 min. / Año: 1961

Un joven mira la vida en negro cuando usa lentes oscuros. Desde esa perspectiva ve a su novia Anna sufrir una serie de accidentes. Una mini película

¹⁶Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (Chicago: University of Illinois Press, 1990), p. 314. (Quoting from Varda's press book for *Sans toit ni loi*)

burlesca incluida en Cléo de 5 a 7 en la que vemos a Jean-Luc Godard sin gafas y a Anna Karina con el cabello rubio.

Las llamadas cariátides

Duración: 13 min. / País: Francia / Año: 1984

Cortometraje sobre las cariátides de París, mujeres estatuas que, desnudas o semidesnudas, adornan las calles y plazas de la ciudad luz. Un retrato de estas figuras, que sirvieron de inspiración a Baudelaire.

Respuesta de mujeres: nuestro cuerpo, nuestro sexo

Duración: 8 min. / País: Francia / Año: 1975

Cortometraje de cine panfleto en el que Agnès Varda enfrenta a la sociedad patriarcal de la época a través de los testimonios de múltiples mujeres. Realizado para televisión, en él las mujeres responden a la pregunta "¿qué es ser una mujer?". Agnès Varda, a través de este corto considerado como cine-tract da algunas respuestas posibles. Sobre un fondo blanco, mujeres puestas en fila como si posaran para una foto de la escuela, van tomando sucesivamente la palabra. Denuncian la sociedad machista que las ha condicionado desde la infancia y reivindican el derecho a existir como individuos de pleno derecho. Este cortometraje es representativo de la lucha por la reivindicación feminista de los años 70.

7 dormitorios, cocina y cuarto de baño

Duración: 27min. / País: Francia / Año: 1984

Visita poco habitual de un gran piso vacío. ¿Vacío o lleno? Puede que una familia haya vivido en él o vaya a vivir. Puede que una joven se marche... Puede que los viejos de antes no se hayan ido... Las paredes cuentan un curioso tiempo que pasa... Se trata de imaginación más que de inmobiliaria.

Ulises

Realización: Agnès Varda/ Duración: 22 min. / País: Francia / Año: 1982

En 1954 Agnes Varga toma una fotografía: Una cabra, un niño y un hombre están a orillas del mar. 30 años después decide seguirles el rastro al hombre y al niño,

Ulises. Siguiendo la línea de Ciudadano Kane (Orson Welles) o Blow-Up (M. Antonioni) el espectador tendrá que armar a lo largo del film un rompecabezas.

Hola, cubanos

Duración: 30 min. / País: Francia / Año: 1963

Centenares de fotografías tomadas por Agnes Varda cuatro años después de que Fidel Castro subiera al poder, conforman este documental que nos muestra el ambiente festivo y revolucionario que reinaba en la isla durante los primeros años de la revolución.

Los espigadores y la espigadora

Duración: 82 min. / País: Francia / Año: 2000

Agnés Varda recorre las distintas regiones de Francia en búsqueda de espigadores, recolectores y rebuscadores, personas que recogen objetos desechados por otros. Se adentra en sus vidas para saber el motivo que los impulsa a espigar y contrasta esta situación con los espigadores de antaño. Varda se introduce en el relato y lo guía, es la narradora, y se reconoce a sí misma como espigadora de imágenes, y a la labor de espigar como materia prima de quienes hacen cine documental. En este trabajo además, establece una crítica a la sociedad de consumo capitalista, a la vez que, un homenaje a los marginados.

Las playas de Agnès

Duración: 82 min. / País: Francia / Año: 2000

Relato autobiográfico en el que Varda se mira a sí misma y nos habla de sus comienzos como fotógrafa en los años 50s, de su papel como referente de la Nouvelle Vague en los 60s, su papel dentro del movimiento feminista, de sus viajes, y de su vida junto al cineasta Jacques Demy.

También de las personas que la marcaron; su familia, amigos y directores de la Nouvelle Vague y personas que ella admira, desde grandes artistas hasta personas del común.

Hou Hsiao Hsien

Nació en la provincia de Cantón, en la China continental en 1947 y estudió cine en la Academia Nacional de las Artes de Taiwán. Su primer trabajo en el campo cinematográfico lo obtuvo a los 24 años, como parte del equipo técnico de una de las películas del director Li Hsing, y su primera experiencia como director fue a los 32 años con la película "Cute girl". Hou es uno de los pioneros de la denominada Nueva Ola del cine taiwanés, y es además, considerado como uno de los cineastas más influyentes e importantes de las últimas décadas. Es conocido por el carácter contemplativo de su obra rica en matices, y por un estilo realista. A nivel estético su cine se caracteriza por la fragmentación en el montaje, el uso de largos planos secuencias y movimientos mínimos de cámara. A nivel narrativo por contar a través de la vida de sus personajes la historia de Taiwán y China; los conflictos políticos y sociales que las envuelven y cómo se ha visto afectada la vida de los taiwaneses a partir de estos. Hou tiene un universo muy especial que alterna entre distintas épocas de su país, con historias muy personales en las que explora la interacción entre individuos y la historia entre China y Taiwán, logrando adaptar la cultura china tradicional en el lenguaje cinematográfico. Sus principales temas de interés son la influencia capitalista en oriente, la democracia, la estandarización de los modos de vida y la globalización. Hou se pone en ruptura con los modelos de cine tanto clásico como moderno, dotando sus historias con un estilo narrativo fuerte y sencillo, que se concentra únicamente en lo esencial. La base de la mayoría de sus películas es autobiográfica, y la memoria es un tema central en cada una de ellas. Cada persona tiene un pasado, y la comprensión de ese pasado es la clave para entender sus historias. Actualmente la obra de Hou sigue siendo de vital importancia para la cinematografía internacional, y ejemplo de ello está en la pasada versión del Festival de Cine de Cannes, donde logró el reconocimiento de Mejor Director con su más reciente trabajo, El asesino.

POLVO EN EL VIENTO

Año: 1986/ Duración: 109 min. /País: Taiwán

Película que indaga en la memoria biográfica y la identidad taiwanesa a través de las historias de dos jóvenes provenientes de un pequeño pueblo minero, en el momento de encontrarse en la gran Taipéi. "Polvo en el viento" forma parte de la primera etapa de Hou Hsiao Hsien como director, aquella en la que las

reflexiones personales y el “yo”, logran trascender a una reflexión sobre lo colectivo y sobre el espacio y el tiempo que se habitan. Este filme es un relato autobiográfico del guionista en el cual un joven, hijo de un minero, parte a la capital en busca de una vida mejor. En el transcurso de la historia el espectador es testigo del profundo cambio que atraviesa el país, al pasar de una economía agrícola a una urbana y comercial.

HOMBRES BUENOS, MUJERES BUENAS

Año: 1995 / Duración: 108 min. / País: Taiwán

Una joven actriz, Liang Ching, es acosada por un misterioso hombre que ha robado su diario íntimo y le envía fax con algunas de sus páginas, el hombre la llama constantemente, sin pronunciar palabra alguna. Al mismo tiempo Liang se prepara para encarnar a Chiang Bi-yu, en una película a punto de rodarse: “Hombres buenos, mujeres buenas”. La presión ejercida por su acosador hará que la joven mujer crea que es en realidad el personaje a quien debe representar. Esta película, al igual que la mayoría de las películas de Hou, se preocupa por mostrar un poco de la historia taiwanesa y su identidad nacional. Esta vez lo hace a partir de la historia de una joven que es aterrorizada por un extraño que roba su diario para luego enviar sus páginas por fax. La joven al leer los fragmentos que le han enviado comienza a recordar dolorosos momentos de su vida. Su amante asesinado, un aborto, y comienza a confundir sus recuerdos con los del personaje protagónico de la película para la que actuará. Historia de amor modernista, drama taiwanés, documento histórico, “Hombres buenos, mujeres buenas” es una meditación sobre la memoria y la tristeza, una narración que mezcla historia y ficción y que yuxtapone el tiempo presente con los recuerdos.

CAFÉ LUMIÉRE

Año: 2003 / Duración: 108 min. / País: Japón, Taiwán

Se trata de uno de los trabajos más relevantes del director taiwanés, en el cual rinde homenaje a la obra del reconocido director Yasuhiro Ozu. Como parte del homenaje Hou filmó esta película con actores y equipo técnico de nacionalidad japonesa. Yoko es una joven periodista que investiga la vida de un músico, y va a los cafés ubicados en la periferia de Tokio en busca de información sobre éste.

Ella está embarazada de su novio, pero decide ocultárselo y tener su hijo en secreto. Sin embargo, se lo cuenta a sus padres. *Café Lumière* carece de una estructura narrativa convencional, y entrelaza una historia de ficción con la realidad urbana de Tokio. Nos habla sobre la ruptura del orden familiar y sobre personajes en tránsito en búsqueda de su identidad.

EL VUELO DEL GLOBO ROJO

Año: 2007 / Duración: 113 min. / País: Francia

En esta película Hou se traslada a occidente para rendirle tributo a Albert Lamorisse y a su cortometraje “El globo rojo” rodado en 1956. Esta película, la de Hou, surge a partir de una propuesta del Museo de Orsay de París, que con motivo de su veinteavo aniversario pidió una obra cinematográfica en la que sus instalaciones figuraran en la historia. Retrato costumbrista que gira alrededor de tres personajes, un niño, su madre y su niñera. Suzanne, interpretada por Juliette Binoche en uno de sus mejores papeles, es una artista que trabaja poniendo su voz en espectáculos de marionetas. Su hijo Simón debe pasar gran parte del día acompañado por Song, su niñera. La historia es contada a partir de la perspectiva de un globo rojo que Simón encuentra y que comienza a seguirle después de que el niño lo desate del lugar donde se encontraba. La historia muestra la cotidianidad del niño, teniendo como tema central la niñez en occidente y la soledad que pueden padecer los niños durante la infancia.

PASOLINI

Escritor, poeta y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, en el cineclub seleccionamos tres de sus más importantes filmes de no ficción; *“Encuesta sobre el amor”*, *“Apuntes para una orestíada africana”* y *“La rabia”*. En estos filmes, el poeta y cineasta italiano explora en la inmersión de su obra literaria al séptimo arte, mediante el ensayo o el collage. Pasolini dejó la literatura por el cine al sentir que las palabras se le quedaban cortas para expresarse ante el mundo y sobre el mundo. Sin embargo, dejar la literatura no implicó nunca dejar la poesía, pues su obra cinematográfica, la de no ficción, al menos, está inundada por un fuerte carácter poético y ensayístico, que suele enmarcar sus trabajos audiovisuales en el denominado cine de poesía. La obra de Pasolini, polémica y radical, mantiene una relación constante entre cine y literatura; un hombre fascinado por los temas sociales, crítico de su tiempo, que dominó durante dos décadas la escena

cultural italiana y a quien Susan Sontag llamaría alguna vez “la figura más notable que ha surgido en el arte y la literatura italianos desde la Segunda Guerra Mundial”.

ENCUESTA SOBRE EL AMOR

Duración: 90 min. / Año: 1965 / País: Italia

Filme encuesta sobre la sexualidad en la Italia de los años 60's, y sobre la necesidad de Pasolini por entenderla. *Encuesta sobre el amor* fue filmada inmediatamente después de *La rabia* y durante el proceso de creación de *El evangelio según San Mateo*.

En un inicio la estructura de éste documental iba a ser calcada de la de *La rabia*; la reutilización de material de archivo, sumado a una serie de entrevistas a personas en la calle. Sin embargo, poco a poco Pasolini dimitió de utilizar imágenes de archivo y se inclinó más hacia las entrevistas.

En este documental, que sigue una forma similar a la de un reportaje, Pasolini con cámara y micrófono en mano realiza una investigación sobre la sexualidad y el amor en Italia. Será él quien formule directamente las preguntas a personas provenientes de diversos sectores sociales; jóvenes, ancianos, filósofos, intelectuales, burgueses, obreros, convirtiéndose a sí mismo en esa única presencia constante que une los diversos puntos de vistas que se exponen a lo largo del documental.

Apuntes para una orestíada africana

Duración: 65 min. / Año: 1970 / País: Italia

Apuntes para una orestíada africana surge de la posibilidad de filmar una adaptación de la Orestíada de Esquilo, ambientada en el África moderna. Se trata de una película sobre otra que nunca fue realizada, pero que condensa todo el proceso de creación e investigación que la haría posible, de la mano de la genialidad de Pasolini.

Se reconocen en apuntes para una orestíada africana dos focos de la filmografía de Pasolini; las tragedias griegas y los procesos de descolonización. Después de llevar al cine las tragedias griegas de *Edipo rey* de Sófocles y *Medea* de Eurípides, Pasolini pensó en realizar una versión de la *Orestíada*, obra que consideraba clave para entender el funcionamiento de las actuales sociedades

no occidentales que atravesaban fuertes procesos de descolonización. La diferencia con sus anteriores adaptaciones radicaba en que esta vez se trataría de una obra filmada en un contexto enteramente africano.

Al no encontrar la financiación necesaria para esta obra de ficción, Pasolini reunió los materiales que había rodado hasta el momento y realizó este brillante documental, en el cual, además de las escenas rodadas, también caben escenas filmadas en los países africanos y entrevistas a universitarios africanos residentes en Italia, dónde el propio director les realiza preguntas sobre temas de carácter social y político, creando así una suerte de ensayo fílmico, en el que Pasolini expone sus reflexiones sobre la sociedad, la política y el cine.

LA RABIA

Duración: 104 min. / Año: 1963/ País: Italia

“*La rabia*” es una obra en la que palabras, imágenes ruidos y música se comprometen en la composición conjunta de un auténtico poema audiovisual. El material base eran noventa mil metros de película del noticiero *Mondo libero*, que el productor Gastone Ferranti puso a disposición de Pasolini para que éste interviniera las imágenes a su gusto. Pasolini seleccionó los fragmentos que le interesaron y los modificó mediante la eliminación, en su mayor parte, del sonido ambiente original, así como de las voces en off de los comentaristas. Agregó fotografías de libros de arte, periódicos y revistas y creó de este modo todo un collage de imágenes yuxtapuestas que se articulan mediante un potente y desgarrador discurso a dos voces aparentemente desconocidas.

En realidad, estas voces, que nunca sabemos en el film a quiénes pertenecen, son las voces del pintor Renato Guttuso y el escritor Giorgio Bassani, amigos de Pasolini. Didi-Huberman, en su ensayo *Imagen, poesía, política, a partir de La rabia de Pier Paolo Pasolini*, identifica en ellas, por un lado, una voz en prosa, informativa, que simboliza una crítica y una postura política. Por el otro, la voz de un poeta que con un tono a veces dulce, a veces acusador, nos recuerda aquello que hemos decidido olvidar. Ambas producto del desdoblamiento de una sola voz, la de Pasolini, que se contraponen a las imágenes y a sus orígenes oficialistas.

Algunas de las noticias sobre las cuales se superponen estas dos voces, críticas y desesperadas, que buscan en el fondo la esperanza de un mundo mejor, son la revolución húngara de 1956, la candidatura de Eisenhower como presidente de Estados Unidos, la coronación de la reina Isabel de Inglaterra, la victoria de Fidel Castro en Cuba y la visita de la reconocida actriz hollywoodense, Ava Gardner a Italia.

Sobre la historia de la mujer en el cine

En su ensayo *Cine y mujeres en Colombia, una historia reciente*, Diana Osorio Gómez hace una referencia a la tardía incursión de la mujer en el campo de la realización audiovisual en el país. La primera película dirigida por una mujer en Colombia fue *El páramo de Cumanday*, un documental de Gabriela Samper, en 1965; y la primera película de ficción, *Soledad de paseo* de Camila Loboguerrero, en 1978, es decir, 77 años después de que Alice Guy, primera persona en rodar una película de ficción¹⁷ y primera mujer en convertirse en directora de cine, rodara su primer filme.

Esta llegada tarde de las mujeres al campo de la realización se debe a que, tal como lo expone Osorio, si para los hombres colombianos de la primera mitad del siglo resultaba difícil hacer cine debido a la falta de apoyo estatal, para las mujeres, víctimas de una sociedad patriarcal que las condenaba a las labores del hogar y que les impedía hasta el derecho al voto, resultaba imposible.

Con todo y eso a partir de la década de los ochenta, y más exactamente desde la creación de la Compañía del Fomento Cinematográfico, a los nombres de Gabriela Samper, Camila Loboguerrero y Marta Rodríguez, se sumaron los de Mónica Silva, Bella Ventura, María Regina Pérez, Teresa Saldarriaga, María Ema Mejía y los de las integrantes del colectivo Cine Mujer, enfocado a la producción femenina, Eulalia Carrizosa, Clara Riascos, Sara Bright y Patricia Restrepo. Sin embargo, con el fin de FOCINE la producción se hizo cada vez más escasa.

¹⁷Incluso, antes que Méliès.

La producción audiovisual de mujeres en el país sigue siendo escasa. Las mujeres suelen desempañarse mucho más en cargos como la producción, que actualmente podría decirse que está en manos del género femenino, el arte o el montaje.

Referencias audiovisuales de cortometrajes de la escuela de comunicación escritos y dirigidos por mujeres.

“Bagatela”

“Bagatela” es un cortometraje de 16 minutos en el que se muestra a unos jóvenes que asisten a la proyección de una película, y que al salir deambulan por los pasillos de un edificio sin salida. Mariana, una de las jóvenes, persigue el sonido de un piano hasta dar con su lugar de origen. A partir de allí se desata entre los protagonistas una relación pasional guiada por la música.

Bagatela es un proyecto que intenta alejarse de estéticas y narrativas convencionales. Con aires de film experimental, logra conservar una trama que guía la historia, pero sin ser ésta lo realmente importante. La intención de Daniela, al tener un vínculo muy cercano con la música, es producir sensaciones en el espectador a través de la relación imagen-música, subordinando la historia a la figura retórica de la repetición-variación y a los elementos poéticos de la luz y el montaje.

“Alén”

“Alén”, de Natalia Imery, es un cortometraje que toma elementos de la ficción y el documental, y que da cuenta de la cotidianidad de una juventud caleña alternativa que está en la constante búsqueda de nuevos espacios donde desenvolverse. Se centra, básicamente, en un chico transexual que recorre la ciudad de Cali mientras escucha música. Su amiga, Claudia Bicharraca, reparte flyers que invitan a la Marcha de las putas. Alén, Miguel e Irene organizan un toque con su banda. En la fiesta, cerveza, un streaptease y discursos sobre la emancipación de la mujer y la libertad de los cuerpos, se entrelazan con los sonidos electrónicos de una generación en tránsito.

En medio de una sociedad tan conservadora como la caleña, Alén ha decidido vivir su sexualidad lejos de los parámetros establecidos por el orden hegemónico. Así mismo, Natalia también decide alejarse de las narrativas cinematográficas dominantes, y opta por contar esta historia a partir de situaciones mínimas que conforman la cotidianidad del personaje. La ambigüedad en cuanto al género de este proyecto, ha hecho que sea recibido en festivales tanto de ficción como de documental, donde le han otorgado varios reconocimientos importantes.

La generación en tránsito de la que habla Imery no es otra cosa que la percepción que ella tiene de la juventud. “Alén” no solo da cuenta de la realidad de este joven y de los jóvenes “trans”, también da cuenta de la realidad de Natalia y de una generación que se piensa así misma a través de distintas expresiones artísticas y que manifiesta su descontento con preceptos culturales impuestos.

Oscar Ruíz Navia fue el director de fotografía de este cortometraje, y muchos elementos de “los hongos”, largometraje del cual fue director, influyen la propuesta de Imery, quien yuxtapone elementos de su vida- la rumba, los toques, los amigos-, con elementos de la vida de Alén- la relación con su padre, su infancia, su nombre-, hasta lograr que estos coexistan de manera armoniosa, para que a partir de ambos surja un punto tercero que es aquello que se cuenta.

“Ampárame” y “Trina”

En “Ampárame”, Lilia, una anciana de escasos recursos, que vive en Florida, Valle, se gana la vida con las ventas de un carro de dulces que saca todos los días al parque del pueblo. Su esposo es un anciano sumido en depresión y su hijo, Emilio, es una especie de delincuente que un día regresa, les roba el carro de dulces y desaparece.

A “Trina”, por el contrario, es más difícil organizarla de una manera lineal. Se trata de un cortometraje experimental filmado a blanco y negro, en donde se muestra una casa vieja con aire terrorífico, se escuchan rezos permanentemente y cuyos objetos cobran vida.

Ambos cortometrajes, dirigidos por Angie Baralt nos remiten a la vida en los pueblos. Angie, que nació en Florida, decide mostrarnos algunas de sus percepciones sobre la vida en este lugar. El primero, aunque opta por una

narrativa clásica compuesta por tres actos, consta de elementos propios del neorrealismo, y de la supresión al máximo de diálogos, propia de los nuevos cines. “Trina” es una mezcla entre thriller experimental en la que la trama es reducida y supeditada a la sensación que la directora desea transmitir.

“Bajamar”

“Bajamar” de Yaisa Rodríguez es la historia de Mar, una chica bonaverense que vive en un entorno de pobreza y que acaba de terminar su bachillerato. Mar conoce por internet a un extranjero con el cual quiere entablar una relación que la ayude a mejorar su situación. Este, que en un principio quiere salir con Mar, termina, por consejos de un amigo, reduciendo sus pretensiones a solo acostarse con ella, al ver su comportamiento interesado, que es a la vez inducido por los consejos de sus amigas.

Este cortometraje de ficción surge a partir de una preocupación de Yaisa, quien vivió la mayor parte de su vida en Buenaventura, por la problemática de etnoracismo que se hacía evidente en su comunidad. Ella quería, de alguna manera, expresar su descontento ante ello y comenzó a construir su historia en torno al tipo de relaciones que establecen las mujeres negras con hombres de otras etnias. Bajamar, además, establece una crítica ante el imaginario que se hacen las mujeres sobre los hombres, y la dependencia que éstas pueden tener social o financieramente de ellos. Bajamar es una muestra de los efectos del racismo, y si hilamos más fino, del colonialismo, en la consciencia de las mujeres negras en Buenaventura.

