

A man with a serious expression is shown from the chest up, carrying a large, tall stack of cardboard boxes on his back. He is wearing a brown jacket over a light blue shirt. He is holding a string of prayer beads in his right hand. The background is a blurred outdoor setting with other people and structures.

La Mera. Propina

Guión cinematográfico para una
película de cortometraje de ficción
con una estética Neorrealista

Trabajo de Grado presentado por
Edison Sánchez

Asesorado por
Carlos Hernández

Trabajo de Grado de Producción

Modalidad: Realización Mediática

Proponente

Edison Sánchez Castro

Tutor

Carlos Hernández Peñuela

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Programa de Comunicación Social y Periodismo
Universidad de Manizales
Agosto 28 de 2013

Guión cinematográfico
para una película
de cortometraje
de ficción
con una estética Neorrealista,

La Mera. Propina

La Mera. Propina

Contenido

Introducción.....	6
Antecedentes.....	7
Justificación.....	13
1. ¿Cómo surge la idea?	
- Imagen inicial.....	17
2. El guión	
- Una idea en la cabeza y la hoja en blanco.....	22
- Aprender la realidad.....	24
- Desde la cinematografía.....	30
- Sinopsis.....	47
- Las notas del director.....	48
- Guion completo, dialogado y secuenciado.....	55
3. La materialización	
- Locaciones.....	66
- Casting.....	72
- Personal y equipos.....	76
- Rodaje.....	79
- Dirección y Producción.....	84
La Mera Propina.....	92
Bibliografía.....	94
Filmografía.....	96
Archivo Fotográfico.....	98

Introducción

En el presente proyecto explicaremos la elaboración del guión *La Mera Propina*, desde la imagen inicial, la cual sirve de inspiración, hasta el recorrido trazado para su materialización. Dicha argumentación se delinea de acuerdo con pilares importantísimos que tienen que ver con la postura estética y la forma de narrar el relato con una atmosfera Neorrealista, los cuales aparecen en diferentes situaciones en desarrollo del proyecto.

Se evidencia un orden casi por etapas de la realización de un proyecto cinematográfico, pues la idea es conducir la construcción del guión de la manera como se han dado las situaciones hasta la materialización de la película y sus respectivos avances o ajustes, tanto a la estética como a la narración, sin afectar las intenciones iniciales con el guión.

Hay que dejar claro que las decisiones durante todo el proceso de creación de este guión y posterior a la realización de la película, han sido responsabilidad del director y guionista, que para el caso son la misma persona. En algunas excepciones, de acuerdo a sugerencias o comentarios del tutor u otra persona cercana al proyecto y de confianza, se han tomado en consideración.

Es necesario tener presente que cualquier decisión, por meliflua o blandengue que parezca, es trascendental en el desarrollo de la película y en su apuesta estética o narrativa. En el presente texto se aprecia que, durante cada una de las etapas del proyecto, ocurren cambios que aparecen con el fin de generar una mayor unidad y solidez al proyecto.

Cuando nos referimos aquí a “nuestra película” o “la película”, es en representación a esa posibilidad que ha existido de materializar el guión escrito, el cual ha sido la materia prima para que se convierta en ello y viva así para la eternidad.

Antecedentes

El punto de partida es el Neorrealismo Italiano, aquel movimiento cinematográfico desarrollado en la Italia de entre guerras y durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial.

Pero ¿qué es el Neorrealismo Italiano? Pues bien, “eso que se llama, con razón o sin ella, neorrealismo, nace de una revolución. Se desarrollará no sólo en los aspectos estéticos, sino de acuerdo con esa necesidad, largamente contenida y finalmente liberada, de gritar su dolor, su esperanza o su fe, de pintar la realidad, aunque fuera la más atroz, de sacudir los elementos todavía cargados de escorias y de lino, en fin, de abordar los problemas que desde el “Risorgimento”, la burguesía y después el fascismo, habían tratado de enmascarar”¹. (Pierre Leprohon, 1971. P 116)

Bajo esta premisa, diversos films han sido producidos en una Italia devastada por el paso de la guerra. Con esta idea, muchos directores como: Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, entre otros, son responsables de lo que se denomina el Neorrealismo Italiano, con películas como: *Ossessione* (De Sica, 1943), film con el cual se dice que inicia toda esta ola de producciones. Así mismo, *Roma Città Aperta* (Rossellini, 1945), *Ladri di Biciclette* (De Sica, 1948) y *La terra trema* (Visconti, 1947), entre otras, las cuales desarrollan un estilo, una corriente, un movimiento cinematográfico que aún se aprecia y se comenta.

Por ejemplo, se refieren a *Ladri di Biciclette* (1948), dirigida por Vittorio De Sica, como la obra gracias a la cual, con “su sensibilidad, su generosidad, orientaron en gran medida al neorrealismo hacia ese carácter de humanismo que se deja ver incluso a través de sus obras más sórdidas y crueles.” (Pierre Leprohon. P, 155)

Esta corriente, caracterizada por la utilización de espacios exteriores (la calle) y actores secundarios naturales, aunque en algunos casos los principales también lo eran, representa una Italia que al mismo tiempo de estar devastada por la guerra y con innumerables problemas sociales, reflexiona ante esta condición de desesperanza, pobreza, frustración y desespero, mediante un lúcido y estético mensaje social.

Interesante en esta forma de hacer cine es la complicidad que se entreteje con el oficio periodístico. Con ese salir a la calle para oler, ver y conocer las necesidades de las personas y luego transcribir todas estas sensaciones en algún reportaje o

¹ LEPROHON, Pierre. El cine italiano. *La época del neorrealismo*. 1971. P, 116.

crónica televisiva, pero esta vez en un guión, en una historia que perfectamente puede ser una crónica de vida con sus personajes, lugares y atmósferas, recreadas en complicidad con la calle, sus rincones y lo que en ella transcurre.