Al igual que en “Alén”, Yaisa filmó Bajamar a partir de estéticas documentales. Esto obedeció a que las condiciones en Bajamar no eran propicias para el almacenamiento o la utilización de equipos. De modo que la mayor parte de los planos fueron filmados con iluminación natural, en la comunidad de Bajamar.

“Abyección”

De los trabajos mencionados quizá sea el de Yizeth el que aborde de manera más directa la noción de lo autobiográfico. “Abyección” es una serie de cinco autorretratos en video, a través de los cuáles Yizeth Bonilla elabora una narración fraccionada de distintos episodios de su vida ocurridos tras una fuerte

crisis nerviosa por la cual fue catalogada como paciente psiquiátrica. Se trata de una suerte de diario documental hecho con fragmentos de su diario íntimo, cartas personales y obras artísticas y teóricas de distintos autores.

Yizeth cuenta su historia a través de un formato confesional que retrata un largo y doloroso proceso en su vida. Ella prescindió de una trama y una narración lineal y abogó por una experimentación con la imagen mediante la elaboración de 5 retratos, que obedecen a 5 de los momentos de mayor relevancia en todo su proceso: depresión, crisis maníacas, hospitalización psiquiátrica, remedios esotéricos y el intento por redefinir su identidad. Los retratos se separan mediante los intertítulos de Ofelia, “Delirio” místico, Clínica, Retrato con berenjenas e Introyectos.

Cada uno de estos retratos obedece a una referencia específica, así Ofelia nos remite a Hamlet y a Una mujer casada de Jean-Luc Godard, Delirio místico a una escultura de Bernini, Clínica a Anatomía del corazón o La autopsia de Enrique Simonet, Retrato con berenjenas alude a los autorretratos de Frida Kahlo e Introyectos retoma la forma de Qui êtes-vous, Polly Maggoo? De William Klein.

Yizeth realizó un ejercicio de objetivación de su “yo” que le permitió tomar distancia de su propia realidad y verse a sí misma como una tercera persona. Con ello logró enfrentarse con sus límites y canalizar sus emociones en una forma de expresión artística sin que esto le produjera una temida regresión a su anterior estado.

En un principio, “Abyección” estaba pensado para ser una videoinstalación, pero después del proceso de montaje se presentó como una especie de documental autobiográfico subjetivo que tuvo como referentes algunos trabajos de Maya Deren, Agnès Varda, Robert Wilson, Bill Viola, Martha Rosler y Marina Abramovich.

“Sin decir nada”

Sofía es una estudiante retraída y poco sociable que fotografía en secreto a su compañera de clases, Verónica, de la que está enamorada. Un día las amigas de Verónica descubren las fotografías y comienzan a ridiculizar a Sofía. Verónica

parece mostrarse indiferente y esquivia. Sin embargo, demostrará que su indiferencia camufla un sentimiento recíproco hacia su admiradora.

Diana propone establecer un relato sobre lo femenino que pase por propuestas narrativas alternativas a los relatos dominantes en donde las mujeres son contadas. Abiertamente ha expresado su necesidad de contar historias de género poco abordadas en el medio.

En “Sin decir nada” y en trabajos posteriores a su periodo como estudiante, en esta joven realizadora, la apuesta va por romper con los estereotipos femeninos que se generan a través de la imagen, mediante una contraideología de la mujer como signo.

Así pues, tanto en “Sin decir nada” como en “Magnolia” —cortometraje con el cual ha ganado más de 20 reconocimientos a nivel nacional e internacional— Diana, que forma parte de la misma generación que César Acevedo, nos enseña retratos marginales mostrados a través de una sutileza narrativa, que tiende cada vez más al minimalismo.

Lista de lo visto

Desde que vi las películas de Godard en 2014 comencé a hacer una lista con todas las películas que iba viendo, pensando que en cada una de ellas podía haber una pequeña clave que me ayudara a la construcción de mi guión. En el apartado anterior me referí a las principales obras que tuve en cuenta en el proceso narrativo de manera muy consciente, pero tal vez muchas de las siguientes películas me influenciaron de un modo menos perceptible a simple vista. Considero que independientemente de las distinciones entre documental y ficción, el cine, el arte de las masas, es uno solo y que el documental y la ficción son solo dos formas de intentar llegar a una verdad mediante la imagen. Dos formas que cada vez más se acercan la una a la otra.

1. Al final de la escapada (1960)- Godard
2. Vivir su vida(1962) – Godard
3. Una mujer es una mujer (1961) – Godard
4. Pierrot el loco (1965) - Godard
5. Los 400 golpes (1959) – Truffaut
6. Antoine y Colette - Truffaut

7. Besos robados - Truffaut
8. Domicilio conyugal - Truffaut
9. Amor en fuga- Truffaut
10. La noche americana - Truffaut
11. El desprecio (1963) - Godard
12. Mouchette – Robert Bresson
13. El manantial de la doncella – Bergman
14. Fresas salvajes – I. Bergman
15. La hora del lobo – Bergman
16. Gritos y susurros - Bergman
17. Close up - Kiarostami
18. El sabor de los cerezos - Kiarostami
19. La infancia de Iván - Tarkovski
20. Antígona – Jean Marie Straub
21. Noticias de la Antigüedad ideológica – Alexander Kluge
22. Crónica de Ana Magdalena Bach - Jean Marie Straub
23. Fuego inextinguible – Harun Farocki
24. Entre dos guerras – Harun Farocki
25. Gefängnisbilder – Harun Farocki
26. Klip – Maja Milos
27. Alemania en otoño (1978) – Fassbinder, Kluge
28. Una Eva y dos adanes Billy Wilder
29. Paisá - Rosellini
30. Carmen – Godard
31. Woyzeck (1979) - Herzog
32. Weekend (1967) - Godard
33. Roma, ciudad abierta (1945) – Rosellini
34. El espejo – Andrei Tarkovski
35. La diligencia – John Ford
36. Uranes – Chema García Ibarra
37. ¿Sueñan los androides? – Ion de Sosa
38. El futuro – Luis López Carrasco
39. El matrimonio de María Braun- Fassbinder
40. Tout va bien – Godard
41. Los muertos – Lisandro Alonso
42. Tierra en la lengua – Rubén Mendoza
43. Carretera perdida – David Lynch
44. Terciopelo azul – David Lynch
45. Sin techo ni ley (1985) – Agnes Varda
46. Yo, Cristina F – Uli Edel
47. Buenos Muchachos – Martin Scorsese
48. El proyecto del diablo – Oscar Campo
49. Cuerpos frágiles (2011) – Oscar Campo
50. E agora? Lembra me – Joaquim Pinto (2)

51. Leviathan (2012) - Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel
52. El último de los injustos (2013) – Claude Lanzmann (2)
53. JLG / JLG Autorretrato de diciembre(1995) – Jean-Luc Godard (2)
54. Santiago – Joao Moreira Salles
55. Mala sangre – Leos Carax
56. Numero deux – Jean-Luc Godard
57. S 21: La máquina roja de matar de los Jemeres Rojos (2002) – Rithy Panh
58. Adios al lenguaje (2014) – Jean – Luc Godard
59. The family álbum – Alan Berliner
60. The Sweetest sound – Alan Berliner
61. Carta a Freddy Bauche – Jean-Luc Godard
62. Meeting Woody Allen – Jean-Luc Godard
63. La tierra de las almas errantes – Rithy Panh
64. Historias de cine– Jean- Luc Godard
65. Intime stranger - Alan Berliner
66. Buscando a Vivian Maier – Jonh Maloof
67. El septimazo – Sammy Riley
68. Sedated crazy amry mirror
69. Técnicas para pintar un pájaro a pleno vuelo
70. Qué difícil es ser Dios – Aleksei German
71. El soldadito – Jean-Luc Godard
72. El testamento de Orfeo – Jean Cocteau
73. Elsa la rosa – Agnes Varda
74. El león volátil – Agnès Varda
75. 7 cuartos, cocina y cuarto de baño – Agnès Varda
76. La ópera Moufete – Agnès Varda
77. Respuesta de mujeres – Agnès Varda
78. En el País de los sordos – Nicholas Philiberth
79. La sal de la tierra – Wim Wenders
80. Los espigadores y la espigadora – Agnès Varda
81. Las playas de Agnès – Agnès Varda
82. El chico ciego – Johan van der Keuken
83. Beppie – Johan van der Keuken
84. El chico ciego 2 – Johan van der Keuken
85. La ventana indiscreta – Alfred Hitchckok
86. Ensayo de un crimen – Luis Buñuel
87. El hombre que sabía demasiado – Hitchckok
88. Los olvidados – Luis Buñuel
89. Waste Land – Lucy Walker
90. Vertigo – Alfred Hitchcock
91. To Sang Fotostudio – Johan van der Keuken
92. Viviendo con tus ojos – Ramón Gieling
93. El discreto encanto de la burguesía – Luis Buñuel
94. Fitzcarraldo – Herzog

95. Un animal, varios animales – Nicolas Philibert
96. Viridiana – Luis Buñuel
97. Un tigre de papel – Luis Ospina
98. El secuestro de Michel Houellebecq – G. Nicloux
99. Zelig – Woody Allen
100. Unknow – Know – Errol Morris
101. Polvo en el viento – Hou Hsiao Hsien
102. Hombres buenos, mujeres buenas – Hou Hsiao Hsien
103. El vuelo del globo rojo – Hou Hsiao Hsien
104. Café Lumière – Hou Hsiao Hsien
105. Inland empire – David Lynch
106. Tabloide – Errol Morris
107. El castillo de la pureza – Arturo Ripstein
108. Enter the Voi – Gaspar Noé
109. La cerca – Rubén Mendoza
110. El reino animal – Rubén Mendoza
111. La casa por la ventana – Rubén Mendoza
112. Oiga, vea – Luis Ospina, Carlos Mayolo
113. Pura sangre – Luis Ospina
114. Carne de tu carne – Carlos Mayolo
115. La China – Jean-Luc Godard
116. Springs breakers – Harmony Korine
117. La panadera de Monceau – Eric Rohmer
118. La carrera de Suzanne – Eric Rohmer
119. La coleccionista – Eric Rohmer
120. El amor después de medio día – Eric Rohmer
121. Mi tío – Jacques Tati
122. Cobain: Montage of heck
123. Blues de Wenders
124. Incendios – Denis Villeneuve
125. Un tranvía llamado deseo – Elia Kazan
126. Dulce pájaro de juventud –
127. La noche de la iguana – John Houston
128. One plus one – JLG
129. Desayuno con diamantes – Blake Edwards
130. ¿Qué hora es allá?- Tsai Ming Liang
131. La gata en el tejado caliente – Richard Brooks
132. Irma la dulce – Billy Wilder
133. Funny games – Michel H.
134. Like someone in love – Abbas Kiarostami
135. En otro país – Hong Sang Song
136. Los pájaros – Hitchcock
137. Psicosis – Alfred Hitchcock
138. Encontrando a Phong

139. Una juventud alemana – Jean Gabriel Periot
140. La sombra – Javier Olivera
141. 237 cuadernos – Andrés Di Tella
142. El abrazo de la serpiente – Ciro Guerra
143. Dime quién era Sanchicorrota – Jorge Tur
144. Cortometrajes de Tscherkassky
145. El botón de nácar – Patricio Guzmán
146. Venecia
147. Si yo fuera tú, me gustaría los Cicatriz – Jorge Tur
148. De funció – Jorge Tur
149. Que viva la música – Carlos Moreno
150. La desazón suprema – Luis Ospina
151. Castillo – Jorge Tur
152. Diario Ruso – Jorge Tur
153. El zoo de cristal – Versión telefilm
154. Uno, dos, tres – Billy Wilder
155. La rabia – Pasolini
156. Violencia – Jorge Forero
157. El valle sin sombras – Rubén Mendoza
158. The hole – Tsiang Ming Liang
159. Jeanne Dielman – Chantal Akerman
160. Edipo Rey – Pier Paolo Pasolini
161. Apuntes para una orestíada africana – Pier Paolo Pasolini
162. Letters to Max – Eric Baudelaire
163. Las uvas de la ira – John Ford
164. Revolución industrial - Frederico Lobo y Tiago Hespanha
165. El corral y el viento - Miguel Hilari
166. El eclipse – Michelangelo Antonioni
167. La noche – Michelangelo Antonioni
168. El desierto rojo – Antonioni
169. La aventura - Antonioni
170. A cada uno su cine – Le film anniversaire du festival de Cannes
171. Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano –
Martin Scorsese.
172. Azul - Krzysztof Kieślowski
173. Blanco - Krzysztof Kieślowski
174. Rojo - Krzysztof Kieślowski
175. El milagro de la sal – Luis Moya Sarmiento
176. El río de las tumbas – Julio Luzardo
177. Rapsodia en Bogotá – José María Arzuaga
178. El páramo de Cumanday – Gabriela Samper
179. Pasado el meridiano – José María Arzuaga
180. Campo grande – Sandra Kogut
181. La próxima piel – Isaki Lacuesta

182. Últimas conversas – Eduardo coutinho
183. Helmut Berger actor – Andreas Horvath
184. La muerte de Luis XIV – Albert Serra
185. Oscuro Animal – Felipe Guerrero
186. Diálogos de exiliados – Raúl Ruiz
187. Tres tristes tigres – Raúl Ruiz
188. Berenice – Raúl Ruiz
189. Cinema Novo – Eryk Rocha
190. Yo – Matías Meyer
191. Homeland – Abbas Fahdel
192. Los nadie – Juan Sebastián Mesa
193. Te prometo anarquía – Julio Hernández
194. Paciente – Jorge Caballero
195. Todo comenzó por el fin – Luis Ospina
196. La academia de las musas – José Luis Guerín
197. Deseando amar – Won Kar Wai
198. El lecho de la virgen – Philippe Garrel
199. La marcha de Sherman - Ross McElwee
200. Ta'ang – Wang Bing
201. En el cuarto de Vanda – Pedro Costa
202. Acuaris – Kleber Mendoca
203. Cabra nacido para morir – Eduardo Coutinho
204. El silencio de los fusiles- Natalia Orozco
205. Adios Entusiasmo – Vladimir Durán
206. Uncle Boonmee who can recall – Apichatpong Weerasethakul
207. El odio – Mathieu Kassovitz
208. Sol negro – Laura Huertas
209. Sud – Chantal Akerman
210. Saute ma ville – Chantal Akerman
211. Je, tu, il, elle – Chantal Akerman
212. Solo el fin del mundo – Xavier Dolan
213. Amores imaginarios – Xavier Dolan
214. Wide awake – Alan Berliner
215. Un condenado a muerte se ha escapado – Robert Bresson
216. Go fish - Rose Troche

4. PROPUESTA NARRATIVA

Justificación de la propuesta narrativa

Este guion surge del cuestionamiento sobre la representación de la mujer en el cine. Una representación que hegemoníicamente ha estado en manos del hombre y que tiende a mostrar a la mujer sujeta a una estructura narrativa aristotélica y a historias espectacularizantes, opacando la posibilidad de vislumbrar representaciones en donde se expongan nuestras inquietudes o nuestra forma de situarnos en el mundo.

Yo pienso que no debemos mostrar a las mujer como un sujeto otro. Debemos mostrarnos con la distancia justa, pero siempre de cerca; mostrar nuestros modos de relacionarnos, nuestras rutinas, nuestros problemas, nuestra intimidad. Lo personal es político y la única forma de que nos dejen de representar de un modo tan sesgado es que nosotras mismas nos encarguemos de elaborar esas representaciones. Empieza con una lectura de resistencia ante los roles en los que este tipo de cine nos ubica, empieza por la construcción de una mirada más auténtica, con paciencia y disposición.

El cine hegemónico no representa a las mujeres sino que se encarga de reproducir el *eterno femenino*, entendido a la manera de Beauvoir. El estereotipo, el deber ser. La mujer como un sujeto otro, como *Femme fatale*, doncella en peligro, ángel del hogar, víctima, madre castradora, novia abnegada. La mirada que construye es la mirada masculina y la mirada que ve, independientemente de si pertenece a un hombre o a una mujer, es una mirada masculinizada, voyeur y narcisista¹⁸. Estamos habituadas y habituados a ciertas representaciones de “lo femenino” –y del mundo- que de algún modo u otro debemos empezar a intervenir porque no son buenas, porque vienen de una historia escrita principalmente por hombres-blancos-angloeuropesos a través de la sangre derramada de mucha gente, a través de las peores masacres, genocidios, exterminios, a través del colonialismo y la esclavitud, a través del desprecio de la vida humana, de nuestras vidas, de nuestras cotidianidades. La intervención del orden de las cosas debería ser como una orden implantada en nuestros cerebros, no porque tengamos la esperanza de ver un mundo diferente,

¹⁸ MULVEY, Laura (1975): Placer visual y cine narrativo. En Revista Screen Vol 16 No. 3.

sino por el puro acto de resistir desde nuestras perspectivas, desde ese campo de batalla en el que el orden ha convertido nuestra subjetividad.

Pensando que toda representación libre lo es también de expresarse bajo los parámetros narrativos que su autor desee, yo escogí realizar este guión sin seguir a cabalidad los mandatos del Modelo de Representación Institucional, con la intención de jugar a deconstruir la estructura narrativa aristotélica. Mediante esta narrativa, que prepondera en la industria cinematográfica, se nos suele mostrar una representación del mundo que en ocasiones hemos llegado a confundir con la realidad misma.

Pero la verdad, o al menos mi verdad, es que la vida no es así. No se trata de un camino trazado con un objetivo fijo que se desenvuelve a partir de tres actos. La vida es mucho más complicada que eso, y tal vez por lo mismo, menos entretenida. La vida se compone de acciones que no siempre tienen relación entre sí, de actos sueltos a los que no se los puede forzar a que engloben una anécdota. La fábula está en nuestra cabeza, es la que nos encargamos de construir seleccionando los momentos que consideramos más relevantes de nuestra rutina y otorgándoles un significado anecdótico. En esa selección solemos dejar por fuera lo que no nos sirve y lo calificamos de “tiempo muerto”; pero tal vez si reciclamos esos tiempos e intentamos ensamblarlos de una manera más libre, podamos establecer otro tipo de mirada sobre nuestras vidas y las acciones que la integran. En mi caso me sitúo políticamente como una mujer que mediante la observación de otras mujeres –aquellas con las que conviví- y la puesta en escena y parcial ficcionalización de algunos elementos de esta convivencia -en pos de la construcción de un leve entramado narrativo-, quiere poner sobre la mesa algunas cuestiones que hoy en día pueden considerarse como parte de la cotidianidad de cualquier mujer de clase trabajadora en la ciudad de Cali.

Por eso este guión no sigue una estructura aristotélica en tres actos, tampoco la ruta de un personaje de características heroicas y, en un sentido estricto, no cuenta ninguna historia. Más bien, en un intento por retratar la experiencia de ser-mujer-joven en Cali, sigue una estructura de lo cotidiano, que más que contar se propone describir y mostrar fragmentos específicos de vidas. Mi relato surge

de la observación de las rutinas de mis tres compañeras de apartamento, no es un melodrama ni una tragedia y no pretende estructurarse como si lo fuera, porque los melodramas femeninos tradicionales, a mi entender, reproducen la ideología del poder y ésta, claramente, es heteropatriarcal. Además, pero no menos importante, la tragedia se convirtió en una repetición industrial y ya no representa la esencia de la fatalidad sino más bien la fatalidad como espectáculo, esta es la tesis que sintetiza la crisis del drama moderno.

Mi propuesta se enmarca en los parámetros del cine de la modernidad y está inspirada en una parte por la estructura y el tratamiento de los personajes en Antonioni, por otra en el cine de Chantal Akerman Y Agnès Varda, en sus tan distintas y auténticas maneras de transmitir sus subjetividades mediante el cine, por otro muy importante, en los textos que leí sobre realismo cinematográfico y por último, por la relación subjetiva que tejí con la ciudad en la que vivo desde hace 4 años, sin la presencia de ningún familiar, y más concretamente con la calle en la que vivo, que es la calle quinta.

Quiero hacer la salvedad de que mi propuesta no se direcciona a romper definitivamente con la historia, sino a contar otro tipo de historias y contarlas de otra forma. No renuncio a la narración, pero no es la base del proyecto y no hay una única historia sino pequeñas constelaciones de historias que pasan ante nuestros ojos y que no necesariamente tienen que desarrollarse a plenitud.

Sobre el método de escritura

En un primer momento no intenté hacer una historia. Comencé a hacer un registro de situaciones de mi cotidianidad, no de historias, sino de situaciones. Los gestos que hacía al despertarme, lo que me pasaba cuando salía a la calle, lo que hacía cuando me ponía triste, o qué me la pasaba haciendo en mi cuarto.

Después comencé a observar a mis compañeras de apartamento y a sistematizar algunos de los momentos que pasábamos juntas, la mayoría de veces en las noches, al final de nuestras rutinas. Al inicio nos reuníamos para comer juntas en el comedor y después comprábamos unas cervezas o vino y nos poníamos a conversar de temas que no eran muy políticamente correctos,

nos poníamos apodos ofensivos etc. Con el tiempo empezamos a salir juntas, a veces a comer, a correr alrededor del estadio, a mercar, a la casa de algún amigo en común. Pasamos mucho tiempo juntas y yo intenté registrar esos momentos y también las cosas que cada una me contaba o que yo observaba.

Mis personajes fueron contruidos a partir de mis observaciones de la vida de mis compañeras de casa. La escritura del guión fue un proceso de acumulación caótica y fragmentada. Esta idea del desorden como parte fundamental del método creativo la implementaron mucho en la Nouvelle Vague; sobre todo Godard, inspirado en infinidad de referencias que podrían abarcan desde la música jazz hasta Walter Benjamin. Nunca intenté hacer un perfil psicológico detallado de cada una, sino que sus actos en el guión se guiaran por sus actos en la vida para que así guardaran una cierta coherencia en la historia.

El cine no es la realidad, a lo mucho puede llegar a representarla, siempre desde una mirada subjetiva. Por eso el cine nunca será una ventana a “la realidad”, el solo hecho de encuadrar una imagen, de ver una imagen en un determinado encuadre ya habla de la intervención del ser humano ante esa realidad. Estamos viendo como otro mira la realidad, nada más.