André Bazin, crítico francés e influyente en el cine europeo desde 1943 y aún más desde 1951 cuando funda en compañía de Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, la revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma*, expresa ante el neorrealismo y su relación con el periodismo que: “el estilo de los films italianos parecería estar emparentado, con mayor o menor felicidad, maestría y sensibilidad, a un periodismo cuasi literario, a un arte correcto, vivo, simpático, conmovedor incluso...”² (*¿Qué es el cine?* P, 455)

Ahora bien, de acuerdo a los films y directores expuestos, quiero resaltar no solo la importancia que tiene para este trabajo el hecho de rescatar las posturas sociales en las películas o los escritos que se requiere investigar para su ejecución, sino también en la forma como leemos y entendemos la estructuración de la sociedad, en este caso, Colombia y por ende, Latinoamérica.

Andrei Tarkovski dice que “un arte que exprese las necesidades espirituales y las esperanzas de la humanidad, juega un importantísimo papel para la educación moral” (*Esculpir en el tiempo* P, 210). En ese sentido, es sustancial entender el cine como un gran medio -incluso más poderoso que la televisión-, para comunicar ideas y construir consciencia de nuestro propio mundo que se transforma cada día, afectando modos de vida y morales individuales o colectivas.

Luego de hablar de los inicios de esta corriente realista en el cine, es hora de tomar ejemplos más cercanos a nuestra cinematografía que nos permitan centrarnos dentro de una línea estética en el cine, para entender mejor la idea del proyecto. Por ejemplo, el Nuevo Cine Latinoamericano, aquella corriente originada en Cuba e influyente en el resto de la comunidad latina a mediados del siglo XX con películas como *Memorias del Subdesarrollo* (1968), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, es un punto de partida en el recorrido por el cine del nuevo mundo.

Y lo es porque Alea ha logrado conjurar dos magias, la realidad y la ficción, haciendo de esta mezcla un solo resultado, que ha desmarñado el pensamiento de lo que se tenía hasta los finales de la década del sesenta del siglo pasado, con respecto a realidad. Como él mismo lo dice en una presentación de la película en Karlovy ary, Checoslovaquia en 1968, quedará como una época en la que: “al cabo de casi diez años de revolución hemos aprendido que nuestra condición de país subdesarrollado (explotado durante cuatrocientos años, primero por España y después por los Estados Unidos) no se supera, sino a costa de mucho trabajo y muchos sacrificios. No ha sido fácil llegar a esta conclusión, pues durante los

² BAZAN, Andre. ¿Qué es el cine? 1. *Una estética de la realidad: el neorrealismo*. P, 455.

primeros años la alegría del triunfo nos hizo creer que el paraíso estaba al alcance de la mano."³

Este film latino, uno de los más importantes y de mayor reconocimiento en el mundo, representa a un pueblo cubano inmerso en la revolución, el cual atraviesa por unos días vertiginosos. Este movimiento, de gran influencia rusa, pretendía cristalizar las imágenes de un país que pasaba por un momento único en su historia y que sirvió además para que el resto de países del centro y sur de América, tomaran su propia iniciativa y realizaran producciones que contaran, revelaran y representaran sus respectivas realidades.

Así, se da inicio a un sin número de producciones estéticamente 'impuras', un cine imperfecto, pero con una gran carga emocional y política que trae testimonios desgarradores, de una época trascendental para el "desarrollo" latinoamericano y de cómo esa idea de progreso traída de los países centrales o nórdicos, es decir, la industrialización y el capitalismo salvaje, cambia las formas y estilos de vida de los habitantes de la periferia, llevando a estos países a un estado de desequilibrio y desigualdad social.

En Colombia, por ejemplo, Martha Rodríguez y Jorge Silva, con el documental *Chircales* (1964-1971), representaron un tiempo, un espacio y una época marcada por la explotación. Es un trabajo excepcional, pero a la vez desgarrador, aun cuando somos conscientes de que 50 o 60 años hacia adelante, este tipo de prácticas e historias siguen vigentes; sólo que ahora los personajes adquieren diferentes rostros y la técnica con la que se producen las películas ha evolucionado de la mano con la tecnología.

Veinte años después aparece Víctor Gaviria con su primer largometraje, *Rodrigo D: No Futuro* (1990), en el que representa la vida en las comunas de Medellín, los sueños y las frustraciones que se entretajan en la gente que vive allí en medio del rock, el punk, las drogas, el sexo, la violencia, las satisfacciones rápidas y el deseo reprimido de consumo. Ilusiones que bien pueden suceder en estratos sociales altos; problemas morales y familiares marcados por una cultura que está en relación directa o indirecta y profunda o pasajera con la droga.

Este tipo de acontecimientos que venimos narrando con esta seguidilla de películas, nos conduce hacia una interpretación de una nación socialmente dividida. Unas ciudades o conglomerados de personas que dentro de sus hábitos o debido a sus manifestaciones corporales y mentales, van originando periferias marginadas por diversos problemas estructurales que afectan directamente a los individuos que las integran.

³ GUTIERREZ Alea, Tomás. Presentación de Memorias del Subdesarrollo en Karlovy ary, Checoslovaquia, 1968. Bajado de <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/titon/memorias/memo4.htm> (01 de Agosto de 2013).

El film de Gaviria, inspirado en *Umberto D* (1952) del italiano Vittorio de Sica, es la puerta de entrada hacia una mirada del conflicto social y armado de Colombia con una estética influenciada por el Neorrealismo Italiano. Las locaciones y la iluminación casi que totalmente naturales y, el florecimiento de problemas sociales radicados en el manejo de las instituciones y los gobiernos tanto nacionales como regionales, son el telón de fondo de estos relatos.

Posterior a este film, Víctor Gaviria realiza la *Vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2005). Ambas con una realidad social marcada; en la primera conserva el tema de las comunas de Medellín y el problema con los jóvenes allí, además con un melodrama incisivo característico de los films italianos de posguerra. En la segunda, observamos una película que nos relata la vida mafiosa, el dinero fácil y un negocio del narcotráfico poderoso con consecuencias graves para los responsables y la sociedad en general, la cual sufre una transformación cultural.