Yo parto de una propuesta realista que no pretende mostrar lo real tal cual es sino presentar una determinada perspectiva mía, forjada a partir de mi percepción de la realidad, es decir, yo extraje fragmentos de la realidad y los resignifiqué, a través de la ficcionalización, la libre asociación y el intento por comunicar algo con todo eso. En todo ese proceso no hay una intención de mostrar lo real, hay una intención de dar un sentido a partir de determinados elementos extraídos de lo real.

Después de tener una especie de constelación de situaciones decidí dejar de sistematizar y empecé a escribir cada situación como si fuera una escena. Esto quiere decir que al final de esta primera etapa terminé con un cumulo de escenas en las que las protagonistas eran principalmente Paula, Fernanda y Karen. Entendía que debía ficcionalizar pero no sabía exactamente qué hacer. Como en un primer momento nunca me planteé la opción de escribir una sinopsis o un storyline lo que tenía era literalmente un cumulo de fragmentos de vidas. Esta

parte fue difícil porque me di cuenta que cada vez que intentaba armar una historia se me atravesaba un sentido que no podía dominar.

Decidí parar la parte de escritura y comenzar una nueva etapa. La fase de lectura. Yo ya me había planteado que mi historia no seguiría el modelo naturalista, escogí el modelo realista después de una serie de lecturas y de visualización de películas porque entendí que mi propuesta tiene mucho más que ver con mostrar que con narrar. Es decir, hay una propuesta de narración pero es dispersa. La etapa que llamo de lectura duró alrededor de un año.

Hice un ejercicio de acumulación de situaciones en el que se apostaba por el azar, la fragmentación narrativa. Una estructura por asociación. Solo en la parte final del proceso de creación tomé todos los fragmentos e intenté darles una coherencia narrativa, pero sin establecer relación causa – efecto, más bien con relaciones de casualidad. No quiero enlazar mi historia de un modo lógico - argumentativo de principio a fin.

Personajes, espacios, historias

El espacio y aquellos objetos que lo conforman son un valor en sí mismo. Los personajes son elementos orgánicos al igual que los espacios y ambos son parte esencial en el mundo diegético. Por eso, aunque están íntimamente relacionados, son autónomos y cada uno (personaje-espacio) tiene su propia historia que, aunque en ocasiones no resulte visible o comprensible, existe. Las historias no se cuentan sino que se experimentan. Las historias se manifiestan en los espacios a través de los objetos y en los personajes a través de sus cuerpos, sus palabras y sus gestos. El personaje es en sí mismo un espacio y el espacio una entidad. Las historias no se cuentan sino que se esbozan. Los objetos nos hablan a cerca de los personajes, no porque estén en función de ellos sino porque forman parte constitutiva de ellos, parte fundamental de su contexto. El espacio es agobiante cuando excede a quien lo habita y abierto cuando existe una comunión entre éste y quien lo habita. El espacio es *paisaje*. Los personajes, consciente o inconscientemente, luchan por intervenirlo.

Espacios

Los espacios exteriores hacen parte de la ciudad de Cali. No están pensados para que se reconstruyan mediante una puesta en escena sino para que sea el paisaje urbano de la ciudad lo que quede expuesto. Por eso en el guion intento describir lo exteriores tal y como los he llegado a observar, destacando los elementos que más se quedan en mi memoria. Los espacios exteriores son la calle quinta, el centro, el campus de la Universidad del Valle y el barrio San Antonio.

Los espacios interiores corresponden al apartamento donde viven las tres protagonistas, el estudio de Miguel Ángel y el apartamento donde viven Alejandro y Gaël. En el apartamento de las protagonistas las habitaciones de cada una nos hablan de sus gustos y afinidades.

Sobre el tiempo de lo cotidiano

En el cine clásico el tiempo funciona como un subordinado de la acción pues se estructura a partir de la narrativa. En el cine de la modernidad “ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el tiempo el que emana del movimiento”¹⁹. La repetición de acciones, los tiempos muertos y la intención de enseñar en tiempo real pasan a ser reivindicados con la intención de combatir los gastados modelos de representación de lo temporal salidos del naturalismo.

La racionalización del tiempo es muy propio de las sociedades capitalistas. Las sociedades avanzan tan rápido que parecieran exigir a la imagen en movimiento la misma velocidad enloquecida que el sistema exige a las personas. Pero para mí, Cali es una ciudad periférica de tiempos lentos y pausados y por lo mismo mis personajes articulan esa temporalidad en sus rutinas.

PERSONAJES

¹⁹ Gilles Deleuze, La imagen-movimiento Estudios sobre cine 2 Ed. Paidós Comunicación, S.A. Barcelona, 1987, pág. 360

Mis personajes son jóvenes, hijos de la clase trabajadora. Son principalmente mujeres, como yo. Siempre se me ha dificultado inventarme historias que estén alejadas de mi contexto, de lo que soy, por eso mi interés es retratar mujeres jóvenes. Pero no solamente por ello, pues también considero que éste es un camino por la reivindicación de una mirada. Anteriormente mencioné que no era mi intención establecer una caracterización psicológica de mis personajes pero sí hay una serie de rasgos orientadores.

Todos los personajes jóvenes provienen de hogares desarticulados. En el guión hay una ausencia de personajes adultos debido a que lo que se va a retratar es un mundo juvenizado de libertades de consumo. Todos pertenecen a un mundo desarticulado y despolitizado, en el que hay que escarbar mucho para encontrar un propósito noble.

Personajes protagonistas: PAULA, FERNANDA, KAREN.

Breve descripción

PAULA: Trabaja como asistente de MIGUEL, es estudiante de artes.

FERNANDA: 25, mestiza, 1.65 M. Se comunica con expresiones vulgares.

KAREN: 21, estudiante de literatura, compañera de clases y de trabajo de GAËL, trabaja en el bar de HENRY.

MIGUEL ÁNGEL: 30. Es fotógrafo. Sale con varias mujeres al tiempo.

LINA: 22. Es novia de FERNANDA.

JENNIFER: Compañera de trabajo de FERNANDA.

GAËL: Estudiante de literatura, trabaja en un bar.

ALEJANDRO: Amigo de FERNANDA Y LINA, compañero de apartamento de GAËL.

FRANK: 50 años. Es el jefe de FERNANDA, JENNIFER y TAYLOR.

HENRY: 50 años. Es el jefe de KAREN, PAULA y GAËL.

DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES PRINCIPALES

PAULA

Mujer mestiza, 1.60 de estatura, 20 años. Estudiante de artes visuales, amante de la fotografía. Paula vive en un apartamento que comparte con una pareja de lesbianas y una compañera de universidad. Viene de un hogar falto de autoridad y de padres ausentes. Suele involucrarse en relaciones tóxicas. No tiene las herramientas para enfrentarse y sobreponerse al rechazo o a la soledad, pero las busca desesperadamente. Es desordenada y fuma marihuana con regularidad.

FERNANDA

Mujer mestiza, 1.65 de estatura, 25 años. Tiene todo el cuerpo tatuado y una expansión en cada oreja. Para Fernanda lo más importante es conseguir dinero. Vive con su novia en un apartamento en el que subarrienda dos habitaciones. No consume licor pero fuma marihuana todos los días y le encantan los ácidos y las pastillas. Trabaja como monitora en una empresa que comercializa sexo vía webcam. Es responsable, puntual y aseada.

KAREN

Mujer mestiza, 21 años, 1.60 de estatura. Karen es estudiante de literatura y se encuentra realizando su trabajo de grado. Amante del cine y de la lectura. Trabaja como mesera en un bar para ganar dinero extra y su padre, que vive en un pueblo aledaño, le paga el estudio. Le gusta fumar marihuana por las noches y está aprendiendo a cocinar pues su capital no le alcanza para comprar comida hecha.

EL STORYLINE:

Paula, una joven de 20 años, comparte un pequeño apartamento en un edificio semiabandonado, con dos conocidas en el sur de Cali. Fernanda trabaja todo el día en una empresa que comercializa sexo vía webcam, y Karen es una estudiante universitaria que se dedica a escribir su tesis y a prepararse tres comidas al día. Sus días transcurren en una ciudad desarticulada cuyas principales problemáticas han caído en el olvido gubernamental.

Y

LA SINOPSIS:

En un intento por retratar la experiencia de ser mujer joven en la Colombia urbana, este relato sigue la cotidianidad de Paula, una estudiante de artes, que en un intento por huir de una relación abierta se involucra con un joven de ideas suicidas; Fernanda, cuya rutina laboral en un prostíbulo webcam le impide pasar tiempo con su novia; y Karen, una estudiante de literatura que colecciona películas piratas y se esfuerza por terminar su tesis de grado. Las tres comparten un apartamento pequeño en una calle principal de una ciudad descompuesta. Los problemas para dormir, el sexo, la marihuana y las pastillas son parte integral en la convivencia del paradigmático hogar.

Nota de autoría

‘El diario de las otras’, un retrato coral de 3 mujeres jóvenes de clase media. Paula, Fernanda y Karen. Viven juntas en un apartamento en Cali, ciudad del Suroccidente colombiano, en un edificio en decadencia, ubicado en una de las calles más transitadas y conocidas de la ciudad.

Durante dos años viví en un apartamento en la calle quinta en compañía de tres chicas a las que prácticamente no conocía; todas veníamos de hogares desestructurados, no nucleares o no normativos. En varias ocasiones, intenté filmar algunos momentos que pasábamos juntas, buscando realizar un documental, pero no funcionó. Decidí empezar a sistematizar por escrito nuestra vida en común dentro del apartamento: cocinando, fumando, discutiendo, ignorándonos, intentando matar el tiempo. Todo en secreto. Al poco tiempo, y aunque nos relacionábamos de manera conflictiva, salíamos y explorábamos la ciudad; de modo que mientras registraba nuestras rutinas también iba forjando una perspectiva sobre nuestro contexto geográfico inmediato. Por lo anterior,

este guión articula lo biográfico con la ficción, en un intento por construir un retrato urbano de juventudes estancadas que son tragadas por un entorno en degeneración²⁰.

El proceso de observación, con el tiempo, reveló la dialéctica entre lo íntimo y lo social, entre el hogar y la ciudad, una forma de desorden compartido: La ciudad caótica, de infraestructura colapsada e instituciones corrompidas, con la pobreza diseminándose por sus calles; un hogar disfuncional de chicas que nunca conocieron la estabilidad y cuyos límites éticos son difusos. Dos espacios sintomáticos. Una ciudad cuyo calor impide pensar, en donde reina la impuntualidad y las caminatas lentas y pausadas. En donde todo parece repetirse.

Ésta idea es la que delimita la atmósfera y el ritmo de la película. Discontinuidades en los relatos y situaciones cíclicas entre los eventos aparecen como una manifestación de la descomposición del orden urbano. El estancamiento de tres mujeres frente a sus vidas. Problemas que por razones que las trascienden no logran superar: Problemas de orden afectivo, adictivo, económico o político. Obstáculos que se presentan insuperables y que las condicionan. Cada mujer es vista en un determinado contexto; la vida de Paula se detiene en la frustración del ideal de amor romántico, la de Fernanda es un reencuentro con el amor de adolescencia en el opresivo entorno laboral de un estudio webcam; Karen, pertenece a un grupo estudiantil de izquierda, es perseguida por la muerte y debe escapar.

Este relato se inscribe en los parámetros del cine contemporáneo, aquel que se deslinda del modelo narrativo (M.R.I), que no sigue la ruta de un héroe mediante tres actos, que busca alternativas a nivel formal y estético con la intención de combatir los gastados modelos de representación salidos del naturalismo (algunos de mis referentes cinematográficos incluyen películas de Tsai Ming-liang, Hou Hsiao Hsien y Chantal Akerman). La racionalización del tiempo es muy propia de las sociedades capitalistas. Las sociedades avanzan tan rápido que parecieran exigir a la imagen en movimiento la misma velocidad enloquecida que el sistema exige a las personas, pero Cali es una ciudad periférica de tiempos lentos y pausados que parece ir en contra de los designios del “progreso”.

²⁰ Proceso por el que una persona o una cosa pasa a un estado peor del original por perder progresivamente cualidades que tenía.

EL DIARIO DE LAS OTRAS

Guión para Largometraje. Versión 5.
Septiembre de 2017

1. INT. ESTUDIO. ATARDECER

La habitación está en penumbra. La delgada silueta de Paula (20 años, 1.60 de estatura) se alcanza a observar en la pared, mientras coloca sobre el suelo una serie de fotografías urbanas, a blanco y negro enmarcadas en vidrios, y las detalla una a una.

Aparecen créditos iniciales.

Las fotografías dan cuenta de la cotidianidad de una ciudad modesta y sus habitantes. Rostros de trabajadores informales sonrientes bajo el sol, jóvenes montando bicicleta, barristas de fútbol pidiendo plata a las afueras de un estadio, un hombre de cuclillas podando un pastizal con un machete.

Paula se detiene en la última fotografía; un hombre encapuchado lanzando un artefacto con su mano hacia un camino rodeado de árboles, capturado por la lente a través de una inmensa reja negra. PAULA toma un papelito que lleva escrito con un lápiz en letra cursiva: "*Campus universitario de Meléndez*" y lo pega sobre el vidrio con un pedazo pequeño de cinta.

SONIDO DE PUERTA ABRIÉNDOSE

La luz es encendida por MIGUEL (37 años, 1.80 de estatura, tez blanca). Paula y la habitación quedan al descubierto. Se trata de un estudio de 5 metros cuadrados con paredes blancas y piso en madera, al lado de una ventana hay un escritorio grande con un computador MAC última generación de 27 pulgadas, una lámpara de mesa y varios libros regados. De la

pared del frente cuelga un viejo afiche de Janis Joplin y al lado hay dos estanterías con libros.

Al ver a Miguel entra por la puerta y PAULA se queda mirándolo mientras se incorpora.

MIGUEL:

¿Por qué estás trabajando a oscuras?

PAULA:

(tras un silencio prolongado)

Ya casi acabo.

MIGUEL:

Me tocó adelantar las vacaciones.

PAULA:

y ¿cuándo te vas?

MIGUEL:

Mañana.

MIGUEL Se acerca para saludarla con un beso en la boca.

MIGUEL:

Te voy a dejar las llaves para que terminés de editar.

PAULA:

(tras un silencio) ¿Y por cuánto tiempo te vas al fin?

MIGUEL:

No sé todavía.

Los ojos de PAULA se llenan de lágrimas. MIGUEL se acerca y la abraza, le mete la mano por debajo del pantalón, la respiración de PAULA se acelera.

MIGUEL:

¡Quítate los calzones!

PAULA se quita los calzones mientras MIGUEL se quita el reloj. Se besan y se recuestan en el suelo. MIGUEL la besa

mientras la masturba. PAULA llega al orgasmo rápidamente.
Gime levemente. Se abrazan.

MIGUEL:

Hoy no te puedo llevar a tu casa.

PAULA:

¿Por qué?

MIGUEL:

Porque Ana me invitó a cine.

PAULA:

(después de un silencio prolongado)

¿Y no podés llevarme y después irte a cine?

MIGUEL:

Es en el cine que queda por aquí, y es en la función de las
siete.

PAULA:

(que mira el reloj en el suelo)

Falta un cuarto.

MIGUEL:

Disculpáme.

PAULA:

No pasa nada.

MIGUEL:

(que saca dinero de su bolsillo)

Para que pagues el taxi.

PAULA:

No cuesta tanto.

MIGUEL:

Quedáte con el resto y te comprás un helado, o alguna cosa que querás.

PAULA:

Vale.

MIGUEL:

¿Estás enojada?

PAULA:

No, estoy bien.

MIGUEL:

Bueno, me tengo que ir ya.

MIGUEL se levanta y sale de la habitación. PAULA se levanta y busca sus calzones en el suelo, se los pone y se sienta en la silla del escritorio. Se queda mirando el piso y ve el reloj de MIGUEL. Lo levanta y se lo pone.

CORTE A:

2. EXT. PARADERO. NOCHE

PAULA está de pie y con las manos cruzadas, en un paradero de buses en la Avenida Circunvalar. Es de noche y no se ven transeúntes. Cada tanto mira el reloj en su muñeca. Un HOMBRE mestizo y corpulento, de aproximadamente 50 años, está del otro lado de la acera observándola, enciende un cigarrillo. PAULA repite el gesto. El HOMBRE le grita desde la distancia:

HOMBRE:

Bebé ¿usted tan pequeñita y fumando?

¿No le han dicho que las señoritas no se deben meter esas cosas a la boca?... Mi amor, venga regáleme la hora.

PAULA no responde. Mira a lo lejos, como esperando ver un bus, pero solo se encuentra con la calle vacía. Ve un taxi aproximándose desde una esquina y le pone la mano. Lo aborda con prisa.

CORTE A:

3. INT. DARI DE LA CALLE QUINTA CON 38D. NOCHE

PAULA camina por el andén con su morral en la espalda. Entra a la heladería y se acerca a la caja.

PAULA: Buenas, me da un chococono, por favor.

VENDEDOR 1: ¿De cuánto?

PAULA: Del grande.

VENDEDOR 1: ¿El de 4.900?

PAULA: Ese.

El VENDEDOR toma el pedido y registra el tickete. Toma un cono y lo pone en la máquina dispensadora de crema. PAULA espera.

CORTE A:

4. INT. APARTAMENTO/HABITACIÓN DE PAULA. NOCHE PAULA va hasta su habitación y cierra la puerta. Enciende una pequeña lámpara metálica que está sobre la mesa de noche, al lado de la cama. Al frente yacen en el suelo un par de cajas llenas de libros y papeles, un televisor CRT y un ventilador destartalado. Al lado de la puerta hay un closet.

PAULA descarga su maletín en el suelo y se quita el pantalón, lo tira en la canasta de la ropa sucia, ubicada hacia los pies de la cama, y se recuesta plácidamente al tiempo que emite un suspiro de cansancio. Se levanta de nuevo, se sienta en el escritorio y enciende su computadora. Googlea:

"CHAT PARA PERSONAS CON TENDENCIAS SUICIDAS"

De los múltiples resultados mostrados por el buscador, PAULA selecciona el primero. PAULA entra en contacto con uno de los integrantes del chat público. En la pantalla del ordenador se lee:

"GAËL: ¿por qué estás aquí?

PAULA: por lo mismo que vos.

GAËL: ¿sos de Argentina?

PAULA: no. soy de Cali.

GAËL: yo también soy de Cali."

CORTE A:

5. INT. HABITACIÓN FERNANDA. NOCHE

FERNANDA (25 años, facciones fuertes, cuerpo tatuado) y LINA (20, blanca) duermen en una cama doble. La alarma de un celular que marca las 5:30 am suena, FERNANDA la apaga, se levanta cuidadosamente, se dirige al baño de la habitación.

CORTE A:

6. INT. BAÑO. MADRUGADA

FERNANDA se está bañando. Las baldosas que cubren el área de la ducha están visiblemente sucias y cubiertas de moho. FERNANDA pasa una barra de jabón por toda la superficie tatuada de su espalda, su abdomen, sus brazos y sus piernas. Estriega rápidamente el champú espumoso en su cabello negro y abre la llave del grifo para enjuagarse en el chorro de agua.

CORTE A:

7. INT. HABITACIÓN. MADRUGADA

FERNANDA se sienta en el tocador a escribir una nota. La pega en el espejo, se levanta y sale de la habitación. La nota dice:

"Limón, te hice el desayuno. Recuerda que es tu turno de lavar el baño. En la ducha te dejé la escoba y el desinfectante. Te amo. Fer"

CORTE A:

8. EXT. CLL QUINTA. MADRUGADA/DÍA

FERNANDA conduce velozmente en su bicicleta por la calle quinta, deteniéndose únicamente cuando su camino se cruza con uno de los buses articulados del sistema masivo de transporte. Aunque el sol empieza a asomarse y algunas luces del alumbrado público siguen encendidas, la atmósfera se conserva gris y las pocas personas que circulan por los andenes están ligeramente abrigadas. Algunos indigentes duermen en los andenes.

CORTE A:

9. INT. PENTHOUSE EN EL BARRIO GRANADA. DÍA

FERNANDA entra con su bicicleta a un edificio lujoso, ubicado en el barrio Granada. Sube por el ascensor hasta el último piso, un pent-house con una decoración kitsch y camina hasta llegar a un patio techado.

FERNANDA acomoda la bicicleta en un rincón y coge algunos implementos de aseo; trapeador, un tarro de límpido y un trapo seco, se devuelve hasta un corredor y abre una de las habitaciones.

CORTE A:

10. INT. OFICINA DE MONITOREO. DÍA

FERNANDA enciende la luz. La oficina consta de 5 cubículos, cada uno con dos ordenadores, un asiento giratorio y unos audífonos de orejas extra grandes. No hay nadie en la habitación. FERNANDA deja su maleta en el cubículo del medio

y sale. Regresa de inmediato y guarda su celular en uno de los bolsillos de su maleta. Apaga la luz y sale de nuevo.

FUNDIDO A NEGRO.

11. INT. HABITACIÓN 7. DÍA

FERNANDA enciende el interruptor de la luz, ubicado al lado de la puerta que tiene un número siete pegado. Entra con los implementos de aseo y se dispone a limpiar. En el centro de la habitación, con la cabecera recostada en la pared, hay una cama de 1.20 de ancho x 1.70 de largo, cubierta por un edredón gris, sábanas blancas y almohadas abollonadas. Sobre los nocheros hay peluches y revistas. En frente de la cama hay un escritorio sobre el cual hay un teclado y una pantalla plasma de 52 pulgadas.

FERNANDA riega un poco de límpido por toda la habitación y pasa el trapo seco por los muebles. Después trapea rápidamente. Sale con los implementos.

CORTE A:

12. INT. CORREDOR. DÍA

FERNANDA camina hacia la habitación del lado, que tiene un número ocho pegado en la puerta, entra.