En cuanto a las características estéticas de su trabajo, el hecho de producir estas películas con actores naturales, con quienes se involucra directamente y a quienes pone en situaciones cercanas a lo que viven en su cotidianidad, contribuye para enmarcar su cine en un estilo claramente realista, que plantea en pantalla todos los puntos de vista.

Estas películas, según Gaviria, son un “lugar de dialogo en donde no hay ni buenos ni malos. La verdad, la que nos servirá a todos, no es algo que nace de los señalamientos y los prejuicios sino del dialogo que surge de suspender todas las verdades”.

Además de Víctor Gaviria, también es propio resaltar la labor de otros directores que se han atrevido a contar la historia del país desde sus diferentes posturas políticas y estéticas, como es el caso de Sergio Cabrera con *La estrategia del caracol* (1994), en la que narra el episodio del desalojo de la casa Uribe con sus enseres, sueños, pecados, enfermedades y luchas. Film que además sería el más taquillero de la historia del cine colombiano durante el siglo XX.

Si bien la narración puede considerarse como una película con tintes hollywoodenses, lo interesante es tener la posibilidad de ver y escuchar los diferentes puntos de vista y estructurar el cómo se confrontan, hasta develar una gran cantidad de sujetos claramente diferenciados desde cada uno de sus perfiles, desenmascarando las necesidades propias de los seres y sus cuerpos: el político corrupto, el abogado leguleyo, el cura pecador, el enfermo desafortunado y la esposa esclavizada, la prostituta astuta, el ladrón oportuno, el creativo e ingenioso, el chismoso que cuenta todo, el periodista metido hasta en la última, la secretaria facilitadora, el abogado justo, los policías y jueces vendidos... en fin, muchos personajes que convergen en una historia que presenta las dos caras de la moneda.

Morales que recrean una historia tradicional colombiana en la cual conflictos sociales se esparcen por los individuos, llevando cada uno un poquito de esa

desesperanza a sus intimidades. Películas como éstas, que contienen en su relato esos elementos de los cuales goza el Neorrealismo y de los cuales habla Roberto Rosellini, tales como la 'coralidad en la fluidez', el carácter documental en la forma de observar, la fantasía entre lo concreto y lo imaginado en los hombres, la religiosidad como ese factor que hace mover al mundo y la espera, de la cual se desencadena la realidad.

Si regresamos a nuestra historia fílmica, tenemos a Carlos Mayolo y Luis Ospina con *Agarrando pueblo* (1978); Camila Loboguerrero con *María Cano* (1990), y *Confesión a Laura* (1991) junto con *La estrategia del caracol* (1993), de Jaime Osorio y Sergio Cabrera, respectivamente. Estas películas se encerrarían en ese aire neorrealista del que hablamos, sin embargo, rescatamos *Confesión a Laura*, porque el contexto histórico en el que estaba Colombia durante el 9 de abril de 1948, el 'Bogotazo', situación que nace a partir de una acción ya conocida en la que asesinan a Jorge Eliecer Gaitán, "líder del pueblo" en ese entonces, desató una contestación por parte de la gente, provocando a partir de allí un conflicto que lleva más de 60 años.

En el siglo XXI, aparece Ciro Guerra con *La sombra del caminante* (2004), la cual narra una historia que con una gran carga poética, representa a las víctimas de este país, las cuales en términos generales, el Gobierno se atribuye llevar a la espalda a través de un proceso de reconciliación, reparación y paz encaminado al desarrollo.

Ahora bien, sólo para cerrar ésta visión nacional a través de diversas películas, tenemos a *La primera noche* (2003) y *La pasión de Gabriel* (2009), ambas de Luis Alberto Restrepo; *Los actores del conflicto* (2008) de Lisandro Duque; y *Los colores de la montaña* (2010), de Carlos César Arbeláez, esta última con un gran poder conmovedor por tratarse de un tema ligado directamente al conflicto, pero con una mirada desde los niños inmersos en él. Ésta es tal vez la que cumple con esas características especiales del Neorrealismo, ante todo con la utilización de actores y espacios naturales.

Tal vez faltan películas, pero vemos aquí una significativa muestra de largometrajes colombianos que han sido importantes para la interiorización de un conflicto social, que por momentos parece nebuloso, pero que está ahí ocasionando daños irreparables no sólo a las personas, sino también a la memoria colectiva de un país que ha sufrido y sufrirá a causa de una guerra que no finaliza.

En la Universidad de Manizales, hace siete años, dos estudiantes: Marcela Arango Bernal y Juan Pablo Ríos Castaño, crearon como trabajo de grado para convertirse en Comunicadores Sociales y Periodistas el guion *Buenos vecinos*, que hace parte del proyecto *El SER en transformación*. La historia, que pretende revelar las falsas moralidades que pueden existir, y más en una ciudad como Manizales, es conmovedora, pero con una estética que desde la escritura no se alcanza a identificar si es para televisión o cine, lo que la lleva a tener momentos lánguidos en la creación de referentes mentales a través de las imágenes que

narra el texto en lugar de las voces, diálogos o parlamentos de los personajes creados, los cuales entregan la información en las manos, sin muchas posibilidades para que el espectador participe a partir de las insinuaciones.

Allí, cada personaje tiene sus dos caras bien definidas, generalmente una de ellas con la que se enfrentan al trabajo y la otra, al interior de sus casas o apartamentos, donde son seres completamente diferentes y particulares, dados los contextos sociales. Esta actitud, presente en muchos seres humanos, queda muy bien narrada dentro del guión, pero desde el punto de vista estético, la sensación de relato para telenovela, al resolver la mayoría de situaciones a través del diálogo, no lo separa de lo caricaturesco. Sin embargo, por momentos los contrastes que logra entre los personajes y los espacios son interesantes.

Este recuento en el que nos basamos, es para expresar que lo que nos interesa observar y posteriormente describir en el guion literario para una película de cortometraje, es un ejemplo de cómo la sociedad desde la periferia, es afectada por la estructuración del estado y del poder, cuyo juego de intereses genera campos de acción en los cuales los individuos se desarrollan y crean hábitos aplicados o generalizados en otros sujetos de su contexto.

De esta manera, parece que la ruta más adecuada para definir la postura estética para el presente proyecto, es ver en el Neorrealismo Italiano la corriente con las características propias de *La Mera Propina*, lo cual encaja muy bien con la idea de los actores secundarios naturales, espacios reales como la calle e historias sencillas pero profundas. Así, clarificamos la ruta de trabajo desde el punto de vista creativo, con respecto al guion a escribir.

Justificación

La construcción del presente trabajo y la escritura del guión se justifica en dos aspectos: estético y narrativo. En el primero analizamos la situación desde la corriente cinematográfica del Neorrealismo Italiano, en el que nos interesa la aplicabilidad del tipo de historia en una determinada circunstancia social, además del uso de los espacios callejeros y actores naturales, al menos en los secundarios o figurantes.

En el segundo aspecto, a partir de las diferentes posiciones de los directores, críticos o realizadores a lo largo de las películas observadas y documentos investigados, se reconoce la apuesta por una concepción realista como la forma más eficiente de comprensión y expresión de las sensaciones o emociones de un momento histórico a los espectadores.

“Esta perfecta y natural adherencia a la realidad se explica y justifica interiormente por una adhesión espiritual a la época.”⁴ La misma que en este momento emerge con la presentación de este trabajo. Las ganas por escribir un guión con elementos neorrealistas con el deseo casi espiritual, como dice Bazin, de reconstruir una serie de símbolos propios de nuestra cultura y enmarcarlos en un relato que similar al italiano, es “el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario”. (Andre Bazin. P, 440)

La escritura del guión *La Mera Propina* está ligada a una visión naturalista de la realidad, en la cual la sencillez prima sobre lo efectista, con el fin de plantearnos una relación entre estética y narrativa, que durante el desarrollo de la presente propuesta visibilizará los comportamientos del sujeto en torno a sus posibilidades de poder, relación ésta que define los movimientos del personaje de acuerdo a su campo de acción.

El filósofo francés Gilles Deleuze en torno al tema, explica que “el naturalismo no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prolongándolos en un surrealismo particular.” (La imagen-movimiento. P, 181) Sin embargo, ese naturalismo y ese realismo se convierten en algo así como una esencia, la cual no va a ser posible ver al comienzo, sino en el desarrollo de las escenas.

Al fijarnos estas posturas realistas ligadas a una estética neorrealista, no podemos desconocer los principios de realidad del cine ruso, corriente de la cual los

⁴ BAZIN, Andre. ¿Qué es el cine? 1. El realismo cinematográfico y la escuela de la liberación. P, 440.

neorrealista italianos apropian elementos indispensables para su futura incursión en la cinematografía.

Gracias a esa revaloración y reaprendizaje dentro del cine y su desarrollo técnico, es posible ver qué ha influenciado a cada una de estas revoluciones culturales. En la URSS, Sergei Eisenstein, director de *El Acorazado Potemkim* (1925), ha manifestado en torno al porqué narrar lo real con esperanza, como la oportunidad en la que: “una y otra vez resplandecerán las ventajas del cine si logramos representarnos las artes de acuerdo con el grado en que se adaptan a su tarea primordial: reflejar la realidad y al amo de esa realidad, el hombre.” (La forma del cine. P, 170)

Cuando hablamos del hombre, estamos en una posición cercana y próxima a tintes sociológicos interesantes en el discurso, ya que “se considera que las artes miméticas y narrativas, en la medida en que representan valores y actitudes (carácter) y ethnos (pueblos) son representativas no sólo de la figura humana sino también de la visión antropomórfica.”⁵

Estos conceptos se relacionan con la estructuración del guión, a partir de la descripción de las imágenes o escenas que representen las manifestaciones de la interacción entre las formas de poder o dominación simbólica y los sujetos, quienes se encuentran atados a ellas dentro de un espacio determinado, que para efectos del presente trabajo será una casa humilde en una zona rural de una ciudad del centro del país, un restaurante, las calles de Manizales, un hospital, entre otros.

Esa fijación en lo periférico, ha sido con la idea de lograr una mayor poesía en estos escenarios naturales, porque dichas películas, “que representan de un modo realista culturas marginadas, incluso cuando no pretenden representar acontecimientos históricos concretos, hacen afirmaciones sobre hechos aunque sea de manera implícita.” (Ella Shonot y Robert Stam. P, 187)

En tales escenarios, fácilmente podemos apreciar una universalización del relato gracias a la sencillez narrativa, lo cual, tal como lo expresa Luchino Visconti “ha sido sobre todo el firme deseo de contar historias de hombres vivos: de hombres vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas”⁶, aunque esté presente el melodrama, el cual no es tan sencillo de manejar y llevar entre los hombres-actores.

⁵ SHONAT, Ella y STAM, Robert. Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. 1994. P, 191.

⁶ VISCONTI, Luchino. Textos y manifiestos del cine. Cine antropomórfico. P, 194.

Y es la persona o el individuo, el actor fundamental de la vida, quien la sufre, la goza, la gana o la pierde; la clave para escribir este guión y repensar todo el tiempo en la intimidad de un personaje, en quien recae todo el peso y quien asume la responsabilidad: el único capaz de llenar la imagen.

De esta manera es muy importante saber cómo están nuestras cosas alrededor, para entender y darnos una idea de la convivencia entre las personas que están cerca al radio de acción que queremos representar y plasmar en una película. La vida, la calle, los espacios urbanos están dotados de esa magia que inspira escribir, para relatarnos a nosotros mismos.

Así, pondremos en *La Mera Propina* dos seres que “son humanos por su negativa de ceder a la pesadumbre, a la fatalidad de su destino, por la ternura que conservan hacia la vida, aunque sea la más miserable.” (Pierre Leprohon. El cine italiano. *El cine de testimonio*. P, 136)

Esa es la consigna de muchas familias del contexto latinoamericano, por lo que pretendemos además de representar está situación, reflexionar acerca del problema que le hace a toda una nación los resentimientos internos e históricos, porque en Colombia la democracia no ha existido y en cambio está latente una diferencia de clases en la que cualquier cambio o movimiento, puede ser causal de una alteración de relaciones sociales, que afecta el umbral sensible de los campos de acción.