13. INT. OFICINA DE MONITOREO. DÍA

FERNANDA está sentada en su cubículo de trabajo revisando su cuenta electrónica. A su lado derecho está sentada ALEJANDRA (23 años, cabello rojo), que apenas enciende el ordenador. Una mujer joven con un piercing en la nariz, JENNIFER (21 años) entra y se ubica en el cubículo que está al lado izquierdo de FERNANDA.

JENNIFER: ¡Hola Fer!

FERNANDA: Hola.

JENNIFER: ¿Cómo amaneciste?

FERNANDA: Bien.

Una mujer de unos 30 años, CAROL, entra a la habitación acompañada de TAYLOR, 19 años, tez blanca, figura esbelta.

CAROL:

Hola FER, te presento a TAYLOR, ella es una de las modelos que vas a tener que manejar porque SARA se accidentó y ella va a reemplazarla.

TAYLOR viene de la sede de la Quinta.

FERNANDA: Hola, mucho gusto.

TAYLOR: (sonríe) Hola, Fer.

CAROL: (a TAYLOR) La dinámica es la misma, nenita, FERNANDA es tu soporte, ella

te va a estar traduciendo lo que los clientes te escriban y va a estar pendiente de que estés bien. Ve a cambiarte que ya es tarde.

TAYLOR se dirige al corredor, similar al de un hotel, lleno de habitaciones contiguas enumeradas en orden ascendente del 1 al 15.

14. INT. HABITACIÓN ROJA. DÍA

TAYLOR entra a la habitación y se desviste. Pone su ropa en el armario, de dónde saca una chaqueta de cuero, se pone un conjunto de lencería negro, unas botas estilo militar, la chaqueta y se sienta frente al escritorio. Cruza las piernas y empieza a escribir en un teclado inalámbrico que tiene a su lado.

CORTE A:

15. INT. OFICINA DE MONITOREO. DÍA

Sentada en su cubículo, con los audífonos puestos, FERNANDA observa a TAYLOR desde una de las pantallas del ordenador, mediante un sistema de monitoreo que está anclado a una plataforma online. Abre otras dos ventanas que corresponden a las cámaras ubicada en las otras dos habitaciones que limpió con desinfectante y observa a dos mujeres muy jóvenes que terminan de desvestirse y se acomodan en sus respectivas camas, cada una con un teclado inalámbrico en la mano. FERNANDA se mueve a la otra pantalla y abre otras tres ventanas, desde las cuales observa a otras tres mujeres jóvenes semidesnudas en tres habitaciones temáticas diferentes, que terminan de acomodarse en sus camas o en sus escritorios.

FERNANDA observa las dos pantallas al mismo tiempo, todos los movimientos que las modelos realizan son expuestos.

TAYLOR está sentada en una silla giratoria frente al escritorio. Sonríe mientras mira al ordenador, sus ojos se mueven de derecha a izquierda leyendo la pantalla. Se arrastra alejándose un poco del escritorio y pone sus piernas en la silla. Se las soba con las manos y pone la silla a girar. Se acerca de nuevo al ordenador y escribe, se aleja y se sienta de espaldas sobre sus piernas, mueve las nalgas muchas veces. Sonríe y tira besos en dirección de la pantalla. Activa un vibrador que lleva debajo de la tanga y da pequeños saltos sobre la silla.

En la ventana contigua una joven de cabello rizado y muy largo está tendida sobre una cama de edredones blancos. Se masturba con la mano. Mueve la cabeza de un lado a otro, una y otra vez. De vez en cuando para y se mira el abdomen pálido. Tiene los labios húmedos y suda un poco.

FERNANDA está sentada en su cubículo con los audífonos puestos, mira la pantalla de su ordenador, atenta y sin parpadear.

JENNIFER entra a la habitación. Luce visiblemente disgustada.

JENNIFER: Marica, hay mierda en el teclado de una de mis modelos.

FERNANDA: ¡Qué!

JENNIFER: Te lo juro, revuelta con los fluidos.

FERNANDA: Claro, parce, esa vieja acaba de hacer un anal.

JENNIFER: Yo voy a decirle a FRANK.

FERNANDA: No, parce, cómo se le ocurre, donde usted le diga, él se la come de un grito. Más bien espere... ¿Ya limpiaste toda la habitación?

JENNIFER: Pues, sí, qué más hacía, no vez que ella tiene que seguir allí.

FERNANDA: Bueno. Igual, yo ahorita en el break o mañana voy a ir a comprar una caja de guantes.

JENIFFER: Pero usar guantes está prohibido.

CORTE A:

16. INT. HABITACIÓN KAREN. NOCHE

La habitación luce un poco desordenada; la cama está destendida y hay ropa sucia tirada en el suelo. KAREN está recostada sobre la cama. Lee un libro que sostiene en las manos. En medio de la lectura se detiene y suelta una carcajada; hace el libro a un lado de la cama y busca un objeto en los cajones de la mesa de noche. Tras unos segundos se levanta de la cama y sale de la habitación.

En su rápido regreso trae consigo un lápiz, con el cual subraya varias líneas de una de las páginas del libro. Continúa con la lectura pero gemidos femeninos que vienen de la habitación contigua le impiden concentrarse. KAREN

levanta un poco la mirada y con los ojos bien abiertos, como indicando un gesto de extrañeza, sonríe y vuelve a concentrarse en el libro.

UN GRITO PLACENTERO CULMINA CON LOS GEMIDOS

KAREN cierra el libro y lo acomoda sobre la mesita. Se levanta para cerrar la puerta de habitación con seguro. Apaga la pequeña lámpara y se arropa.

CORTE A:

17. INT. HABITACIÓN. DÍA

Los rayos del sol matutino se cuelan por el ventanal de la habitación de paredes blancas. Algunos de ellos reposan sobre el torso delgado y desnudo de PAULA, que duerme mal arropada por una sábana.

LA RESPIRACIÓN DE LA JOVEN ES SUAVE Y PAUSADA.

Los calzones le tapan las nalgas, la cobija le resbala por entre los tobillos y las rodillas están ligeramente dobladas. Sobre la mesa de noche, al lado de los libros, se encuentran el reloj de pulso de MIGUEL y un teléfono celular.

El reloj marca las 9:00 AM y el teléfono empieza a sonar, los ojos de PAULA se abren rápidamente, con precisión estira la mano izquierda y contesta.

PAULA: (de principio, voz adormilada)

PAULA: Aló.

MIGUEL: Ya te despertaste.

PAULA: Sí, vos me acabás de despertar.

MIGUEL: Ah, no, seguí durmiendo entonces que yo te llamo en un ratito.

PAULA: No, no, tranquilo, contáme qué pasó.

MIGUEL: Quería preguntarte si te dejé la copia de las llaves.

PAULA: Sí, me las diste ayer.

MIGUEL: Ah, no me acordaba.

PAULA: ¿No te ibas hoy?

MIGUEL: Me voy mañana.

PAULA: Y... ¿Vamos a vernos ahora?

MIGUEL: No sé... es que voy a estar un poquitico ocupado... ¿Por qué?, ¿quieres que nos veamos?

PAULA: Ehhh, pues si estas ocupado, no. No te quiero molestar...

MIGUEL: Sí, va a estar difícil hoy... Ve, me está entrando una llamada, hablamos después.

Del otro lado de la línea cuelgan. PAULA observa por unos segundos la pantalla de su teléfono, pensativa. Se levanta con despacio, frotándose los ojos con ambas manos, en busca de un camisón que está guardado en el closet. Se viste, sale de la habitación.

CORTE A:

18. INT. APARTAMENTO. DÍA

SONIDOS PERMANENTES DEL TRÁNSITO MATUTINO EN LA CALLE QUINTA UN DÍA DE SEMANA.

El apartamento está conformado por tres dormitorios contiguos a los que sigue el área de la sala-comedor, al lado de la cocina. El patio trasero está decorado por un jardín de tunas colgantes y plantas de marihuana sembradas en materas de barro. Al lado hay un pequeño baño.

Dos muebles viejos de mimbre; un sofá y una silla mecedora, ambos decorados con cojines de retazos de colores cosidos a mano, están ubicados en el centro de la sala, de una pared

cuelga un cuadro de Omar Rayo. Al lado hay un comedor metálico, ligeramente oxidado, de seis puestos, que está tendido con un mantel de flores. Las paredes están pintadas de blanco. Cortinas rojas cubren los amplios ventanales con vista a la calle quinta.

KAREN pasa en pijama por el pasillo, se dirige a la cocina.

CORTE A:

19. INT. COCINA. DÍA

La cocina es pequeña. El mesón de cerámica gastada está en todo el centro del espacio y tiene aproximadamente 1 metro de largo. Al lado derecho está la estufa y en el izquierdo la nevera. En el mesón hay una licuadora, el platero con algunos trastos y el lavaplatos, del cual sobresalen algunas ollas sucias. De la pared cuelgan un par de repisas sobre las que están acomodados vasos, platos y alimentos enlatados. KAREN entra a la habitación. Se pone frente al lavaplatos pero se devuelve dos pasos y abre la nevera, saca dos huevos. Los quiebra en el sartén

y los bate con un tenedor. Desvía la mirada unos centímetros y se topa con dos limpiones sucios y empapados arrumazados en una esquina del mesón. Los lava en el lavaplatos con jabón de loza.

CORTE A:

20. INT. SALA/COMEDOR. DÍA

KAREN está sentada en el asiento que da frente al ventanal, come despacio y tiene los pies encima de la silla del lado. Se levanta para abrir las cortinas, la luz se cuela en el espacio. KAREN regresa a terminar su desayuno y entretiene su vista mirando los árboles de la calle.

SE ESCUCHAN EL RUIDO DE UNA PUERTA ABRIÉNDOSE.

PAULA (OFF): Hola.

KAREN: Hola.

PAULA: (que se sienta en el sofá) Parece, qué calor el que hace.

KAREN: las ventanas están muy sucias otra vez. (tras un silencio breve) Pero yo las lavé la vez pasada.

PAULA: (con la mirada perdida) Yo las lavo.

KAREN levanta los platos y se dirige a la cocina. PAULA sigue sentada en el sofá, inmóvil.

SUENA EL AGUA CAYENDO POR EL LAVAPLATOS.

CORTE A:

Sentada en el comedor, bajo el cuadro de Omar Rayo, PAULA desayuna con el plato sobre sus rodillas. Mastica con calma y se bebe de un sorbo un vaso de chocolate. Su espalda está en posición vertical. Se levanta y sale de la sala. Deja su loza sucia sobre la mesa.

CORTE A:

21. EXT. CENTRO. DÍA

KAREN camina por la Calle 11. Esquiva los puestos de ventas ambulantes que hay sobre la acera, tiene las manos metidas entre los bolsillos de sus jeans. Camina lentamente. El pitido de los carros y las motos es constante, el sol ha bajado considerablemente.

Se detiene en un puesto de venta de películas piratas ubicado a mitad de cuadra, cuyo letrero dice "Variedades Makena". Se acerca a la VENDEDORA (40, delgada, de estatura baja), que está del otro lado de un mostrador hechizo.

KAREN: ¡Cómo le va!

VENDEDORA: Muy bien, niña. Cuénteme...

KAREN: ¿Qué le ha llegado nuevo?

VENDEDORA:

(Sacando un puñado de películas) Éstas me llegaron desde el mes pasado.

KAREN revisa los títulos uno por uno y separa algunas.

KAREN: ¿Tiene más?

La VENDEDORA saca dos paquetes de películas y se los entrega.

KAREN las revisa una por una.

KAREN: Mire, me llevo éstas ¿Así cuánto es?

VENDEDORA: Así serían Cincuenta mil pesos.

KAREN: ¿Y así, cuánto sería?

VENDEDORA: Veinte mil.

KAREN: (sacando de su bolsillo el dinero) Me las empaca, por fa.

La VENDEDORA saca unas cajas negras y empaca una a una las películas.

KAREN: Disculpe, ¿usted de casualidad no sabe de alguien que esté vendiendo un televisor barato?

VENDEDORA: No, niña... la verdad yo ni idea.

CORTE A:

22. INT. COCINA. DÍA

KAREN entra a la cocina. Se para frente al mesón y se queda quieta por un momento para contemplar 4 ollas sucias en el lavaplatos. Lava cada una utilizando la esponja y el jabón que

están al lado de la llave. Les sacude el agua, las seca y las acomoda sobre la repisa.

FUNDIDO A NEGRO.

23. INT. HABITACIÓN KAREN.DÍA

KAREN entra a la habitación y pone un tarro del arroz en el closet. Se sienta en la silla de lectura, que en realidad es una silla Rimax playera, estira la mano para tomar un libro del escritorio y encender la lámpara y abre el libro en una página de la mitad, separada con un lápiz. Lee mientras subraya algunas partes. La silla de lectura está ubicada al lado de un escritorio pequeño en el que hay un computador de mesa Windows XP, una lámpara y algunos libros de teorías narrativas. También hay un vaso con marcadores y un frasco de vidrio con algo de marihuana, un tarro de Nutricebroquín, un estuche de gafas y un CD de sountracks de la Nouvelle Vague.

SONIDO DEL PITO DE LA OLLA PITADORA.

KAREN se levanta y pone el libro sobre el escritorio, sale de la habitación.

CORTE A:

24. INT. BUS (M.I.O). DÍA

El rostro de PAULA se pierde entre los cuerpos apretujados que van de pie. Sus manos aprietan con fuerza la baranda más cercana. El cuerpo de una mujer grande, que le da la espalda, la arrincona hacia la axila de un hombre. El bus frena abruptamente en una de las estaciones, PAULA se tambalea de un lado a otro.

La mayoría de las personas se bajan en la parada. PAULA se sienta en una de las sillas que han quedado disponibles.

A través de los ventanales del vehículo se observa la calle: personas caminando precipitadamente por la acera, un policía de tránsito que controla la avenida debido a que los semáforos se han descompuesto, una fila de conductores que

pitan desesperadamente para que el guarda les de paso. El bus no tarda en llenarse de pasajeros nuevamente. El rostro de PAULA se pierde entre la multitud. El trancón alerta la curiosidad de los pasajeros.

A lo lejos se divisa una manifestación de personas que se acercan al punto donde está el bus.

CORTE A:

25. INT. ESTUDIO. DÍA

PAULA está sentada sobre el escritorio, desnuda, con la espalda recostada en la pared y los brazos rodeando sus piernas encogidas. La mirada perdida, el tic, tac del reloj de pulso que ha puesto a su lado es lo único que suena. Lentamente deja caer la espalda sobre la mesa y cierra sus ojos.

CORTE A:

Es de noche. La habitación está a oscuras. El sonido de la puerta principal abriéndose despierta a PAULA, aun desnuda, que al escuchar la voz de MIGUEL y la de una mujer, se levanta con la intención corporal de emitir el menor ruido posible. PAULA Coge sus cosas y se encierra en el baño. Escucha la voz de una mujer hablando con MIGUEL, pero no identifica de quién se trata. Se sienta.

PAULA ESCUCHA LOS RUIDOS DEL COITO DE MIGUEL Y LA MUJER.

26. INT. CORREDOR. NOCHE

PAULA sale del cuarto y cruza el pequeño corredor, se ubica detrás de una repisa situada cerca del salón, se cuida de no ser vista. Se trata de una mujer de unos 30 años, de cabello rizado, caderas anchas y torso delgado sobre la que MIGUEL dirige toda su atención. Ambos se besan delicadamente, MIGUEL le soba las nalgas y la mujer termina de abotonarse el vestido.

MIGUEL: Te acompaño a coger un taxi.

MUJER: ¿No venís conmigo?

MIGUEL: No, mañana me voy de viaje y tengo que arreglar unas cosas acá.

MIGUEL levanta la vista por encima del hombro de LA MUJER y ve a PAULA que lo observa perpleja. MIGUEL se comporta como si no hubiera visto nada.

MIGUEL y la MUJER SALEN DEL LUGAR.

PAULA se sienta de nuevo en el escritorio con las piernas recogidas. Después de un par de minutos MIGUEL regresa, prende las luces y se sienta frente a PAULA.

PAULA: ¿Quién es esa vieja?

MIGUEL: Una ex novia de Andrés.

PAULA: ¿Por qué te la follaste?

MIGUEL: Porque yo soy un traidor.

PAULA: Dejá de ser tan pendejo.

MIGUEL: (después de un breve silencio) Yo me le comí casi todas las novias a Andrés.

PAULA: ¿Casi todas?

MIGUEL: A Edna nunca me la había comido porque estaba toda enamorada y nunca me quiso dar el lado... Pero una vez le toqué las tetas en un ascensor... (después de un silencio prolongado) ¿Te parezco muy mal tipo?

CORTE A:

27. EXT. CLL QUINTA. NOCHE

PAULA camina mirando el suelo.

28. INT. CASA. NOCHE

Las luces están apagadas, la puerta de la habitación de PAULA está cerrada.

SONIDOS DE GOLPES EN LAS PAREDES.

CORTE A:

29. EXT. CALLE QUINTA. DÍA

PAULA camina por la calle Quinta. Lleva en su muñeca el reloj de MIGUEL y su morral. El sol le pega directamente en la cara. A su alrededor las personas caminan como amontonándose, los indigentes piden limosna en las esquinas, los vendedores ambulantes ofrecen mangos, chontaduros, arepas.

CORTE A:

30. EXT. ESTUDIO MIGUEL. DÍA

PAULA está en el escritorio terminando de editar un vídeo. Apaga el equipo y se sienta en el tapete que está tendido en medio de la sala. De debajo de la alfombra saca un porro, se acuesta. Fuma. Junta la planta de sus pies de tal modo que sus piernas separadas forman un prisma. Mira fijamente el reloj colgado en la pared del frente, sobre el estante que está lleno de libros, son las 4:30 pm. Se levanta y revisa algunos papeles de una de las estanterías. Saca tres viejos paquetes de posters de la historia del arte y los pone en el suelo. Cada paquete mide 31 x 44 cm y contiene 6 posters de ese tamaño. PAULA se sienta. Toma el primer paquete y lo observa, se titula "Impresionistas", lo abre y coloca las 6 láminas en el suelo, una al lado de la otra. Cada una representa una pintura insigne del movimiento: *La japonesa*, *Contes barbares*, *El columpio*, *El bar de Folies-Bergère*, *La niña en un sillón azul* y *El puente de Langlois cerca de Arles*. El siguiente paquete corresponde a obras de Cézanne, PAULA lo abre y coloca los seis pósters sobre el suelo, debajo de los impresionistas: *El golfo de Marsella visto*

desde L'Estaque, La lucha de amor, El monte Sainte-Victoire visto desde Lauves, Las grandes bañistas, una Olimpia moderna y Bodegón con cómoda. Toma el último paquete, que corresponde a obras de Frida Kahlo y pone cada una de las seis imágenes debajo de las de Cézanne: *Frida Kahlo y Diego Rivera, Autorretrato con mono, La columna rota, Árbol de la esperanza manténme firme, El suicidio de Dorothy Hale y Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser.* Los paquetes están llenos de inscripciones que explican las figuras pero PAULA no las lee. Deja todo en el suelo y se recuesta sobre las imágenes, Tiene el cabello sobre el rostro, su respiración se ralentiza, cae en un estado de ensoñación.

CORTE A:

PAULA se levanta lentamente y enciende la luz. Toma un cuadro que está colgado al lado del interruptor y lo pone sobre el escritorio, al lado de su morral.

31. EXT/INT. APARTAMENTO DE PAULA. NOCHE

PAULA Sube las escaleras del edificio con el cuadro y los pósters en una mano. El morral le cuelga de la espalda. En la puerta de su apartamento hay una hoja de papel pegada con cinta que tiene escrito con marcador negro:

"POR FAVOR, NO FUME MARIHUANA DENTRO DEL EDIFICIO".

PAULA arranca la hoja y busca en su morral unas llaves. Abre la puerta de su apartamento.

32. INT. APARTAMENTO/HABITACIÓN DE PAULA. NOCHE

PAULA entra al apartamento y abre la puerta de su habitación, entra y enciende la lámpara del nochero. Tira las llaves y el morral en la cama. Se quita el pantalón y el brasier y los pone en el cesto de ropa sucia. Sale de la habitación y regresa instantes después con un martillo en la mano, lo pone sobre la mesa improvisada y busca en el closet hasta

encontrar una puntilla. Clava la puntilla. Pone el martillo sobre la mesa y cuelga el cuadro. Se queda de pie observándolo. La cama se

encuentra destendida y con las sábanas a medio caer. PAULA le toma una foto al cuadro con su celular y mediante el buscador de Google busca información:

PAULA (OFF): El maestro de escuela, 1954, es un cuadro del pintor surrealista René Magritte.

SONIDO DE CANDELA ENCENDIÉNDOSE.

Los ojos de PAULA contemplan la pintura sin parpadear. Se lleva a los labios el porro que tiene en la mano y fuma. Todo el espacio está cubierto de una especie de luz blanquecina, causada por el humo, que posibilita la visibilidad de partículas de polvo flotantes en el aire. El reloj en la mesa de noche marca las 9: 00 PM. Paula baila de un modo infantil.

PAULA (OFF): No sé qué me pasa. Todo el día me estoy masturbando, y ahora último me pasa que solo me excito viendo vídeos porno de hombres sexagenarios y gordos con veinteañeras... Cada vez que veo un carro gris me timbro de una porque pienso que puede ser el tuyo, Y siempre me quedo detallando en las ventanillas a ver si ya llegaste y no me has avisado. Pero lo único que veo son las calles llenas de carros grises, de motos y de indigentes sucios que intentan limpiar los vidrios de los carros por cualquier moneda... La verdad es que a mí no me importan los indigentes... No sé porque no pude tener otro tipo de mentalidad.

33. EXT. CAMPUS UNIVERSITARIO DE MELÉNDEZ. DÍA

PAULA y GAEL, un joven de 25 años, de apariencia descuidada y jeans ceñidos, están en la plazoleta de Banderas. Hay poco

flujo de personas aunque se divisan algunos grupos de jóvenes que fuman marihuana y escuchan música. GAEL bebe licor empacado en una caja.

GAEL: ... Después de tomarme las pepas me tengo que poner una bolsa plástica en la cabeza.

PAULA: ¿Por qué?

GAEL: Por si de pronto quedo vivo.

PAULA: ¿Y para qué me necesitás a mí?

GAEL:

Para que seas mi testigo secreto.

PAULA: (dubitativa) No sé, GAËL.

GAEL: ¡Para que me asistás! (saca de su morral un libro) No te pongás nerviosa. Mirá, te traje este libro, se llama *El último recurso* de Derek Humphry. Leétele y después hablamos.

PAULA: Como querás.

GAEL: Bueno, te dejo. Gracias por ayudarme.

PAULA: Vale.

GAEL: Ahí te dejo el vinito.

PAULA se queda mirando a GAËL mientras se va. Luego su vista sigue a algunos de los que descansan en la plazoleta.

34. EXT. CALLE QUINTA. DÍA

KAREN está sentada en el muro situado en la mitad de la cuadra. Lleva audífonos puestos y escucha música reggae. Un joven blanco y bien parecido, vestido con traje de oficina, pasa caminando a paso apresurado, carga en los hombros un maletín negro.

El JOVEN se devuelve para preguntarle a KAREN.

JOVEN: Disculpa ¿será que tú me puedes regalar un poquito?

KAREN le pasa el porro, el JOVEN fuma dos plones y se lo devuelve. Sigue con su camino.

CORTE A:

35. INT. APARTAMENTO. NOCHE

PAULA entra al área del comedor. FERNANDA (viste con un jean negro y ceñido, camisa esqueleto) y LINA (camisa de cuadros) están cocinando en el piso, en una estufa eléctrica de una sola boquilla. KAREN está viendo televisión en el mueble. El comedor no está. La sala se ve vacía, adornada solo por el mueble y el cuadro de Omar Rayo.

FERNANDA: ¡Hola, perra!

PAULA: (desconcertada) ¿Y el comedor?, ¿Y la estufa?

FERNANDA:

Se los llevó la ex novia de Lina.

PAULA: ¿Por qué?

FERNANDA: Eran de ella.

LINA: (en un tono serio) Y tampoco tenemos nevera.

KAREN: ¿Venís de la marcha?

PAULA: ¿Cuál marcha?

KAREN: La marcha de antorchas, la del Hospital.

PAULA: Ah, no. ¿Vos no fuiste?

KAREN: No pude. Salí muy tarde de clase. Pero fui a la de la semana pasada.

PAULA: Sí, hay que apoyar.

FERNANDA: ¡Qué va, perras! (Dirigiéndose a Paula) Ve, te vendo mi televisor con mesa y todo en 200 lucas.

PAULA: ¿Y eso?

FERNANDA: Porque convencí a LINA de que sacáramos un crédito para comprar un Smart Tv.

PAULA: Áspero, yo te lo compro.

KAREN: ¡Uh claro!, cómpreselo y me presta el suyo viejito, para yo ver películas.

LINA: Esas películas viejas que vos te vez son chimbísimas.

TODAS RÍEN.

CORTE A

PAULA, FERNANDA, LINA y KAREN están comiendo y bebiendo vino de caja en el suelo. Las luces de discoteca que adornan el comedor están encendidas, la habitación se inunda de parches de colores que giran sobre todas las paredes. La pasta boloñesa se ve de colores amarillo y naranja fluorescentes.

CORTE A:

36. INT. /EXT. APARTAMENTO/CALLE QUINTA. NOCHE

Desde la ventana PAULA observa un grupo de jóvenes que corre por la calle quinta, huyendo de un par de policías que los siguen en moto. La policía persigue a los ciudadanos y exigen una requisa a mujeres y ancianos.

37. INT. HABITACIÓN DE PAULA. NOCHE.

PAULA está recostada en su cama viendo una película en el televisor. Tiene el cabello mojado y lleva la cobija encima. Come cereal con leche en un tazón amarillo. Los gemidos femeninos empiezan a escucharse de nuevo. PAULA termina con el plato, lo deja sobre el nochero y se recuesta en la cama. Se arropa y vuelve a enfocarse en la película.

CORTE A:

38. INT. HABITACIÓN DE KAREN. NOCHE

KAREN está sentada en el escritorio. Escribe en el computador presionando las teclas velozmente. La lámpara que está sobre el escritorio está encendida e ilumina el resto de la habitación. Al lado hay un plato plano y un vaso vacíos.

39. INT. PENTHOUSE. DÍA

FERNANDA camina por el corredor que da a la puerta principal, JENNIFER la sigue.

JENNIFER: (murmurando) Vea, aquí le mandaron.

FERNANDA abre la caja, dentro hay un porro de marihuana enrollado en papel de color púrpura. FERNANDA lo toma entre sus dedos pulgar, índice y corazón y lo pone sobre su labio superior; lo huele, regresa la mirada a la caja y observa una nota pegada en el fondo.

"Te mando un regalito para que te endulcés".

FERNANDA sonríe y guarda el papel en el bolsillo de su pantalón. Camina tras de JENNIFER que se dirige a la sala de monitoreo.

CORTE A:

40. INT. OFICINA DE MONITOREO. DÍA

FERNANDA y JENNIFER entran a la habitación. FERNANDA saca de su morral un par de guantes y se los pasa a JENNIFER.

FERNANDA: Mirá, para que los uses cada que vayás a limpiar los cuartos.

JENNIFER: ¡Fer, qué detallazo!

JENNIFER sale de la habitación con los guantes en la mano. FERNANDA se queda y se sienta en su escritorio a monitorear. ALEJANDRA, JOA y TEFA entran y se ubican en los otros cubículos. Encienden sus computadores y abren la plataforma de monitoreo.

ALEJANDRA: (mientras observa sus pantallas)

Hola Fer.

FERNANDA: Hi, bitch.

ALEJANDRA: vos por qué siempre llegás tan temprano, ve.

FERNANDA: El tiempo es dinero, bebé.

ALEJANDRA, JOA, TEFA y FERNANDA empiezan a teclear y clickear. No se miran entre sí. El puesto de JENNIFER está vacío.

CORTE A:

41. INT. PENT-HOUSE OFICINA DE FRANK. DÍA

FERNANDA entra la oficina de FRANK (50, calvo, viste bermudas y chanclas), que está sentado en su escritorio escribiendo en su

IPhone. La habitación es blanca y luce ordenada. En una esquina, al lado del escritorio que está frente a la puerta, hay una planta en una maceta grande. Frente al escritorio hay dos sillas Rimax.

FRANK:

Sigue, FERNANDA, siéntate.

FERNANDA se sienta en una de las sillas.

FRANK:

FERNANDA, quería hablar contigo porque me enteré de que hiciste algo muy grave y yo sé que eres consciente de ello. Está prohibido que las monitoras limpien los cuartos con guantes. Cualquier gesto discriminatorio en contra de las modelos será sancionado, y este caso no es la excepción.

FERNANDA:

(que lo mira directamente, sin parpadear)

¿Cuáles modelos?, ¿usted en qué mundo es que vive?, yo no me voy a arriesgar a contraer un sida por andar limpiándole materia fecal a otra. ¿O es que usted les hace exámenes médicos antes de contratarlas?

CORTE A:

42. EXT. ANDÉN BARRIO GRANADA. DÍA

FERNANDA y TAYLOR están sentadas en un andén. FERNANDA se fuma el porro color púrpura.

FERNANDA: Gracias por el porro.

TAYLOR: De nada, bebé. Ve y vos qué, ¿Te dedicás sólo a la webcam?

TAYLOR:

No, yo estudio diseño industrial por las noches. Yo me metí a la webcam porque mis papás no podían seguir pagándome la universidad. Y pues era esto o retirarme faltándome un año. Además yo tengo una bebé de 8 meses y no tengo quien me la cuide.

FERNANDA: ¿Y cuánto ganas aquí?

TAYLOR: Casi cuatro millones de pesos al mes... Y ¿qué te dijo FRANK?

FERNANDA: Me suspendió por un día. Y me ascendió a supervisora.

TAYLOR: ¡No te creo!

FERNANDA: Palabra.

TAYLOR: Te invito a una de guaro para celebrar.

FERNANDA:

No, yo no tomo licor.

TAYLOR: ¿Por qué no?

FERNANDA: ¡Only Weed! El licor vuelve violentas a las personas.

TAYLOR: Pura mierda.

FUNDIDO A NEGRO.

43. INT. APARTAMENTO. MADRUGADA

PAULA está recostada en su cama, con los ojos bien abiertos. Está desnuda y desarropada, con la cobija enrollada y metida entre las piernas. Tiene dos pequeñas líneas oscuras bajo sus ojos y sus pupilas ligeramente dilatadas.

CORTE A:

44. INT/EXT. APARTAMENTO MADRUGADA

La casa está en silencio. Las luces de la habitación están apagadas. PAULA está acostada sobre su cama. Da vueltas de un lado a otro. Por su ventana se cuelan unos débiles rayos de luz. Se desarropa y se vuelve a arropar. Se pone la mano en la frente, se sobajea los ojos, está desesperada. Toma su celular y se levanta de su cama. Sale de la habitación, del apartamento, baja las escaleras y sale del edificio.

Con su celular empieza a filmar el panorama de la ciudad que recién despierta; la avenida sin tránsito, las calles aún oscuras, el edificio de enfrente con las luces encendidas, los indigentes acostados en las puertas de los locales aún cerrados, las palmeras a lo lejos que adornan los bordes de la Calle Quinta.

PAULA se sienta en un muro a fumar un cigarrillo, mientras observa a un INDIGENTE durmiendo en el local al lado de su edificio. FERNANDA viene caminando por la acera, saluda a PAULA.

FERNANDA: Morning!

PAULA: ¡Y vos qué, de dónde venís!

FERNANDA: Parce, nada. Anoche salí con una de las modelos del trabajo.

PAULA: Y Cómo te fue.

FERNANDA: Bien parce, la nena se tomó sola una botella de ron, y por allá se andaba desplomando en mitad del andén.

AMBAS RÍEN.

45. INT. DROGUERÍA. DÍA

KAREN se acerca al mostrador del local, detrás del cual hay una mujer de unos 50 años. El lugar está todo pintado de blanco y las paredes están rodeadas de estanterías con medicamentos y productos de farmacia.

KAREN:

Buenas, vecina.

VENDEDORA 2: Niña ¿cómo le va?

KAREN: No muy bien, Vecina. Fíjese que llevo como dos días sin poder dormir bien...

VENDEDORA 2: ¿Cómo así?

KAREN: Sí, yo creo que es el estrés porque estoy terminando mi tesis de grado.

VENDEDORA 2: Claro, pobrecita, me imagino que le debe estar tocando muy duro.

KAREN:

Por eso vine a ver si usted me hace el favor y me recomienda alguna pastilla para dormir.

VENDEDORA 2:

Claro mijita, mire que nada más ayer, yo tengo una clienta, que ella siempre viene a comprarme unas pastillas para

dormir, ella es doctora, y me dice que solo esas le sirven qué porque son la más suaves.

KAREN: A ver las veo, vecina...

VENDEDORA 2: Deme un segundito se las busco.

La VENDEDORA se retira unos momentos a otro cuarto. Regresa con una caja en la mano.

VENDEDORA 2: Eszopiclona, se llaman. Si quiere las buscamos aquí en internet, ahí todo esto aparece.

KAREN: No, no es necesario.

VENDEDORA 2: Claro que es necesario, mi muñequita, claro que es necesario...

La VENDEDORA busca en su teléfono inteligente, se demora un poco.

KAREN (OFF): "Hipnótico no benzodiazepínico, indicado en el tratamiento del insomnio, tanto para mejorar la inducción como el mantenimiento del sueño".

46. INT. APARTAMENTO. NOCHE.

KAREN, FERNANDA y PAULA están sentadas en el suelo de la sala, usan pijamas. FERNANDA le hace una trenza a PAULA y KAREN lee un libro llamado *La mujer rota*. LINA saca su bicicleta del patio y la lleva hasta la puerta de entrada.

FERNANDA: (a LINA) Amor, le hice una trenza a PAULA.

LINA: Con esa trenza parecés una chola boliviana.

FERNANDA: Es de cuatro carriles.

LINA: ¿Las bolivianas también se hacen trenzas de cuatro carriles?

FERNANDA: ¡LINA!

LINA: Tres cholas jugando a hacerse trenzas, qué pereza.

LINA sale y cierra la puerta que da a la calle. PAULA, KAREN y FERNANDA se miran entre sí, sin decir nada. KAREN saca sus pastillas. FERNANDA se levanta y de la cocina trae un tarro con agua.

FERNANDA: ¿Ready?

PAULA se levanta y va hasta su habitación. Regresa con un porro en la mano y lo enciende.

FERNANDA: (se acerca a KAREN) Dame lo mío, pequeña.

KAREN le entrega a FERNANDA una de sus pastillas. PAULA se sienta al lado de KAREN y estira la palma de su mano. KAREN le da una pastilla a PAULA. Las tres se toman de una pastilla y la pasan con el agua del tarro que FERNANDA pone a circular.

PAULA: Tengo que ir a comprar un limpiavidrios... ¿Me acompañan?

47. EXT. CALLE QUINTA. NOCHE

FERNANDA, KAREN y PAULA salen del edificio con sus respectivas bicicletas. Hay un indigente tirado en el suelo que se ha orinado al lado.

FERNANDA: (mira a KAREN) Sostenéme la bici, ve.

FERNANDA le pasa la bicicleta a KAREN. Se acerca al indigente y lo observa con detalle, se inclina y recoge algo que está a su lado.

PAULA: ¿Te le estás robando la candela?

FERNANDA: Perdió por lento. Ese es el puto indigente que se orinó la semana pasada en la reja.

KAREN: Parce, no hable así, ¿qué le pasa!

FERNANDA: ¿Qué? Es la verdad.

48. INT. SUPERMERCADO. NOCHE

FERNANDA, KAREN y PAULA caminan por los pasillos del supermercado, en pijama. Llegan a la sección de aseo y las tres se ponen a buscar el limpiavidrios. Actúan de forma un poco torpe, pero tranquila. Tardan bastante tiempo en identificar el limpiavidrios, lo confunden con ambientadores o limpiadores multiusos.

49. EXT. CALLE 5TA. NOCHE

PAULA, FERNANDA, KAREN salen con sus bicicletas del supermercado. Se topan casualmente con uno de los paseos nocturnos de la comunidad de los *Biciamigos*, jóvenes conductores de bicicleta que a través de las redes sociales se dan cita para hacer un paseo por la ciudad con alguna regularidad.

Alrededor de 50 ciclistas marchan por la calle quinta, llevan sonido estereofónico portátil. Suena música Reggae. Algunos van fumando marihuana.

KAREN: ¿Nos pegamos o qué?

FERNANDA, PAULA y KAREN conducen por el andén hasta alcanzar a los *Biciamigos*. El trayecto es tranquilo y ameno. De fondo logran observarse las luces de la loma de Siloé que adornan el panorama. La ciudad es un escenario grato. Recorren algunas calles de la ruta y después se separan para tomar ruta hasta el apartamento.

PAULA (OFF): (mientras dan el paseo con los biciamigos) Desde que estoy tomando hipnóticos para dormir mi vida no es la misma. Ahora estoy más tranquila, más contenta. Es 23 de diciembre y Cali sigue pareciendo el mismo mierdero que ha parecido todo el resto del año. Qué navidad ni qué hijueputas, aquí es verano todo el año, aquí parece junio todo el año. Un verano infernal. Unas 10 de la noche infernales, el calor entrándose por cada pelo de mi tan peludo cuerpo, los caleños y caleñas, y no caleños y no

caleñas, sofocándose del calor. Pero a mí ya no me importa eso, a mí ya no me importa nada, desde que estoy tomando mis pastillas todo me da igual. Hoy fui a comprarme algo para estrenar en navidad. Fue un error terrible. El lugar estaba lleno y de repente me vi viéndome en un espejo, sintiendo que nada me quedaba bien, pero gracias a mis pastas, eso me tenía sin cuidado. Estuve 5 horas tratando de comprarme algo, de escoger algo, pero es que todo se me veía tan mal. No entiendo esas personas que han de llamarme bonita, oh, tan bonita la chinita, si es que el espejo no me miente, si es que ni nariz parece de águila, si es que mi frente es gigantesca, mis brazos totalmente

escuálidos, mi cuerpo totalmente peludo, mi cabello ni liso ni crespo, ni llamativo ni desapercibido. Pero nada de eso importa, porque sé que al final de la noche lo único que importa es que ya puedo dormir, que ya no tengo que dar vueltas hasta las 5:30 de la mañana sin poder pegar el ojo ni despertarme de manera tan frustrada a las 7:00 en punto, con el reloj biológico más exacto de todos los otros relojes biológicos del mundo.

50. INT. HABITACIÓN. DÍA.

PAULA abre los ojos, parpadea suavemente. Su cuerpo está impávido. Mueve su brazo con dificultad para alcanzar el reloj de MIGUEL que está en su mesa de noche. Mira la hora, son las 9. Pone el reloj de nuevo en la mesa de noche. Cierra sus ojos nuevamente. Su cuerpo está boca arriba, su mano derecha abraza una almohada que está puesta sobre su pecho. Se despierta lentamente. Estira su cuerpo entre las cobijas. Bosteza. Revuelca la cara en las almohadas. Toma de nuevo el reloj. Es medio día.

51. INT. APARTAMENTO. DÍA.

PAULA camina por el apartamento. Lleva puesta la pijama de la noche anterior. Busca a KAREN y a LINA en sus respectivas habitaciones. Abre las puertas, echa un vistazo y las vuelve a cerrar. Regresa a la sala y abre de par en par las ventanas, la luz del mediodía ciega su vista por un instante, el ruido del tránsito entra al espacio. Se sienta en el sofá. Permite que la luz le dé en el rostro. Se acerca a la ventana. Llueve. Observa a FERNANDA que está en medio de la CALLE con TAYLOR. Juegan en la lluvia, por la vía no transita ningún vehículo. FERNANDA y su acompañante se besan. PAULA sonríe.

52. INT. SALA. DÍA

PAULA está parada sobre una de las sillas del comedor que hay ubicado enfrente de los ventanales, las cortinas rojas no están. Lleva puesta una sudadera blanca y una blusa holgada de igual color. Con su mano izquierda sostiene un trapo con el cual sacude los ventanales, de derecha a izquierda, hasta quitar la mayoría de polvo que cubre los vidrios.

Sale de la habitación y regresa unos segundos después con un tarro de Limpiavidrios, lo deja sobre la silla y sale de nuevo de la habitación. Segundos después, regresa sosteniendo en una mano un trapo blanco, seco. Vierte el espray sobre toda la extensión de los ventanales y, seguidamente, empieza a secar con el trapo hasta dejarlos impecables. Se dispone a colgar de nuevo las cortinas rojas.

53. EXT. CALLE QUINTA. DÍA

PAULA camina por la calle quinta mientras intenta encender un porro. Un JOVEN corpulento, de unos veinte años, que viste una bermuda y zapatillas viejas y se transporta en una monareta en mal estado, pedalea lentamente y sigue a PAULA, le silba.

JOVEN:

Oiga, niña, ¿usted por qué fuma eso?

Oiga, niña, regáleme un poquito.

Niña, vea, mire que hoy ha sido el peor día de mi vida.

PAULA voltea a verlo.

PAULA:

¿Por qué ha sido el peor día de su vida?

JOVEN:

Es que me acaban de robar.

PAULA le regala un plon y sigue caminando, se le adelanta y se sienta en un muro a mitad de cuadra. El JOVEN la sigue, se sienta y le habla.

JOVEN:

Niña, es que sabe qué, yo cumplo años la semana próxima y yo le pido que le ruegue a diosito porque yo no creo que alcance a llegar hasta esa fecha, yo creo que a mí me va a pasar algo malo.

PAULA:

¿Y por qué?.

JOVEN:

Porque yo conozco al man que me robó. Y sabe qué niña, yo estoy pensando en ir hasta la casa, porque yo sé dónde vive y... taz, taz, yo le doy piso a ese hijueputa, Por rata. ¿Me entiende?

54. INT. CONSULTORIO. DÍA

PAULA está sentada en el escritorio esperando a que el doctor termine de conversar con unos colegas. El tic tac del reloj sonando supera el murmullo interminable y fastidioso de los doctores. PAULA se distrae tocando el escritorio con sus

dedos tal cual y como si estuviera tocando castañuelas. Sus uñas son cortas y carcomidas, aumenta paulatinamente la velocidad y el sonido de sus golpes hasta poner nerviosos a los doctores, que dada la incomodidad de la situación deciden marcharse. El doctor de turno toma asiento en su escritorio:

DOCTOR: Tu cara me dice que no estás muy bien ¿Por qué estás aquí? ¿Cuál es tu nombre?

PAULA: Me llamo PAULA y vine porque la psicóloga de la universidad

dijo que no me podía recetar pastillas para dormir, y me remitió acá.

DOCTOR: Y ¿Por qué necesitas pastillas para dormir?

PAULA

Porque no puedo dormir.

DOCTOR:

¿Hace cuánto que no puedes dormir?

PAULA:

Hace dos semanas... Duermo, sí, pero por lo general es entre las 6 y las 8 de la mañana. Me la paso todas las noches dando vueltas en la cama, esperando a que los ojos se me cierren, pero no pasa nada... las horas se me pasan una a una, y se me pasan muy, muy lentamente y cuando menos lo espero, por la ventana se me empieza a meter la luz del sol, y me doy cuenta de que ya son las 6 otra vez. La verdad es que me cuesta cada vez más relacionarme con las personas, me irritan. Mi amiga KAREN me prestó un libro de Michel Foucault en donde dice que este tipo de lugares se encargan de normalizar y controlar la mente del individuo, pero aun así no me importó venir aquí y exponerme ante usted. La verdad es que fui donde la psicóloga solo para hablar, y en el fondo vine acá solo

para hablar con usted, pero es obvio que viene aquí solo para que le consignen un salario de mierda al mes, que usted considera que merece. Pero no lo merece. No merece nada, no hace nada por nadie, solo por usted mismo. Su vida es tan inútil e insignificante como la mía, pero usted se cree la gran cosa y no se da cuenta de que va a terminar igual de muerto que todas las personas que ha ayudado a envenenar con sus recetas chimbas. Es el mandato de lo natural.