Sin embargo, la enseñanza y lo lindo con el Neorrealismo Italiano es que al “captar el punto en común de nuestros personajes en mi zapato, en el suyo, en el del rico, en el del obrero, encontramos los mismos ingredientes, el mismo trabajo del hombre.”⁷

Por eso la “preocupación común consiste en intentar saber cómo están las cosas a nuestro alrededor; y que esto no parezca una banalidad: para mucha gente la verdad carece de interés o por lo menos no están interesados en darla a conocer; porque conocer quiere decir proveer; y así la derecha aplaza, unos más y otros menos, el conocimiento de los problemas vitales de las masas.” (Cesare Zavattini. P, 206)

Y para cerrar las tesis de Zavattini, creemos que está en lo cierto al decir que “el neorrealismo coincide con las necesidades extremas de la población”, además, que este movimiento o corriente cinematográfica, “permanece pegado al presente”. Esta última afirmación nos lleva a otra intervención del crítico francés Andre Bazin, quien argumenta que “el cine italiano se caracteriza, sobre todo, por su adherencia a la actualidad.” (¿Qué es el cine? P, 439) Ambos intelectuales, en sus interlocuciones, confirman esa complicidad que se establece con el oficio

⁷ ZAVATTINI, Cesare. Textos y manifiestos del cine. *Tesis sobre el neorrealismo*. P, 207.

periodístico, fundamental anclaje durante nuestro paso académico por el programa de Comunicación Social y Periodismo.

Sabemos, como periodistas, que esa actualidad está ligada a cómo se mueven políticamente las naciones, los gobiernos y los territorios. En ese sentido, es imprescindible hablar de un asunto netamente sociológico, donde es preciso estructurar la sociedad y analizar cómo se erigen los pilares de lo social-político-cultural-económico, en un espacio determinado.

En las sociedades en que vivimos, es el Estado quien mueve a su antojo la producción de los instrumentos de construcción de la realidad que legitimamos socialmente y la cual es manipulada por la mayoría de los grandes medios de comunicación, en cooperación con los gobiernos de turno.

Existen otros que permanecen en la independencia y tienen sentido del valor de la verdad, con los cuales el oficio sociológico se relaciona con la labor periodística, la cual incomoda, porque revela, específicamente, “un secreto –que, como ciertos secretos de familia, no quieren ser revelados- o mejor aún, de un inhibido, especialmente en lo que concierne a los mecanismos o a las prácticas que contradicen demasiado abiertamente el credo democrático.”⁸

Para no ir más allá con este asunto periodístico-sociológico y preocuparnos mejor por nuestra reflexión en torno al Neorrealismo Italiano, su postura estética y su forma narrativa en la construcción del guión *La Mera Propina*, podemos cerrar esta parte compartiendo que la importancia del Neorrealismo radica en que éste “alcanzará así mismo lo eterno y lo general, pintando lo actual y lo particular.”⁹

⁸ BOURDIEU, Pierre. Capital cultural, escuela y espacio social. P, 106.

⁹ LEPROHON, Pierre. El cine italiano. *Los orígenes de una corriente*. P, 119.

¿Cómo surge la idea?

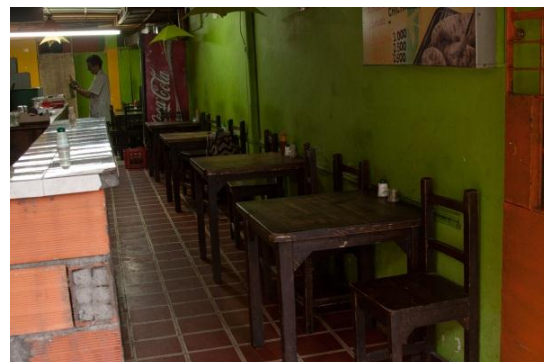
Imagen inicial

La intención de crear un guión que posteriormente se convierta en una película de cortometraje ha estado latente desde los inicios del pregrado en Comunicación Social y Periodismo. Una vez me entero de la posibilidad de graduarse con un trabajo similar, me intereso por relacionar el cine con el periodismo y así, después de ver películas, asistir a cineclubes y participar en actividades relacionadas con el cine desde diferentes ópticas, he llegado a la conclusión de que el Neorrealismo Italiano es la corriente o movimiento cinematográfico que reúne y suspende en el tiempo y el espacio a un país como Italia, que al atravesar por una época complicada ha sido interés de varios realizadores, quienes con técnicas de observación casi periodísticas, han hablado de dicha situación.

Personalmente creo que Colombia ha estado en una situación similar a la de Italia en la posguerra, con algunas diferencias: el tiempo de conflicto y posconflicto supera el medio siglo, no ha existido una dictadura fascista directa y, el problema es interno; esto, sumado a las condiciones geográficas y culturales, ha marcado la gran diferencia. Sin embargo, en el fondo la historia es la misma: unos que tienen el poder, pasan por encima de los demás y surge un conflicto debido a la resistencia.

Una vez identificado el estilo de la atmosfera que deseo crear y guiado por películas como *Ladri de Biciclette* (De Sica, 1948) y *La terra trema* (Visconti, 1947); camino por las calles de Manizales observando qué escena, qué imagen puede ser el pie para contar una historia de esas características.

A mediados del 2009, durante la realización de un inter-semestral en la universidad, con el fin de adelantar el VI semestre de *Página*, tengo una cita con un compañero de clase en el Restaurante ComaRico. El local está ubicado en la carrera 23 entre calles 14 y 15, enseguida de una lavandería.



A las 3:00 de la tarde de un día cualquiera, llego al lugar, el cual está casi desocupado. De hecho sólo están almorzando el compañero y otra pareja, además de la presencia del mesero y la señora cocinera. El restaurante, un garaje largo de paredes verdes y amarillas, no tiene momento del día al que le entre un rayo de luz, por lo que siempre permanecen las luces encendidas.