DOCTOR: ¿Por qué no puedes dormir, PAULA?

PAULA: Yo que voy a saber.

DOCTOR: Me dio la impresión de que tú lo sabías todo.

PAULA guarda un largo silencio.

DOCTOR:

¿Has intentado alguna cosa antes de venir acá?

PAULA: Todo.

El DOCTOR empieza a escribir en el recetario.

PAULA: ¿Qué está escribiendo ahí?

DOCTOR: ¿Cuántos años tienes, PAULA?

PAULA: Veinte.

DOCTOR: ¿Dónde están tus padres?

PAULA: Eso qué tiene qué ver.

DOCTOR:

Bueno, por lo general, el insomnio es un síntoma de otra cosa más grave... te estoy recetando antidepresivos. También te estoy programando 4 sesiones empezando el próximo martes.

PAULA: ¿Y mis pastillas para dormir?

DOCTOR: Uno de estos que te estoy recetando te va ayudar a dormir.

PAULA cruza los brazos.

DOCTOR:

Eso es todo PAULA. Tómate las pastillas y hablamos la otra semana.

PAULA se queda pasmada un instante viendo al DOCTOR, toma el papel de la fórmula y sale del consultorio.

CORTE A:

55. INT. COCINA. DÍA

FERNANDA, LINA, KAREN y PAULA están lavando verduras en la cocina.

FERNANDA: Qué va perra, lo que usted necesita es ponerse a trabajar.

KAREN: Si quiere yo hablo con el man del bar a ver qué dice.

SE ESCUCHAN ARENGAS DESDE LA CALLE.

KAREN camina hasta la ventana y observa un grupo de personas manifestándose. La mayoría viste ropas blancas y en las pancartas que llevan se alcanza a leer un mensaje en contra del cierre del hospital público. KAREN corre por su cámara y se apresura a captar con el lente las personas que marchan.

56. INT. HABITACIÓN PAULA. DÍA

PAULA mira hacia el techo. Se masturba. Su cuerpo se mueve de un lado a otro, se aprieta los muslos con las manos. Su respiración se agita, se agarra una mano con la otra, aumenta la velocidad de sus movimientos. Gemidos cortos salen por su boca hasta que emite una especie de crujido. Todo su cuerpo se tensiona y se desntensiona lentamente. Empieza a reír débilmente.

57. EXT. CLL 5TA CON 39 .DÍA

En la esquina de la calle 5ta con 39, con un trancón de automóviles generado por una pequeña marcha de estudiantes cuyas pancartas manifiestan una inconformidad con el cierre del hospital público de la ciudad, PAULA fuma un cigarrillo mientras intenta conseguir un taxi. Camina sobre la calle 5ta, a pleno medio día y con un sol estrafalario dándole en la cara.

58. INT. BAR. DÍA

La habitación es de forma rectangular, a un costado está ubicada la barra, detrás de ésta la estantería donde están los vasos de coctelería y el licor, un lavaplatos y la caja registradora.

Las paredes del bar están decoradas con imágenes de todo tipo. Una bandera de Austria, está colgada a la entrada del establecimiento. Cuadros de Marilyn Monroe, Tom Waits y Snoopy, contrastan con posters psicodélicos de colores fluorescentes y formas indistinguibles.

PAULA está parada al lado de la barra del bar detallando los cuadros. KAREN sale de una puerta al fondo.

KAREN: Marica, te demoraste un resto.

PAULA guarda silencio.

KAREN: Vos ya conociste a Henry, pero vamos y te presento a Gaël, que es el otro chico que trabaja acá en barra.

PAULA: ¿Gaël?

PAULA sigue a KAREN, que se dirige a la parte trasera del local. Allí, acomodando unas cajas de cerveza en un congelador, está GAËL.

KAREN: GAËL, te presento a PAULA, la nueva mesera. PAULA, él es GAËL, el bartender.

PAULA y GAÉL se miran con caras de espanto en un primer momento. Sin embargo, se presentan con normalidad, como si no se hubieran visto antes.

GAÉL: Hola, mucho gusto, bienvenida.

PAULA: Mucho gusto, PAULA.

59. INT. COCINA. DÍA

KAREN está esperando que un agua hierva para servir un té. Un noticiero suena desde el celular que está sobre la nevera:

OFF:

En el último año se intensificó la violencia contra líderes sociales en este país, así lo advierte un informe presentado en las últimas horas por la organización *Somos Defensores*, en ese documento se advierte que aunque la

fiscalía colombiana cuenta con todas las herramientas y posibilidades para avanzar en investigaciones de los crímenes se ha negado a hacerlo:

PRESENTADORA: En medio de la inoperancia del estado Grupos paramilitares ocupan cada vez más zonas dejadas por las FARC en todo el país y se producen éxodos masivos. Vamos con José MARULANDA quien ha estado al tanto del fenómenos, adelante, José, buenas tardes...

REPORTERO: Estefani, muy buenas tardes, la presencia paramilitar se ha denunciado en departamentos como el Cauca, valle, Chocó, Nariño Antioquia, en terrenos que han ido dejando las FARC y que han sido ocupados por Los Urabeños y Las Águilas Negras y distintos grupos paramilitares que han sido denunciados por la misma comunidad y que hasta hoy el gobierno nacional ha negado su existencia.

PERIODISTA: Más de trescientos colombianos se han desplazado hacia Venezuela debido a las amenaza de los grupos

paramilitares que han comenzado a ocupar los territorios que han dejado las FARC. Los connacionales han salido de los municipios de Tibú, La gabarra y La Cooperativa en Norte de Santander. Las autoridades del vecino país recibieron a estas familias que huyeron de la violencia paramilitar, así lo confirmó el presidente de ese país, Nicolás Maduro.

MADURO: Hemos venido recibiendo migración en masa desde Colombia hacia Venezuela por la frontera producto de la continuación de la guerra civil en Colombia.

PERIODISTA: La fuerte presencia paramilitar también afectó el desplazamiento de las Farc hacia la zona veredal de Caño Indio, en norte de Santander, en donde los habitantes del lugar le pidieron al Mecanismo de Monitoreo

y Verificación que investigue las denuncias sobre este hecho y garantice la vida de los insurgentes y la población civil.

Han salido grupos de autodefensa, se han identificado y con la salida de estas personas, pues han tenido muchas familias que desalojarse.

KAREN apaga la estufa.

OFF:

A estos graves hechos se suman los retrasos en la adecuación...

60. INT. APARTAMENTO. DÍA

PAULA está Recostada en una pared. Toma suero mientras mira al vacío. Se escuchan dos personas entrando al apartamento del lado. Después de un minuto de barullos se escucha música que viene del apartamento en cuestión. Una canción romántica suena.

SUENAN UNOS GOLPES AGUDOS, QUE REMITEN A ALGO GOLPEANDO EL METAL.

PAULA se levanta del suelo y abre la puerta del apartamento. Baja las escaleras hasta llegar a la entrada del edificio y observa, del otro lado de la reja, un hombre -VAGABUNDO- de cara sucia, cabello enmarañado y que viste con harapos; tocando la reja con una pequeña piedra. Se acerca a él. Afuera llueve a cántaros, el hombre se refugia cerca de la entrada.

PAULA: ¿Por qué toca así?

VAGABUNDO: ¡Café!

PAULA: ¿Cómo?

VAGABUNDO: Que si tiene café.

PAULA: ¿Quiere café?

VAGABUNDO: Sí.

PAULA: Bueno, espere un momento ya se lo traigo.

PAULA sube las escaleras, se dirige hasta la cocina. Abre la alacena y saca una bolsa de café, la pone sobre el mesón y enciende la cafetera que está al lado. Su gesto es el mismo que el que tenía cuando estaba de cuclillas en la pared. Vierte agua en la cafetera y la pone a funcionar.

Al estar listo el café, PAULA lo sirve en una taza y sale de la cocina con ella en las manos. Se devuelve, la pone sobre el mesón, se sopla los dedos. Toma de la alacena un plato plano pequeño, pone la taza de café sobre éste. Sale de la cocina. Baja las escaleras. Le pasa la taza a VAGABUNDO. Éste la toma, da un sorbo al café.

VAGABUNDO: (devuelve el café a PAULA) No tiene azúcar.

PAULA: (que toma la taza de nuevo) Ya le pongo.

PAULA sube las escaleras, de nuevo. Camina hasta la cocina y pone la taza de café sobre el mesón. Saca de la alacena un

tarro y con una cucharita saca un poco de azúcar. La revuelve en el café. Sale de la cocina. Baja por las escaleras, da la taza de café al VAGABUNDO, y se queda viendo como él boga el café. Después camina en dirección a las escaleras.

VAGABUNDO:

Espere la taza.

PAULA se devuelve, espera a que el VAGABUNDO termine. Éste le pasa la taza en su mano. PAULA la toma y sube por las escaleras. Entra al apartamento. Lleva la taza hasta la cocina y la lava. Luego se sienta de nuevo de cuclillas al lado de la puerta.

61. INT. COCINA BAR. NOCHE

PAULA entrega con persistencia las copas de los cócteles, tiene el cabello recogido y un delantal colorido puesto. Lava cada una de las copas hasta dejarlas extremadamente limpias y brillantes. KAREN limpia la barra con un trapo y un spray, acomoda los asientos.

DE FONDO SUENA UNA CANCIÓN DE HIP HOP.

GÆEL entra a la cocina.

GAEL: ¡Señoritas! KAREN, que vayás donde HENRY.

KAREN sale de la habitación, GAEL se queda viendo a PAULA mientras la música suena.

62. INT. OFICINA DE HENRY. NOCHE

La oficina de HENRY (40 años, fornido, alto, tez blanca, presencia imponente, austriaco de nacimiento), es totalmente blanca; Las paredes, el piso, la mesa en la cual está su pc MAC portátil. HENRY está de pie detrás de su escritorio, totalmente vestido de negro.

HENRY: K, ¿Cómo va todo?

KAREN: (sonrisa impostada) Bien.

HENRY:

GAEL me dijo que te ha notado algo cansada estos días, ha estado todo bien en la barra?

KAREN: Pues, sí.

HENRY: (señala la mesa con su dedo índice) De todas maneras, tú puedes darte un *descansito* si quieres.

KAREN baja la mirada hasta la mesa y de inmediato la vuelve a subir, mira a HENRY a los ojos.

HENRY: No te asustes, aquí todos lo hacemos, yo lo hago, GAËL lo hace, así que tranquila, somos una familia.

KAREN se acerca a la mesa e inhala una línea de cocaína que está al lado de unos planos de arquitectura. Los mira rápidamente.

HENRY: Yo he tenido mucho trabajo, como vez no he tenido tiempo ni de ordenar.

KAREN: Y trabajás en arquitectura...

HENRY: Estoy terminando estos planos que son los de la remodelación del bar. Mañana vienen unos obreros a pintar la fachada.

63. EXT. PARQUE JOVITA (SALSA AL PARQUE). NOCHE

En medio de una multitud en ambiente festivo, FERNANDA, GAEL, KAREN Y LINA discuten sobre qué rumbo debe tomar la noche. PAULA, muy próxima a ellos, está sentada en el suelo observando con las pupilas dilatadas las personas que cantan, bailan, ríen, transitan. PAULA se detiene a observar los pasos de aquellos que pasan por su lado.

GAEL: (ofrece su mano para ayudarla a levantar)

Vamos.

PAULA: ¿A dónde?

GAEL: A caminar.

PAULA hace un gesto de aceptación, se levanta y empieza a caminar al ritmo de sus amigos. En cuestión de pocos pasos llegan a la calle quinta con carrera 22.

64. EXT. CALLE QUINTA CON 22. NOCHE

El panorama es tranquilo, la brisa intensa. Los establecimientos están cerrados y las farolas del alumbrado público iluminan parcialmente los andenes. La calma arquitectónica contrasta con unos cuantos grupos de jóvenes que caminan en busca de lugares donde culminar la velada sabatina.

Rápidamente PAULA toma ventaja del paso de sus amigos e inicia una caminata individual; levanta su mentón permitiendo que la brisa le despeine los cabellos.

Las puertas cerradas de los establecimientos se han convertido en el dormitorio de algunos habitantes de la calle; PAULA pasa al lado de ellos pero no les presta atención. En cambio, mira con asombro las palmeras que se divisan a lo lejos, entre la avenida y las luces emitidas por el alumbrado público. Su vista se deleita mientras acelera el paso y sonríe.

Unos metros detrás de ella sus amigos amenizan la caminata hablando.

CORTE A:

65. EXT. EDIFICIO. MADRUGADA

PAULA está fuera del edificio acostada en posición fetal sobre el andén. Tiene puesto un pantalón y una camisa. FERNANDA, que va bajando las escaleras, abre la reja con las llaves, se para junto a PAULA y se queda viéndola mientras

los carros transitan detrás suyo, sobre la Calle Quinta. FERNANDA se agacha para poder agarrar la muñeca de PAULA y tomarle el pulso. Después le da pequeñas cachetadas en sus mejillas. Se queda viéndola de nuevo, le toma una fotografía con su celular, PAULA no despierta.

FERNANDA se sienta al lado de PAULA y saca de uno de sus bolsillos una cigarrera, enciende uno de los porros que tiene en ella y fuma con calma mientras observa los carros pasar.

FERNANDA se levanta, agarra a PAULA de los brazos e intenta arrastrarla hasta las escaleras. Se detiene, deja a PAULA como está, tendida en el piso, y sube sola.

PAULA está tendida, los carros suenan al pasar. FERNANDA baja las escaleras acompañada de LINA. Entre las dos cargan a PAULA por las escaleras hasta dejarla tendida en el suelo de su habitación.

CORTE A:

66. INT. APARTAMENTO ALEJANDRO. NOCHE

En un espacio de más o menos 20 metros cuadrados hay una sala de estar de muebles cubiertos con sábanas blancas. En una de las esquinas hay una bolsa de boxeo, al lado una mesa de trabajo que se ha convertido en un refugio de gatos cachorros. Debajo de la mesa hay 10 gatitos acomodados sobre múltiples edredones extendidos en la superficie del suelo.

PAULA, LINA, FERNANDA y ALEJANDRO (30) están sentados en uno de los sofás. PAULA mueve su cabeza de un lado a otro al ritmo de la canción que suena en el computador, que está en la mesa de centro, al lado de una canasta de cervezas.

SUENA CANCIÓN POR DEFINIR

FERNANDA arma un porro con sus manos, LINA llora.

LINA:

(a ALEJANDRO)

Y es muy paila, marica, porque yo siento que nadie me entiende. La gente siempre se refiere a uno como "Ay, sí, la vegetariana", y creen que sustituyendo la carne por un huevo hacen mucho. Ellos no ven la impotencia de nosotros como animalistas ante la crueldad con la que tratan a los animales.

ALEJANDRO:

(llorando)

Mona vivió conmigo los últimos 20 años de mi vida, para mí fue tan duro verla morir. Anoche no pude dormir, me sentía tan solo. Ésta mañana no fui capaz de ir a la tienda, porque yo iba todas las mañanas a la tienda con ella, ese era su paseo matutino.

LINA:

Yo no te voy a decir que no llores porque yo entiendo cómo te estás sintiendo. Sí a mi gato le llegara a pasar algo yo no sé qué haría.

FERNANDA

(se levanta del mueble)

Voy a fumar en el cuarto de al lado.

PAULA se le queda viendo. LINA y ALEJANDRO continúan con su charla, ambos lloran. PAULA deja de mover la cabeza de un lado a otro, se queda viendo a sus amigos llorar.

PAULA:

(se dirige a la habitación del lado)

Voy al baño.

67. INT.HABITACIÓN GAËL. NOCHE La luz está apagada.

PAULA:

¿FERNANDA?

FERNANDA:

Sí.

PAULA se tira en el colchón se queda viendo a FERNANDA que está fumando un porro. Ambas comienzan a reír descontroladamente.

FERNANDA:

LINA es una perra, parce, yo no sé de qué putas está hablando si ella ni siquiera es capaz de darle de comer o limpiarle la arena al gato de la casa.

PAULA:

Yo creo que ya le cogió el ácido.

FERNANDA:

¡Qué va! Ella en sano juicio es igual de loca.

PAULA toma una camisa sucia que se encuentra a su lado, la mira, la huele.

PAULA:

¿De quién es este cuarto?

FERNANDA:

Del roomie de Alejandro, GAËL, vos lo conocés, es mitad francés.

PAULA se coloca la camisa.

FERNANDA:

Parce, usted tan loca.

Fume más bien.

Se lo pasa.

FERNANDA:

Ve, y tu trabajo con el cucho qué.

PAULA:

Ya tendría que tenerlo listo.

FERNANDA:

¿Y nada?

PAULA:

No he hecho nada.

FERNANDA:

¿Se lo pensás dejar tirado o qué?

PAULA:

No, parce, cómo se le ocurre.

FERNANDA:

Pues como usted es tan rara, parce.

FERNANDA se levanta y sale de la habitación. PAULA enciende las luces. En medio de la habitación hay un gran colchón sin tendido, al lado de la puerta un closet grande, en una silla hay una maleta de viaje. PAULA revisa las cosas del closet con detenimiento. Toma la ropa y la lanza sobre el colchón, prenda por prenda.

Se quita sus pantalones y se pone uno de los calzoncillos que están doblados en los cajones. Sigue lanzando la ropa al colchón hasta que deja el closet vacío.

Revisa un par de libros que están en otro de los cajones. Son libros en francés.

CORTE A:

68. INT. HABITACIÓN GAËL. MADRUGADA

PAULA está sentada en la ventana contemplando el amanecer, lleva puestos unos calzoncillos y una camisa, fuma un cigarrillo y sostiene una cerveza, las manos le tiemblan un poco. Su mirada está perdida. GAËL abre la puerta y se queda inmóvil viendo la habitación.

CORTE A:

PAULA Y GAËL duermen sobre la pila de ropa derramada en el colchón. Sus cuerpos, desnudos, están muy juntos, pero no se tocan, la respiración de ambos es profunda.

SONIDO DE LA LLUVIA CAYENDO SOBRE EL TEJADO.

69. EXT. BARRIO SAN ANTONIO. DÍA

El barrio se cubre de lluvia. Un perro callejero corre en busca de un techo que lo mantenga a salvo del agua. Una señora que atiende un puesto de ventas ambulantes se cubre el cuerpo con un plástico y cubre su puesto con una sombrilla de colores, algunos vendedores hacen lo mismo, otros deciden irse. Los vagabundos se refugian bajo los techos que cubren los andenes inundados.

PAULA (OFF)

Odio el sol caleño. Lo odio por encima de todas las otras cosas que odio, y si vos me conocieras te darías cuenta de que las cosas que odio son un montón. Pero por encima de todas ellas está el sol caleño... ese que se ve por encima de los cerros, muy a las 7 de la mañana, pretendiendo que le alegra el día a toda esta gente, cuando es todo lo

contrario. A mí lo único que me puede arreglar la mañana es una canción de Louis Armstrong, yo siempre oigo las canciones de Louis Armstrong por las mañanas pensando que de un momento a otro todo va a cambiar. Pero nada cambia. Todo es igual, el mismo puto sol cada mañana, el mismo puto calor día y

noche, la misma chorrera de pensamientos incontrolables, la misma puta sensación de ahogo.

70. INT. HABITACIÓN GAËL. DÍA

PAULA despierta. Al lado suyo duerme GAËL. Ambos están sobre el montón de ropa. PAULA se le acerca, besa su cuello y su boca, acaricia su cabello con la yema de sus dedos. GAËL despierta.

GAËL:

(que corresponde a sus besos)

¡Señorita!

PAULA lame el estómago de GAËL.

GAËL:

(mientras toma a PAULA de la cintura y la voltea)

¿Se quedó muda? ¿Por qué si anoche hablaba tanto?

GAËL muerde los pezones de PAULA con la suficiente fuerza como para hacerla gritar. PAULA se retuerce, GAËL abre las piernas de PAULA, escupe con fuerza y precisión en su vagina y la penetra. PAULA gime tímidamente. GAËL pone su mano sobre el rostro de PAULA y le mete los dedos índice y anular en la boca. PAULA los chupa. Se besan.

CORTE A

71. EXT. BARRIO PETECUY. DÍA

FERNANDA camina con su bicicleta. En una esquina un grupo de jóvenes desaliñados con cicatrices en sus cuerpos reaccionan ante su presencia.

JÓVEN: (se toca la frente con el dedo índice) Porro a luca, mamita.

FERNANDA intenta pasarlos de largo, pero en el último paso se detiene y se acerca al sujeto.

FERNANDA: (seria, mirando a los ojos) Dame tres.

El JOVEN saca del bolsillo de su pantaloneta una bolsa y le pasa a FERNANDA tres baretos.

JÓVEN:

Le quedan muy bonitos esos tatuajes, bebé.

72. EXT. CALLE QUINTA. DÍA

PAULA camina por la acera en dirección contraria a la del viento. Su cabello se despeina moviéndose de un lado a otro. Lleva las bolsas del mercado en una mano, su teléfono suena, ella contesta, nadie responde. Sin embargo, escucha una conversación de fondo y por eso no cuelga. Sigue caminando hasta que entra a su edificio.

73. INT. ESTUDIO. DÍA

Las imágenes de los posters están colgadas en las paredes de la habitación, enmarcadas en cuadros de madera. PAULA está sentada editando en el computador.

74. EXT. CALLE QUINTA. NOCHE

Es de noche. PAULA camina por la calle 5ta, sola. Al llegar a una esquina se recuesta en un muro y enciende un cigarrillo, se lo fuma mientras mira los carros pasar, su mano tiembla un poco, está ojerosa. Se queda viendo a una joven que camina con una bicicleta al lado. Es KAREN.

KAREN:

(que se sienta a su lado)

¡Mucha rumba o qué!

PAULA:

Ahí parece, y usted qué, anoche no vino a dormir.

KAREN:

Usted tampoco hija, no hable.

PAULA:

Y usted qué sabe si ya ni mantiene acá.

KAREN:

Porque LINA me dijo... No se dé tan duro, parece.