Mientras espero que Camilo* (nombre cambiado) termine de almorzar, observo el lugar explorando cada detalle, como cuando un niño llega por primera vez a un sitio cualquiera. La señora cocinera permanece en silencio y hace sus labores rutinarias. Tiene el ceño fruncido todo el tiempo cuando limpia los platos y hasta cuando cocina y, cuando habla, lo hace en tono alto.

En un momento el mesero pasa cerca a la mesa donde Camilo y yo estamos sentados. Entra a la cocina y saca algo que hay debajo de la barra por la parte interior y luego, de un bolsillo de su delantal blanco, toma la candela. Prende un palito que resulta ser una vela de incienso, la cual toma con malicia y con inseguridad: como si se sintiera observado. Pasa por los rincones del restaurante como espantando las malas energías para atraer el dinero o la prosperidad.

Esta imagen, de un hombre delgado, con barba descuidada y piel pálida, además de la forma como realiza la acción que hace pensar en una persona insegura e introvertida, más el contexto del restaurante y el tipo de comida, me hace pensar en el conflicto que hay detrás de esa escena, que por sus características puede tener aires Neorrealistas en una ciudad como Manizales. Así que llego esa misma noche a la casa a escribir esa situación sobre el papel blanco, virgen y a la vez fértil para las ideas.

A los pocos días empecé a frecuentar el lugar y a almorzar también allí como cualquier otro cliente. Veo las acciones de Juan Antonio Villada (el mesero) y de las personas en general. Las anoto en una libreta. Durante otros días procuro pasar por ese lugar varias veces a diversos momentos del día, para escribir cómo lo voy viendo de acuerdo a cambios de luz o flujos callejeros.



En cada una de esas visitas hablo con Juan Antonio acerca del restaurante, la rutina y su vida. Así, poco a poco, recolecto información y a la vez, él se entera de quién soy y de lo que quiero hacer.



Voy reflexionando acerca de lo que es mejor: si contar la historia de Juan Antonio, o contar otra que parta de la de suya. Me decido por la segunda, porque quiero hacer un ejercicio más complejo, que el simple hecho de documentar y ficcionar una realidad de un sujeto en particular.

De esa manera me dejo llevar por la intuición y comienzo a explorar los lugares que quizá habita el personaje principal. Inicio un viaje por mi propia ciudad y trato de encontrar el espacio en el que vive, para desprender a partir de ahí, su entorno familiar y social en primer grado de proximidad.

Este viaje me introduce en una situación camaleónica. Al visitar y caminar lugares periféricos, la mejor opción es camuflarse para llegar con mayor efectividad al objetivo. Pasan varios fines de semana hasta que encuentro una casa ubicada en la parte alta de Villamaría, la cual utilizan como bodega.



Así, como en *El ladrón de bicicletas*, vemos al personaje caminar por donde la vida y sus conflictos lo van llevando, así me dejó atrapar por la historia que apenas lleva una escena y no tiene título.

Dicha casa puede llegar a ser habitable y eso me parece suficiente para aceptarla como vivienda para este personaje y su familia, la cual por las posibilidades del espacio, opto por que se convierta en el hogar de una abuela con su nieto, quienes conviven con algunas goteras, un gallinero sencillo y unos cuantos objetos.

Inicio la construcción del relato en el que deben estar estos datos, además la situación física de ellos por sus edades y la infraestructura de la casa, más la situación de desesperanza y desempleo de nuestro personaje principal como elementos que influyen en el conflicto interno-moral. Estos son los ingredientes para escribir el boceto inicial, en el cual la idea es representar de algún modo la situación de muchas familias colombianas, para descubrir así hasta qué punto de convivencia pueden llegar.



Esa curiosidad por los individuos propia del Neorrealismo Italiano, es la que motiva la escritura de este guión que busca “una necesidad específica del hombre

moderno, de decir las cosas como son, de darse cuenta de la realidad de forma, diría, despiadadamente concreta, correspondiente al interés, típicamente contemporáneo, por los resultados estadísticos y científicos”¹⁰, lo cual guarda una interrelación profunda con el oficio periodístico, aquel que en cambio de las cifras y números que puedan dar claridad acerca de diferentes situaciones por medio de estadísticas, lo que pretende es, en primera y última instancia, cualificar esos resultados de acuerdo a las consecuencias que implican que existan miles de personas en precarias condiciones médicas o con escaso nivel educativo, por poner solo dos ejemplos.

En ese orden de ideas, “el neorrealismo coincide con las necesidades extremas de la población”¹¹, ya que al estar “en contacto con la realidad descubrió, sobre todo, hambre, miseria, explotación por parte de los ricos; por eso fue naturalmente socialista.” (Cesare zavattini. P, 206)

Aunque con este guión no pretendemos alzar la voz en contra de la opresión de las clases altas directamente, sí queremos desenmarañar ese rechazo frente a la real historia de nuestro país que es construida por todos y cada uno de nosotros; en ese sentido, ir decididamente en contra de la hipocresía del desconocimiento de las desigualdades que nos atañen y poder reflexionar acerca de ellas, tanto en Latinoamérica como en nuestro país, ése es el objetivo de la presente obra.

¹⁰ ROSSELLINI, Roberto. Textos y manifiestos del cine. *Dos palabras sobre el Neorrealismo*. P, 202.

¹¹ ZAVATTINI, Cesare. Textos y manifiesto del cine. *Tesis sobre el Neorrealismo*. P, 206.

El guión

Una idea en la cabeza y la hoja en blanco

Enfrentarse al papel en blanco es un acto escalofriante para muchos escritores, novelistas, guionistas y ensayistas. Sin embargo, al tener una escena, una acción y recorrer lugares que posiblemente transita el personaje principal, se torna más sencillo trazar la ruta de nuestro camino para ir completando los datos que necesitamos.