PAULA:

Todo bien.

KAREN:

... Vos no necesitás que nadie te despierte por las mañanas, podés hacerlo sola.

PAULA:

¡Y vos qué sabés!

KAREN:

Te vas a echar los plones?

PAULA:

Pero aquí no porque ayer los tombos me vieron y me lo hicieron botar.

KAREN:

Vamos a mi cuarto.

CORTE A:

75. INT. HABITACIÓN KAREN. NOCHE

El lugar está cubierto en su mayor parte por carteles y pancartas.

PAULA:

¿Qué es todo esto?

KAREN:

Es que estoy terminando unas pancartas para la marcha de mañana.

PAULA:

Están quedando una chimba. ¿Te falta mucho?

KAREN:

La verdad es que sí, parece.

PAULA:

Si querés nos echamos los plones y yo te ayudo.

KAREN:

¡De una!

PAULA:

¿A qué hora salís vos para la u?

KAREN:

Como faltando un cuarto para las ocho.

FUNDIDO A NEGRO.

PAULA y KAREN pintan las pancartas y escriben consignas.

"NO AL CIERRE DEL HOSPITAL PÚBLICO"

Se escucha de fondo la arenga en crescendo de cientos de personas:

"amigo mirón,

No se haga el webón,

Que su hijo es estudiante,

Y usted trabajador".

(X2)

KAREN Y PAULA siguen pintando. LINA Y FERNANDA discuten en otro espacio de la casa que no es visible. KAREN y PAULA se comportan como si no estuviesen escuchando.

LINA (OFF): Vos sos una perra, FERNANDA, largáte de aquí.

FERNANDA (OFF): ¡A vos qué te pasa, a mí no me vengás a groseriar delante de mis amigas!

LINA (OFF): Tus amigas son unas perras también. Estoy mamada de tener que aguantarme todo el mierdero de todas en esta casa, ni que fueran familia mía.

FERNANDA (OFF): Entonces andáte vos, qué hubo, coja sus cosas y se abre. Que así como usted no se aguanta vivir en esta casa nosotras tampoco nos aguantamos vivir con una histérica como usted, que cada que se le da la gana hace mala cara, no saluda, azota las puertas, que me coge de empleada a hacerle el aseo, lavarle la ropa, alimentarle el gato...

CORTE A:

76. INT. HABITACIÓN DE KAREN. DÍA

KAREN está acostada sobre su cama. Enciende un porro y pone una canción desde el reproductor de Youtube de su celular.

77. INT. COCINA. MADRUGADA

PAULA y FERNANDA están cocinando, cada una en un espacio diferente de la cocina.

FERNANDA: Y eso que te levantaste tan temprano, bitch?

PAULA: Tengo que ir al médico.

FERNANDA: ¿Y qué tenés?

PAULA: No sé. ¿Estás de afán?

FERNANDA: Más o menos, ¿por?

PAULA: ¿Me podés revisar la concha?

78. INT. HABITACIÓN. DÍA

PAULA está acostada en el suelo, mira el techo. La habitación está completamente desordenada.

LINA y FERNANDA hablan en la sala sobre la comida. Toca la puerta. PAULA abre.

LINA: (ofreciendo a PAULA un plato con comida) Tome.

PAULA: Gracias.

FERNANDA entra a la habitación y se sienta en la punta de la cama. PAULA cierra la puerta de nuevo. PAULA pone el plato de comida en el piso. Se sienta al lado de él, apoya su espalda sobre la pared. Lo observa por un momento. Toma uno de los libros que están en la mesa, lo abre, lee, se levanta, toma un marcador del closet y escribe en el tablero colgado en su pared:

"Por paradójico que parezca, hay un camino a recorrer y hay que recorrerlo, pero no hay viajero. Hay actos, pero no hay actor."

PAULA: ¡Y por qué no hay actor, FER!

FERNANDA: ¿Por qué, bitch?

PAULA: Porque fue exterminado.

FERNANDA: ¡Te la fumaste re verde, no!

79. INT. SALA DE URGENCIAS. DÍA

PAULA Y FERNANDA están sentadas en una deprimente sala de espera de un hospital.

80. INT. APARTAMENTO ALEJANDRO. DÍA

PAULA llega al edificio, toca la puerta, el vigilante la deja entrar. En el apartamento suena la canción *Rock Classics*

de The Knife a todo volumen. PAULA camina precipitadamente hasta el cuarto de GAËL, que está sentado en su colchón

PAULA: ¡GAËL!

Una joven de cabello rojo entra a la habitación, está mojada y envuelta en toallas.

DIANA: ¡Hola!

PAULA: Hola.

GAEL: Amorcito, te presento a PAULA, la novia de Karen.

PAULA, te presento a DIANA, mi esposa.

DIANA: (le estira la mano a PAULA) Hola, mucho gusto.

PAULA: Mucho gusto, DIANA.

DIANA: No sabía que KAREN tenía novia.

PAULA: Sí, y vos qué Gael, ¿cómo vas? ¿Hace cuánto es que te casaste?

GAEL: Hace dos años. Te dije en el trabajo que día, ¿no te acordás?

PAULA:

No, vos sabés que tanta yerba me afecta la memoria. Le decís entonces a ALEJANDRO que lo estuve buscando.

GAEL: Dale, chaito.

PAULA: Vale gracias. Nos vemos, DIANA.

DIANA: Chao, que estés bien.

81. EXT. CALLE QUINTA CON 44. DÍA.

PAULA camina a paso rápido por la acera. Lleva puesto un saco y unos shorts, y su maletín colgado en la espalda. Lleva un cigarrillo en la mano. Pasa al lado de todos los locales de comida y bares que están sobre la calle. En uno de ellos hay una gran pantalla en la cual pasan el noticiero de las

7. PAULA gira la cabeza para ver el encabezado, no se detiene.

INUNDACIONES POR LLUVIAS EN EL PAÍS

La carretera está encharcada. Los carros que pasan salpican los pies de PAULA. Ella solo sigue caminando, sin pausa. En uno de los bares una pareja baila una canción de salsa. En otro, un grupo de mariachis discute pragmáticamente. Al lado, un grupo de skaters en una tienda de tatuajes se quedan viéndola.

Al cruzar la calle un grupo de mototaxistas ofrece llevarla hasta su casa. Ella camina sin pausa.

82. INT. ESTUDIO. DÍA

PAULA está de pie frente a la pared de la que cuelgan expuestas sus fotografías. Los 6 cuadros dan cuenta de marchas de distintas causas sociopolíticas que fueron capturadas por la cámara situada desde la ventana del apartamento de PAULA en la calle quinta. PAULA está erguida mirando las imágenes.

MIGUEL entra a la habitación. Se miran fijamente por un instante. MIGUEL la besa en la boca, le besa el cuello, lleva sus manos a la entrepierna de PAULA.

PAULA: Tengo sífilis.

MIGUEL la mira fijamente, pero sin asombro. Durante unos segundos ella sostiene su mirada. MIGUEL se desabrocha el cinturón y se baja el pantalón, pone la mano sobre la cabeza de PAULA y la va bajando hasta llegar a sus genitales. MIGUEL sonríe levemente, acaricia el rostro de PAULA.

CORTE A:

83. INT. CARRO. NOCHE

MIGUEL: Revisá que estén todos.

PAULA revisa la bolsa y se asombra, toma una caja de condones.

PAULA:

¿Y esto?

MIGUEL:

Para que los tengas a la mano.

PAULA baja la mirada. MIGUEL conduce. A pocas cuadras se detiene de nuevo para recoger a LINA, KAREN y FERNANDA.

84. INT. RESTAURANTE SAN ANTONIO. NOCHE

El lugar tiene una decoración extravagante y nacionalista. PAULA, FERNANDA, KAREN, LINA y MIGUEL están en el balcón del lugar, observando la panorámica de la ciudad de Cali.

FIN.

LA BITÁCORA.

“CITAR ES ADMIRAR”

Mí bitácora surge de un ejercicio de memoria y archivo. Intenté construir un texto a partir de los textos que leí y que me sirvieron para la construcción del guión. Para realizarla me inspiré en la reivindicación de las citas propuesta por Godard a lo largo de toda su vida y explicada por Didi-Huberman en *Pasados citados por Jean-Luc Godard*.

En esta bitácora aquello que normalmente aparecería como nota al pie se convierte en el discurso principal, en el cuerpo de texto. Existe pues una reapropiación de estos discursos bajo la lógica del collage y no bajo una lógica argumentativa lineal.

La bitácora fue la mejor manera que encontré para dar cuenta de una manera más fiel del proceso de creación del guión y de sus personajes. La bitácora se parece más al funcionamiento de mi mente, de mis pensamientos, o al menos es así como lo percibo. Está hecha a manera de apuntes mentales y teniendo presente el concepto de intertextualidad de Kristeva.

En el transcurso de este proceso me llené de nuevas referencias audiovisuales y literarias, algunas teóricas, siempre intentando que en mi cabeza todo tuviera un orden, atajos de creación, de nuevos aprendizajes. Siempre buscando que esas referencias me hablaran del cine, del hombre y la mujer, de la vida. Para mí era importante establecer un modelo de mujer en cual enmarcarme. No me refiero a un estereotipo sino a la búsqueda de un sentido de pertenencia de mi identidad como mujer.

Las obras de Angélica Liddell me sirvieron mucho para esto. En ellas yo vi a la mujer que es reflejo de una sociedad cruel que la odia y que se odia. Me identifiqué en las palabras perturbadoras de Liddell y vi en eso un síntoma que no había visto antes. En su odio explícito yo comprendí que ese es el modelo monstruo de mujer que el sistema capitalista es capaz de crear. La alienación, el dolor, el autodesprecio aparecen cuando nos enfrentamos a la realidad: No somos capaces de llegar a la cima ¿A cuál cima? A la que sea, estamos inmersas e inmersos en una sociedad mercantil que nos aliena a través de la imposición de un modelo de cuerpo, nuestras historias de vida están marcadas por los vacíos, el fracaso o la insatisfacción y lo importante es escalar, trepar cada vez más alto,

llenar nuestras expectativas, que son en realidad las expectativas de los otros, de la publicidad, de quién sea, pero la verdad es que no son las nuestras, o al menos no son más. Las expectativas de éxito se han adueñado de nuestra subjetividad y en nuestro día a día nos tenemos que enfrentar con cientos de sujetos igual de confundidos que sufren y que nos hacen sufrir.

“Todo proceso de creación se encuentra determinado por los referentes culturales de que dispone el artista en un momento dado”

pg. 33. FÁBULAS DE LO VISIBLE, EL CINE COMO CREADOR DE REALIDADES

Primera pregunta ¿quién es el artista?

Segunda pregunta ¿Cuáles son sus referentes?

Respuestas:

¿El artista?

EL CINE

EL CINE

EL CINE

EL CINE

EL CINE

EL CINE

**“EL CINE ES LA MÁS PERVERSA DE LAS ARTES
NO TE DA QUÉ DESEAR**

TE DICE CÓMO DESEAR”.

Slavoj Zizek, The Pervert's Guide to Cinema

EL DESEO, COMO TODO LO DEMÁS, ES UNA CONSTRUCCIÓN

“Sin embargo, los términos con los que Jean Epstein sintetiza esa revolución parecen invalidar el propósito mismo del libro: **el cine es al arte de las historias lo que la verdad a la mentira.** Con ello no sólo está diciendo adiós a la infantil espera del desenlace del cuento, con su boda y sus muchos hijos, sino a la «fábula» en sentido aristotélico, a la orquestación de acciones necesarias o verosímiles que, mediante la ordenada construcción del nudo y el desenlace, permite que los personajes pasen de la felicidad a la infelicidad o de la infelicidad a la felicidad. Esta lógica de las acciones ordenadas definía no sólo el poema trágico, sino la idea misma de expresividad del arte. Pero este joven nos dice que esa lógica es ilógica. **QUE CONTRADICE A LA VIDA QUE ASPIRA A IMITAR. La vida no conoce historias. No conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, sólo situaciones abiertas en todas direcciones. No conoce progresiones dramáticas, sólo un movimiento largo, continuo, constituido por infinidad de micro-movimientos.**”

Jacques Rancière, La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine. Pg. 10.

EL CARÁCTER MIMÉTICO DEL CINE.

“El sujeto es quien selecciona la realidad que debe ser representada, quien se propone ordenarla y situarla ante un universo simbólico coherente.” 33

- QUE ES ESTO QUE ESTO HACIENDO
- POR QUÉ HICE UN GUION, CUÁL ES MI RELACIÓN CON EL CINE

LA NARRACIÓN:

¿QUÉ ES LA NARRACIÓN EN EL CINE?

“André Malraux, en su texto Esbozo de una psicología del cine, escrito en 1946, se refiere al corte dentro de la escena como el acto inaugural del arte cinematográfico...” pg. 40 El discurso cinematográfico.

“La necesidad de representar la evolución simultánea de dos espacios, y su convergencia, exige los saltos de la cámara y su sucesión discontinua de imágenes. Al igual que en el caso básico del cambio de escena en el “teatro filmado”, también aquí la motivación inicial para el corte surge de una **necesidad de la narración** y, a su vez, la visualización explícita de los acontecimientos sólo es posible gracias al recurso del montaje.”pg. 41

A “LA NARRACIÓN” TAMBIÉN HAY QUE DECONSTRUIRLA.

¿DECONSTRUIRLA?

De manera sucinta, la deconstrucción pretende mostrar cómo se ha construido un concepto a partir de los procesos históricos y sus múltiples acumulaciones metafóricas, revelando así que lo claro y evidente en realidad no lo es.²¹

¿Qué dice Wikipedia?

“Deconstrucción es un término utilizado por el filósofo [postestructuralista](#), nacido en Argelia, [Jacques Derrida](#).”

¿QUÉ DICE YOUTUBE?

<https://www.youtube.com/watch?v=bBx828VvTTc>

DECONSTRUIR LA VERDAD EN EL CINE SIGNIFICA DECONSTRUIR SU HEGEMONÍA, ES DECIR, EL DÉCOUPAGE CLÁSICO.

“En 1967, en un proyecto de refinamiento teórico y académico, Christian Metz tomará la noción de **verdad** para su discurso sobre el **cine moderno**, al destacar su posición subversiva frente a las convenciones del **cine clásico**”. Pg. 103 de *El discurso*

²¹ <http://pijamasurf.com/2015/10/la-deconstruccion-de-jaques-derrida-para-principiantes/>

¿CUÁLES SON LAS CONVENCIONES DEL CINE CLÁSICO?

Cine clásico, cine hegemónico, cine de la industrial, cine hollywoodense...

CINE NATURALISTA.

"LA REPRESENTACIÓN NATURALISTA DE HOLLYWOOD.

El sistema consolidado después de 1914, principalmente en los Estados Unidos, además de la aplicación sistemática de los principios de montaje invisible, elaboró con cuidado el mundo por ser observado a través de la "ventana" del cine. Desarrolló un estilo tendiente a controlar todo, de acuerdo con una concepción del objeto cinematográfico como producto de fábrica.

De este modo, reunió tres elementos básicos para producir el efecto naturalista específico:

- El *découpage* clásico capaz de producir el ilusionismo y detonar el mecanismo de identificación.
- La elaboración de un método de interpretación de los actores dentro de principios naturalistas, en el marco de una preferencia por la filmación en estudios, con escenarios también contruidos de acuerdo con principios naturalistas.
- La elección de historias pertenecientes a géneros narrativos muy estratificados en sus convenciones de fácil lectura, y de popularidad comprobada por una extensa tradición de melodramas, aventuras, historias fantásticas, etc."

pg. 55 de El discurso cinematográfico

PERO ESTE TIPO DE CINE SE HA CONVERTIDO EN UNA ESPECIE DE ARMA DE GUERRA:

EL PROBLEMA DEL CINE HEGEMÓNICO

- *Relatos de consumo masivo en donde la mujer queda excluida o relegada a figuras y roles secundarios o sujetos a la figura masculina.*
 - *El cine que da una justificación emocional de la violencia.*
- *Todo cine es político, y el cine hegemónico que busca entretener, consigue legitimar una serie de imaginarios en la sociedad (como por ejemplo que la violencia, o el espionaje son acciones normales)*
- *El cine es un arma política y emite un mensaje que se absorbe.*

Imaginarios peligrosos.

 - *En el cine hollywoodense la representación de El Otro es reduccionista y estereotipante. Los negros, los indios, los árabes, los no occidentales, las mujeres, quedan subyugados a la figura del héroe blanco. y la mujer es representada como*

Una otra.

El cine hegemónico es también el cine de los hombres.

Existe una responsabilidad ética y política en el acto de representar el mundo. La subjetividad que crea un universo y lo dota de sentido es portadora de un discurso del cual el cine es un medio de transmisión.

Es importante que las películas se sitúen. ¿De qué modo voy a representar este mundo en el que vivo, que es imposible representar con total objetividad?

El cine no debe carecer de consciencia ética frente a lo real.

Mi objetivo es representar audiovisualmente el mundo que percibo desde mi subjetividad como sujeto social y político. Representar el lenguaje que me constituye a partir del lenguaje audiovisual.

¿REPRESENTAR?

LA OBJETIVIDAD Y LA VERDAD NO EXISTEN.

¿Qué diría Nietzsche?

1. "No hay hechos, solo interpretaciones"

2. "La verdad es una conquista de la voluntad de poder"

¿Qué diría Manu chao?

Mentira lo que dice
Mentira lo que da
Mentira lo que haré
Mentira la mentira

MENTIRA LA VERDAD

Mentira lo que cuece
Bajo la oscuridad
Mentira el amor
Mentira el sabor
Mentira la que manda
Mentira comanda
Mentira la tristeza
Cuando empieza
Mentira no se va

Mentira, Mentira
La Mentira

Mentira no se borra
Mentira no se olvida
Mentira, la mentira
Mentira cuando llega
Mentira nunca se va
Mentira la mentira
Mentira la verdad

Todo es mentira en este mundo
Todo es mentira la verdad

todo es mentira yo me digo
Todo es mentira, ¿por qué será?"

LA BÚSQUEDA DE UN ORDEN DEL DISCURSO

¿Cuál es el discurso?

¿Cuál es la propuesta narrativa?

ESCOGE UN MODELO DE REPRESENTACIÓN: EL MODELO REALISTA.

“EL REALISMO, TAL COMO DEMOSTRÓ LA NOVELA DEL SIGLO XIX, PODÍA LLEGAR A PROPORCIONAR UNA VISIÓN COMPLETA Y METICULOSA DE LOS FLUJOS”

*El realismo
como propuesta cinematográfica
no se agota en una sociedad
que aún no ha aprendido a mirarse a sí misma.*

Sobre la dramaturgia del rodeo en

“Plantear de manera correcta la cuestión del rodeo (...) sería quizás remontarse al cambio de paradigma del drama moderno. Quiero decir, al cambio del concepto de “Bella Naturaleza” al de “natural”. Diderot rompe con la grandeza y el distanciamiento clásico, introduce la dimensión de la proximidad en la escritura dramática. De la proximidad e incluso de una cierta familiaridad –la prosa de la existencia- ligada a la exploración de la vida íntima y doméstica de la burguesía.” P 13

“El escritor moderno se parece a Perseo en su combate con la Gorgona. No puede no querer afrontar la realidad (...) pero si la aborda de frente, con una mirada directa, lo paraliza. Le es preciso actuar con astucia. Encontrar un sesgo, un desvío; hacer un rodeo que no lo aleje, en un primer momento, de esta viviente actualidad, más que con el fin de permitirle, en un segundo tiempo, alcanzarla mejor y dar cuenta de ella.” P 16 Teoría del drama moderno, Peter Szondi.

UNA DRAMATURGIA DEL RODEO ES PUES UNA DRAMATURGIA QUE (...) ELIGE EL RODEO, LA DISTANCIA, EL PASAR DE LADO. P16

Pulsión de actualidad

“Hay que hablar de lo viejo y de lo habitual como de lo nuevo y de lo inhabitual. Lo ordinario debe ser tratado como insólito.” Tomachevsky.

“El realismo del rodeo no puede ser más que un realismo heurístico, un realismo en busca no de realidad sino de verdad. Y aun esta verdad no es en ningún caso una verdad adquirida por adelantado ni una verdad revelada, sino una verdad siempre en camino.” P 22

SOBRE LA CRISIS DE LA FÁBULA

El drama de la vida sustituye al drama en la vida.

“CUANDO COMENZAMOS NO ERA EL COMIENZO, CUANDO ACABEMOS NO SERÁ EL FINAL. LA VIDA ES UN FRAGMENTO, SIN COMIENZO NI FIN”. CAMINO DE DAMASCO.

¿LA MUERTE DE LA FÁBULA? O ¿LA FÁBULA DE OTRA MANERA?

LA NARRACIÓN - LA PROPUESTA NARRATIVA

“El cine realista sería como el cine contemporáneo (en torno de 1960), el lugar de la desdramatización, de la pérdida de la perfección y el lugar de lo informe. Un cine capaz de sorprenderse con las cosas, donde se insinúa el azar, y el desarrollo lógico y coherente es abandonado en nombre de una

mayor “autenticidad” y de un mayor “realismo” al mostrar el instante, el momento vivido”.

El discurso cinematográfico, La opacidad y la transparencia. Ismael Xavier. Pg. 125.

ES UN CINE DEL PASAJE Y DEL PRESENTE, NO DE LA TRAGEDIA, EN ABSOLUTO, POR ESO ENCONTRAMOS EXPERIENCIAS NUEVAS EN UN CINE QUE PODRÍAMOS LLAMAR PERIFÉRICO. EL CINE COMO ACONTECIMIENTO.

ALAIN BADIOU.

EXISTEN PELÍCULAS QUE SE DESLINDAN DE LO ARISTOTÉLICO Y QUE EXPLORAN....

El cine, sin embargo, es moderno hasta en su parte clásica porque nació en plena modernidad, porque existe gracias a ella.

APROPIACIÓN DE LA ESTRUCTURA DE LO COTIDIANO

Tienen que percibirse gestos mínimos. Indicios que dejen vislumbrar pequeños fragmentos de vida que se nos escapan. Lo que pretendo es mostrar la cotidianidad de 3 jóvenes mujeres que habitan la ciudad de Cali, esbozar sus modos y rutinas. Mostrar a la mujer en su ambiente es la mejor manera de entenderla.

Actuamos de acuerdo a nuestros hábitos. Nuestros hábitos son los que nos permiten enfrentar el presente. Nuestros hábitos están en nuestro

inconsciente y nos permiten vivir. A los hábitos hay que reivindicarlos, observarlos, comprenderlos.

La revolución triunfante fue la revolución comunicacional

Sobre el sujeto que está sujeto:

“Una persona que piensa lo que el poder piensa es pensada por el poder, no se piensa a sí misma. Tener el poder es crear el sentido común. El sentido común es el pensamiento que se explaya, que avasalla... lo que tiene que lograr el poder es que el sentido común sea el pensamiento del poder. Cuando se adueña del sentido común se adueña del pensamiento de todos los habitantes que están en la sociedad... lo que quiere el poder comunicacional, y por eso es revolucionario, no es ya someter a las personas a través del castigo, quiere someter a través de ideas que sean las que expresan los intereses del poder comunicacional. Así se consigue sujetar al sujeto. No seamos sujetos sujetos, por favor.”

José Pablo Feinmann.

Filosofía aquí y ahora, Temporada 8, cap. 1 El sometimiento del sujeto.

¿Y QUÉ ES

LA MUJER?

La mujer es rosa. La mujer es igual a lo rosa.

“Horacio.- Mi padre se enamoró de otra mujer. Era una mujer muy joven y muy hermosa. Y se fugó con ella a otro país, un país lejano, y tan hermoso como su amante. Entonces mi madre, que también era hermosa, se encerró en el baño y estuvo de pie, mirándose al espejo cinco horas seguidas. Después se metió en la cama con una botella de amoníaco y se la bebió. Estuvo vomitando una semana. Hasta que echó el estómago por la boca. Tenía treinta y cinco años y la cara pintada con bolígrafo. Se había dibujado las arrugas. Las arrugas... Cuatro, cinco, no más. Tenía treinta y cinco años pero se murió de vieja. No de amor, no de celos. De vieja. Yo también tengo una arruga, aquí, en el cuello, es tan honda que los bichos pueden dormir dentro de ella. He cumplido treinta y parezco tu abuelo. Tócate el cuello, vamos. Algún día a ti te pasará lo mismo, y no pedirás luz sino

penumbra. Y nadie te volverá a mirar. Serás tú la que mires y mires y remires la lisura, la pureza de las caras nuevas. Y sólo podrás pensar en las cosas que no hiciste. Y nunca te volverán a dar el papel de Ofelia, virgencita suicida. Es el tiempo, Ofelia, el tiempo.”

“Las mujeres desnudas somos como los muertos. Nadie puede dejar de mirarnos. ¿Qué tendrán nuestros pezones y el pico peludo de nuestro vientre? Qué cosa fatídica. Irremediable. Qué pestilencia. Y qué tendrán los ojos que miran y miran y miran. Y si no estoy muerta no me queda más remedio que estar desnuda. Estoy desnuda porque no estoy muerta. Aquel día a punto de matarme y sin bragas. Sin bragas. Allí empecé a trabajar. Todas las cabecitas mirándome. Igual que ahora. Cabecitas. Otra moneda, otra, otra, otra, mírame, mastúrbate, echa monedas hasta que me desnude del todo y te ensucies la mano, mírame, mastúrbate, mírame desnuda para que pierda la vergüenza cuando entre en la sala de autopsias.”

La falsa suicida de Angélica Liddell.

Hubo un tiempo en el que leer a Angélica Liddell era como una terapia.

“LA PUTA.

Me hice puta para no dormir sola. Mi angustia le cuesta muy cara a los hombres. Pagan porque saben que les amo con locura y que estar ía

dispuesta a morir por cada uno de ellos. Saben que siempre estoy a punto de matarme. Lllaman al día siguiente para asegurarse de que lo he hecho, pero al escuchar mi voz pagan otra noche más por la moribunda. Les digo: te quiero. Te quiero. Y de nuevo se hunden furiosamente en la agonía y en la obsesión. Después yo duermo, como si me llenaran poco a poco de agua templada. Ellos se quedan por si me entran ganas de morirme y me muero. Desde que me hice puta puedo soñar que tengo una mancha amarilla y caliente en la nuca: es el sol, es un sueño precioso. Antes no soñaba. Desde que me hice puta me gusta el invierno porque las noches son más largas y así reviento de amor durante más horas y me calientan la nuca más soles. Me regalan cuchillos, tijeras, espadas, cordones de seda, vidrios rotos, serpientes. La ofrenda ya me llega a las rodillas. Es imposible entrar en mi alcoba sin herirse con algún filo o algún veneno. Aun así no dejan de entrar. Y yo me enamoro. Creo que soy rica. Si lo hiciera gratis a nadie le importaría mi pasión ni mi vida. Y dormiría muy sola. Hasta que me hice puta con la rapidez del que corre al retrete aguantando los orines. No soy bella. Desde que me hice puta y pagan por mirarme mientras sufro, me he convertido en la mujer más bella del mundo. No es que el dolor me embellezca. El que más paga es el que me recibe más deslumbrante. Así consigo sobrevivir sin espíritu, sin impacientarme por obtener la salvación. Yo soy la salvación. Les digo: te quiero. Te quiero. Y ellos se masturban igual que en un ataque, avivando el ascua que calienta la espuma del torrente. Comienza el hervor y una dentellada en el vientre les arquea. Se rompen la espalda para inyectar en el aire chorros infinitos, que se rizan, que inundan hasta tener que nadar en tanta abundancia, tanta como el derroche de su fortuna. Mi dolor es el más caro que existe. Mi amargura la más valiosa. Mi desgarró un lujo.” Por Angélica Liddell.

***Chantal Akerman y su Jeanne Dielman, 23, quai du commerce,
1080 Bruxelles***

ÉCFRASIS

:

« A continuación de preparar la carne para la comida, Jeanne Dielman se sienta en una silla delante de la mesa de la cocina a no hacer nada. Después de 1 minuto y 10 segundos se levanta, remueve una olla, abre una puerta, sale al patio y vuelve a entrar. Acto seguido, vuelve a remover y se sienta, pero esta vez se

levanta rápido para coger un vaso de dentro de un armario para echarse café del termo. Llena el vaso y se levanta de nuevo a por una botella de leche. El plano cambia y nos muestra a la mujer de frente en plano medio. Echa la leche en el café, le da un sorbo, pero de repente se levanta y lo tira por el fregadero. Se vuelve a sentar y echa la leche sola en un vaso. Lo huele y prueba que está buena. Se llena otro vaso con el café del termo y lo mezcla con la leche. Se levanta de nuevo, sale del encuadre y vuelve con un cuenco con terrones de azúcar. Lo abre y selecciona dos iguales con unas pinzas. Los mete en el vaso y remueve el café hasta que se disuelven. Se lo bebe, coge el termo y lo vacía en el fregadero. El plano vuelve al encuadre de inicio. Jean busca un recipiente donde guarda los granos de café. Que va a moler con la máquina eléctrica. Termina, coge la cafetera y echa el café molido sobre el filtro. La cámara vuelve a cambiar a la segunda posición desde el interior de la cocina. La mujer ahora se gira para agarrar la olla en donde está hirviendo el agua. La vacía poco a poco. Sobre el filtro de la cafetera. Oímos el agua gotear en el interior. Mira sin moverse y espera a que termine el proceso. La descripción es tan tediosa como la propia escena, cuya extrema temporalidad cotidiana pone nuestra paciencia como espectadores a prueba».

PERO CHANTAL AKERMAN LO QUE HACE ES OTRA COSA:

“La cineasta belga nos sugería que lo cotidiano era un tiempo alienante y opresivo para la mujer. A través de las rutinarias labores domésticas que Jeanne Dielman realizaba durante tres días de manera muy estructurada, la cineasta elabora una crítica de lo cotidiano de las amas de casa muy influenciada por el discurso marxista y feminista de aquellos años. La película reflejaba que las actividades diarias de una mujer en su casa no eran exclusivamente privadas y que de alguna forma, estas mantenían conexión con el espacio público porque la temporalidad cotidiana perpetuaba y reproducía la dominación de la mujer.”

¿Y YO?

Yo quiero es poner de manifiesto otro tipo de rutinas de lo femenino. Exponer otro tipo de “normalidad”. La normalidad de un grupo de mujeres muy jóvenes de clase trabajadora que viven en la ciudad de Cali, metrópoli tercermundista, en el contexto de la globalización y la revolución informática.

¿EL CONTEXTO DE LA GLOBALIZACIÓN Y LA REVOLUCIÓN INFORMÁTICA?

“Las políticas económicas neoliberales tienen efectos perversos para diversas zonas del planeta y para ciertos colectivos sociales, en el sentido de que generan exclusión para quienes no tiene acceso a los recursos informacionales y empobrecen a quienes no poseen la cultura necesaria para integrarse en el nuevo y polarizado mercado laboral. ¿Cómo dotar de cierta legitimidad unas políticas que generan pobreza y exclusión para muchos y concentran riqueza en unos pocos, tal y cómo sucedió en la época de la revolución industrial? ¿Cómo hacer creíbles estas medidas económicas si no es a través de ciertos y planificados procesos de sacralización? Nos encontramos ante un proceso de “reencantamiento” ideológico, tal y como en su día aventuró Weber, aunque de proporciones inimaginables para el sociólogo alemán, pues los medios de comunicación –que en su mayoría pertenecen a las grandes empresas que alientan el neoliberalismo–, operan como los sumos sacerdotes de esta nueva religión que está quebrando la unidad social de buena parte del planeta.”

Teoría feminista: de la ilustración a la globalización, Celia Amorós, Ana de Miguel, tomo 3, pg. 271

Las actividades de las mujeres que yo he percibido desde mi experiencia están inscritas en las lógicas de la sociedad capitalista y de la globalización. Rutinas alienantes, en un mundo banal que se rige por el capital económico y por la capacidad de consumo, el perfeccionamiento estético del cuerpo y la idiotización mediática de los sujetos.

“PERO LA LUCHA DE LAS MUJERES TAMBIÉN ES UNA LUCHA DE CLASES. NO ES LO MISMO LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA BURGUESÍA QUE EN LAS CLASES MÁS BAJAS”

Mis personajes son unas outsiders que provienen de hogares disfuncionales, de un país violento hasta la entrañas, de un lugar donde conviene no hacerse muchas expectativas del futuro, porque lo que se viene es “lo mismo de siempre.

“Las mujeres, junto a todos aquellos sujetos entendidos como subalternos o disidentes de las categorías heteropatriarcales, hemos vivido en lo gore a través de la historia en la violencia extrema tanto física como psicológica –y más recientemente la violencia medial –, pues éstas han sido parte de nuestra cotidianidad, de nuestra educación. La violencia como elemento medular en la construcción del discurso que presupone que la condición de

vulnerabilidad y violencia son inherentes al destino manifiesto de las mujeres, algo así como un privilegio inverso...”

“... resulta ser un contrasentido en el hecho de que la sociedad denuncie con virulencia las injusticias sociales y raciales pero se muestre comprensiva e indulgente cuando se trata de la dominación machista. Son muchos los que pretenden explicar que el combate feminista es secundario, como si fuera un deporte de ricos sin pertinencia ni urgencia. Hace falta ser idiota o asquerosamente deshonesto, para pensar que una forma de opresión es insoportable y que la otra está llena de poesía”.

Capitalismo Gore de Sayak Valencia.

EL PROBLEMA DE LAS MUJERES ES UN PROBLEMA DE VISIBILIDAD.

“La tematización del sistema de género-sexo como matriz que configura la identidad, así como la inserción en lo real de hombres y mujeres, es inseparable de su puesta en cuestión como sistema normativo: sus mecanismos, **como los de todo sistema de dominación**, solamente se hacen visibles a la mirada crítica extrañada; la mirada conforme y no distanciada los percibe como lo obvio... es decir, **NI SIQUIERA LOS PERCIBE**”.

“Teoría feminista: de la ilustración a la globalización”. Celia Amorós y Ana de Miguel. Pg. 16.

“El problema parte de una publicidad que te aminora como mujer. Con unas películas en donde la mujer tiene un rol sumiso ante la figura del héroe”.

ENTONCES...
¿CUÁL ES LA REPRESENTACIÓN FEMENINA POR EXCELENCIA EN LA SOCIEDAD MERCANTIL?

“Si nos fijamos en esas cifras que nos remiten los estudios de audiencia y en los estudios sociológicos, habremos de concluir que asistimos a la contemplación del espectáculo de una población de adictos solo comparable

a la capacidad de movilización que hasta el momento han tenido los grandes deportes destinados a despertar la adicción de la mayoría de población masculina. Pero si el deporte estructura un juego destinado a consumirse en el momento y lugar en que acontece sin desestimar los intereses comerciales que representa, los beneficios económicos que genera y el inconsciente colectivo que maneja, la telenovela de este final de siglo estructura un terreno de juego muchos más amplio, cuyas reglas -llamémoslas valores tradicionales como punto de referencia para encajar conductas- habían sido expurgadas de su antiguo sentido. Me refiero al terreno de los sentimientos y al terreno más acotado de la relación hombre - mujer. Tengamos en cuenta que en estos momentos de desahucio, de pérdida absoluta de todo punto de referencia, cualquier valor que sea estructurarte es tan válido como vendible y la telenovela dispone de algunos de los dispositivos de captación necesarios para este fin y que la cultura de este final de siglo había despreciado: en primer lugar “El Destino” como único e incontestable conductor de la realidad; en segundo lugar el concepto de “El Bien” que tras amargos sufrimientos recibirá del propio destino el más codiciado premio y en tercer y último lugar el concepto de “El Mal” que recibirá igualmente su merecido castigo.”

Telenovelas, pasiones de mujer, el sexo del culebrón.

“Lo que enganchará precisamente a su audiencia son esas situaciones abismales en las que El Destino ha situado a cada uno de sus personajes. Porque, antes del fatal o feliz desenlace, serán la contemplación casi mística de la maldad misma y la consiguiente puesta en escena del sufrimiento las que despertarán en el espectador su “voyerismo” más obscuro hasta conseguir hipnotizar su atención” Assumpta Roura en Telenovelas, pasiones de mujer, el sexo del culebrón.

Solo un machismo enmascarado es capaz de juzgar con malos ojos las distintas luchas, individuales y colectivas, sostenidas por el género femenino, que no ha sido nunca el género protagonista, que ha sido constituido como la otredad por la mirada del hombre blanco, único representante legítimo del orden capital. Somos débiles porque la mirada del orden nos ha construido como tal. Y así como la historia del mundo es la historia del hombre, la historia del cine es en realidad, la historia del cine hecho por hombres.

Me tomo un momento para escribir esta nota. Reviso las fotos de mi antigua página de Facebook para escoger un par para esta bitácora y me observo.





“Pero en el caso de las telenovelas, cabe destacar el universo claustrofómicamente cerrado en el que se desenvuelven lo/as protagonistas y en el que el hombre no tiene más participación que como objeto generado de intrigas. De esta forma se irá acotando cada uno de los comportamientos de las protagonistas hasta comprometerlas con patología obsesiva con los objetos/objetivos de su interés: en el matrimonio, la sexualidad, la maternidad, la belleza, los odios, los afectos. Y todo ello con una intención presentada con gran claridad, a través de ésta ficción: mostrarle cómo en este mundo fóbico que le pertenece puede y debe encontrar la felicidad. De hecho, y si se quiere en última instancia, el culebrón se convierte en un amplio y complicado spot publicitario donde se muestra que aquella que es portadora del bien –sumisión, obediencia, pasividad-, a pesar de la inconveniencia de ciertos avatares mostrados como cotidianos y normales, podrá conseguir como premio el éxtasis perenne del enamoramiento más romántico:

“Soy tan feliz que quiero estar siempre como ahora” Le dirá Manuela, una de las protagonistas, a su marido, ambos abrazados y tumbados sobre la cama de un supuesto hotel de los Alpes italianos.

“Por otra parte, las reiteradas apariciones de los protagonistas masculinos, sin otra actividad vital que hablar de amor y preocuparse por la constante felicidad de su pareja, forman parte de la irreal propuesta publicitaria que pretende que el

protagonista masculino viva en su estado perpetuo de sumisión y ensoñación amorosa, tan deseable para la espectadora femenina concentrada en el momento de la visualización en idéntica ensoñación. Lo que no hace posible la realidad lo posibilita la ficción, así la espectadora, como el mirón que se compromete con lo mirado, proyectará sus fantasías amorosas –y sexuales- en los distintos modelos femeninos que proponen las historias y que con sus patológicas actividades hacen posible la sumisión efectiva del ser amado.” El círculo vicioso de los sentimientos dará vueltas y más vueltas hasta conseguir dar con el objetivo sexual deseado. La telenovela se encargará de documentar acerca de las actividades y recursos necesarios para obtenerlos.

Assumpta Roura en Telenovelas, pasiones de mujer, el sexo

del culebrón. Pg 39.

“deux ou trois choses que je sais de”

Fernanda:

SU CANCIÓN FAVORITA:

“¿En dónde estoy?

Creo que mi nave se extravió

pero no importa,

porque tengo

tachas

y perico

tachas

y mucho perico

¿Qué es eso?

Creo que es un meteorito

se va a estrellar contra nosotros

pero no importa

mientras haya tachas y perico

tachas, tachas y perico tachas, tachas y perico tachas, tachas y perico ay ay ay

que rico tachas, tachas y perico tachas, tachas y perico tachas, tachas y perico ay

ay ay que rico ay, ay, ay ay un galán espacial ay, ay estoy en el espacio conmigo

vete despacio hazlo, hazlo despacio.. tachas, tachas y perico tachas, tachas y

perico tachas, tachas y perico ay ay ay que rico tachas, tachas y perico tachas,
tachas y perico tachas, tachas y perico ay ay ay que rico."

"Galatzia."

**FERNANDA NUNCA HA LLEGADO
TARDE AL TRABAJO.**

**Fernanda nunca ha dejado de hacer el aseo el
día que le corresponde.**

**"Si tú me vienes hablando de amor,
que dura la vida, cual caballo me guía
permíteme que te dé mi opinión.
Mira imbécil que te den por culo.**

Me gusta ser una zo*
me gusta ser una zo***
me gusta ser una zo***
Eh, oh, ah, ah
Ay ay ay ay ay cabrón!**

**Prefiero masturbarme, yo sola en mi cama,
antes que acostarme con quien me hable del mañana.
Prefiero joder con ejecutivos,
que te dan la pasta y luego vas al olvido.**

Me gusta ser una zo*
me gusta ser una zo***
me gusta ser una zo***
Eh, oh, ah, ah
Ay ay ay ay ay cabrón!**

**Dejando ahora mi profesión,
te pido un deseo de corazón,
quiero meter un pico en la polla
a un cerdo carroza llamado Lou Reed.**

Me gusta ser una zo*
me gusta ser una zo***
me gusta ser una zorra..."**

¿FILOSOFÍA FEMINISTA CON LAS VULPES?

POR Luis Alberto Spinetta

Reproducciones: 27.206

“Árbol, hoja, salto, luz

Aproximación

Mueble, lana, gusto, pie

Te, marcas, miradas

Nube, loba, dedo, cal

Gesticulador

Hijo, cama, menta, sien

Rey, fin, sol, amigo, cruz

Alga, dado, cielo, riel

Estalactita, mirador, corazón

Hombre, rayo, felpa, sed

Extremidad, insolación, parecer

Clavo, coito, dios

Temor, mujer, por.”

Sube al taxi, **nena**

los hombres te miran

te quieren tomar...

ojo el ramo, nena

las flores se caen,

TIENES QUE PARAR

Vi las sonrisas muriendo en el
carrusel

Vi tantos monos, nidos, platos de
café
platos de café...

Guarda el hilo, **nena**

guarden bien tus manos

esta **Libertad**

ya no poses, nena

TODO ESO ES EN VANO

como no dormir

Aunque me fuercen yo nunca voy a decir,
Que todo el tiempo por pasado fue mejor,

¡MAÑANA ES MEJOR!

Cantata de puentes amarillos – Luis Alberto Spinetta.

Bibliografía

- ZIZEK, Slavoj. (2016) *Problemas en el Paraíso, del fin del mundo al fin del capitalismo*. Anagrama.
- MAYER, Sophie. *Cambiar el mundo film a film. Lo personal es político: Feminismo y documental*. Gobierno de Navarra, 2011.
- RABINOWITZ, Paula (1994): *Cuerpos nacionales: Género, sexualidad y terror en los contra-documentales feministas*. En *Lo personal es político: Feminismo y documental*. Gobierno de Navarra, 2011.
- MULVEY, Laura (1975): *Placer visual y cine narrativo*. En *Revista Screen* Vol 16 No. 3.
- AMORÓS, Celia (2005): *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. Tomos 1, 2 y 3. Minerva Ediciones.
- VALENCIA, Zayak (2010): *Capitalismo Gore*. Melusina.
- ROURA, Asummpta (1993): *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón*. Gedisa.
- BETTENDORFF, Paulina (2014) *Tránsitos de la mirada, mujeres que hacen cine*. Libreria.
- LIDDELL, Angélica (2011): *La casa de la fuerza*. La uña rota, 2014.
- SZONDI, Peter (1978): *Teoría del drama moderno*. Ensayos/destino, 1994.
- XAVIER, Ismael (2005): *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Manantial texturas, 2008.
- MUÑOZ, Horacio (2017): *Posnarrativo, el cine más allá de la narración*. Encuadre Shangrila.
- BADIOU, Alain (2014): *El cine como acontecimiento*. Estancias.
- RANCIÈRE, Jacques (2001): *La fábula cinematográfica*. Paidós, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015): *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Shangrilla.

ATLAS WALTER BENJAMIN, Círculo de Bellas Artes.

ARFUCH, Leonor (2010): *El espacio biográfico*. Argentina. Fondo de la Cultura Económica de Argentina.