Tener una locación inicial como el restaurante, permite conocer el contexto cercano, previo al cual se tiene que enfrentar el mesero cada vez que se dirige a trabajar. Pero tiene que salir de allí. Debo encontrar, entonces, la casa. El lugar donde habita. Después de una búsqueda puntual por lugares periféricos con aires rurales, encuentro en Turín, un barrio de Villamaria -Caldas-, el sitio ideal.

En tal zona tenemos una casa ubicada en un camino de herradura, a 400 metros de la vía principal que lleva al centro del pueblo. Busco un lugar con atmósfera de contexto rural y por ende, con esas texturas, formas y colores característicos. Además, pensando en que si llegamos a una posible materialización de la idea, sea un lugar tranquilo para llevar a cabo un rodaje.

Después de caminar por muchos lugares, se define aquel lugar como la locación principal, por su fuerte conexión con lo humilde y débil de la infraestructura de la casa, con el ambiente rural cercano a la ciudad y las oportunidades que ésta representa gracias al conglomerado de personas que allí confluyen, como nuestro personaje principal.

Esa idea se pasea por la cabeza y con mayor fuerza una vez que leo a Carlo Lizzani, gran director, guionista y actor italiano, quien dice: “también existen el campo y las fábricas, las casas densas de drama de nuestra provincia, que todavía están esperando el descubrimiento y la poesía, ahí está nuestra historia, pero la de verdad, sin retórica, la que espera todavía una interpretación.” (Textos y manifiestos del cine. *Peligros del conformismo*. P, 200)

En un año la idea pasa de un breve boceto a una historia de 31 escenas, cuyas acciones no están detalladas sino contadas superficialmente y desde el sentir de los personajes, más que desde sus acciones. La cantidad de diálogo presenta la información en las manos sin mayor esfuerzo para el espectador y es todavía una historia que no tiene desarrollo, por lo que su final no llega con la fuerza justificada desde el relato; hay que trabajarle más.

Con este ir y venir, a los seis meses tenemos una historia en la que el personaje principal vive con su abuela -Magdalena-, una señora enferma de artritis reumatoide. A la condición de ella se suman la infraestructura del hogar, la temporada invernal y su malgenio, mientras que su nieto -Duván-, busca trabajo en oficinas y empresas del Estado donde le niegan cualquier posibilidad. Averigua el precio de una teja y al final del día consigue ramas para prepararle una bebida a su abuela.

Hasta ahí va todo muy normal. Es un día en la vida de una persona sin muchos altibajos, más bien una serie de situaciones desafortunadas en un hombre soltero y sin hijos de 39 años de edad, desempleado y sin preparación en un país como Colombia, donde las oportunidades escasean.

En este momento sentimos que fílmicamente estamos presenciando un personaje que vive bajo ciertas condiciones y con el que algunos espectadores se pueden conectar levemente. Sin embargo, falta desarrollar mejor las situaciones que ellos dos viven para que la historia obtenga el interés deseado.

Al siguiente día, Duván consigue trabajo en un restaurante, pero debido a su mala suerte, el restaurante de casualidad está sin clientes. En ese momento pienso en la imagen inicial y la ingreso en el relato. Existe otro día cuando el restaurante está copado de personas, el ruido de las cucharas, cuchillos y tenedores es ensordecedor: a Duván parece fluirle la vida. Magdalena, en cambio, sufre una recaída y debe ir al hospital con ayuda de la vecina.

Hasta ese momento, las ideas que se vienen a la cabeza son las de caminar por cada uno de esos espacios y lugares cercanos a las locaciones que tenemos. Recorrerlos y asimilarlos logra contagiarnos de posibles situaciones para tener la capacidad de describirlos en el guión y aprovechar esa naturalidad para narrar desde allí, ya que "...las tomas realizadas enteramente al aire libre y los escenarios reales, dan al film su veracidad exterior." (Pierre Leprohon. El cine italiano. P, 142)

Duván se entera de la situación de su abuela al leer una nota que ha dejado la vecina. Se dirige al hospital. Luego, para cancelar la cuenta y poder sacarla de allí, debe vender o empeñar algunos objetos, como un reloj de bolsillo, en una prendería.

Al otro día la saca del hospital y luego en la casa tienen una discusión. Él le responde groseramente por vez primera en su vida y sale furioso a robarse una teja, para suplir la necesidad de tapar la gotera.

Aquí tenemos las locaciones de las cuales hablamos, incluido el hospital de Villamaria, pero hace falta mucho, es más, todo, para poder llegar a ese final. Lo que tenemos es simplemente un boceto, una escaleta a la cual hay que darle forma y pulir desde la cinematografía y la narrativa, con el fin de darle un cuerpo más sustentable al guión y la historia.

De hecho, el final es aún incierto e insípido, pues él termina arrodillado a los pies de la abuela, de la misma manera como el pueblo o la nación terminan arrodillándose en algunas circunstancias ante el Estado, que es lo que ella representa en la medida que sus voces reiterativas contra Duván, para que él se mueva a conseguir algún empleo, son reflejo de esas palabras del presidente del 2002-2010 en Colombia, a quien sólo le interesaba ver a como fuera lugar a la gente “trabajar, trabajar y trabajar”, sin importar dónde y cómo.

Sin embargo esa política, si se puede llamar así, es con la intención de ocultar o polarizar el conflicto que llevamos por más de medio siglo y que este Presidente, dadas sus facultades, se encargó de ahondar y complejizar. Y es que “precisamente en la línea de las consideraciones a las que nos ha llevado la guerra, hemos descubierto, al contrario, que la vida no se ha normalizado, que la regla de nuestra sociedad no puede ser la vida normal, sino la que se quiere hacer pasar como la excepción: desde la miseria a la injusticia, en sus formas manifiestas o encubiertas.”¹²

Ya que durante todo este tiempo, el hecho de querer ver y hacer ver, que la solución a un conflicto debe ser más guerra, más violencia, más armas, más balas y demás, han producido un desequilibrio social incalculable, toda vez que los presupuestos de la nación no alcanzan para invertir en salud, educación, ciencia, entre otros derechos que por ley, tienen los ciudadanos colombianos, conduciendo al país a un estado inquebrantable de miseria, pobreza y desigualdad, algo así como un pozo del cual es complicado salir en el futuro cercano.

Y mientras el gobierno se vanagloria con sus políticas de seguridad o como el propio Álvaro Uribe lo ha manifestado durante su periodo: mientras cuide su huevito de la ‘Seguridad Democrática’, haciendo creer a todo el mundo que Colombia está saliendo de ese pozo gracias a la confrontación directa con la guerrilla, como estrategia para agilizar trámites como el Tratado de Libre Comercio con EEUU y la Unión Europea, entregando el territorio a empresas multinacionales extranjeras y acrecentando los problemas sociales internos de la porción más vulnerable de la nación.

¹² ZAVATTINI, Cesare. Textos y manifiesto del cine. *Tesis sobre el Neorrealismo*. P, 205.

Es ahí cuando ese desequilibrio social se acentúa, ya que los que sí tienen cómo vivir y de algún modo se benefician de esos huevitos ('Seguridad Democrática', 'Confianza Inversionista' y 'Cohesión Social'), crecen día a día de forma exponencial, mientras que los otros van directo al pozo.

Es esta la idea o la razón principal por la cual escribo este guión con una estética Neorrealista, pues dichas razones son en estricto sentido las apuestas en el estilo Italiano, pues su "carácter analítico de la narración, en oposición al sintetismo burgués: sentido analítico como continuidad de la presencia del elemento humano con todas las deducciones que cada uno sepa y quiera hacer" (Cesare Zavattini. P, 210), es lo que vale ahora.

Aunque en el guión no se pronuncien con acentuada voz los hechos o las políticas de las que hablamos dos párrafos arriba, sí se nutre de ellos y sus implicaciones en la sociedad para construir el relato, con acciones que parecen simples, pero que tienen una gran carga y fuerza de compromiso social.

Hay que estar atentos a la vida, a la calle y a la realidad para ver los elementos de los cuales podemos echar mano en nuestra construcción. "De la misma forma que el poeta no espera la inspiración, tampoco el neorrealismo tiene que esperar los datos, sino que sigue los pasos de la realidad que es constantemente todo." ¹³

¹³ ZAVATTINI, Cesare. Textos y manifiesto del cine. Tesis sobre el Neorrealismo. P, 214.

Aprender la realidad

Con el planteamiento de una abuela enferma, sedentaria y pasiva en acciones, es necesario ocuparnos de esa relación con el nieto, para desarrollar el conflicto que hará crecer la historia y nos dará los tintes melodramáticos propios del Neorrealismo Italiano.

Averiguamos la certeza del uso de la marihuana y el alcohol por algunas personas que padecen la artritis, aplicando este remedio en sus articulaciones con el fin de bajar la intensidad de los dolores. Empezamos a escribir esas acciones en las que Duván le preparara a Magdalena el menjunje, con el fin de ponerlos en situación y sentirlos con alguna proximidad que desarrolle el conflicto cinematográficamente, especialmente desde el lenguaje paralingüístico, de las proximidades y gestos, que se disfruta en pantalla. Esa es la tarea.

Durante semanas, teniendo en cuenta las características del personaje, me pregunto qué actividad ejerce para conseguir algunos recursos con los cuales supe las necesidades básicas en su hogar, pero que a la vez no le permiten satisfacer sus sueños, por lo que desea a toda costa cambiar de trabajo.

Es decir, quiero justificar el inicio de la historia, ya que no me parece sensato que este hombre inicie como una simple persona que busca trabajo, pues en su casa tiene unas obligaciones que cumplir.

De esta manera me intereso por “una sincera necesidad, también, de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento.”¹⁴

Una noche, mientras me dirijo hacia mi casa, transito por el centro de Manizales en una buseta cuando un señor, cercano a los 50 años, de bigote, contextura delgada, bajo de estatura, pelo negro, gorra y una pequeña torre de cubetas de huevos desocupadas a su espalda, detiene el vehículo y le dice al señor conductor algo así como: “Amigo, será que usted me puede llevar... es que hoy no me fue muy bien, tengo que caminar mucho y no tengo dinero suficiente...”

En ese momento, con la imagen del señor y sus cubetas de huevos, hice la relación con el gallinero que está en la casa de Duván. Ha sido como si una pieza que faltaba en el rompecabezas llegara a ajustar lo que falta. Y es así, como lo dice Luis Fernando Huertas Jiménez, “la imaginación es un acto creativo que realimenta la información escueta proporcionada por la percepción y propone nuevas relaciones.” (*Estética del discurso audiovisual*. P, 121)

¹⁴ ROSSELLINI, Roberto. Textos y manifiesto del cine. *Dos palabras sobre el Neorrealismo*. P, 202.

La realidad misma ha brindado la manera de justificar el accionar de Duván para conseguir lo mínimo para las arepas, la leche, los huevos, el pan, el arroz, los bananos, los remedios caseros para Magdalena y el transporte.

Comulgo con Luchino Visconti en la idea que “el más humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan.” (Textos y manifiestos del cine. P, 195)

Al escuchar a aquel señor en la buseta, a quien en realidad se le siente el peso de la vida amarrado a la espalda con profunda frustración, observo una relación directa con nuestro personaje, que puede encajar. Sin embargo, tal gesto no es humillante sino que su simpleza e inocencia lo convierten en un proceso de no diferenciación, al igual que en el Neorrealismo, el cual “tiende a descubrir los derechos comunes a partir de las necesidades de la vida elemental; por eso es amor a la vida, y creo que por eso protesta contra la guerra de una forma más profunda y natural...” (Cesare Zavattini. P, 207).

Y es eso lo que intentamos ahora con el trabajo en el guión durante esta parte del proceso. Es necesario resolver las situaciones familiares, por básicas e insignificantes que parezcan, pues en ellas se desarrolla un conflicto más personal, más cercano, más íntimo, antes de poner al personaje en la calle.

Además de esto, la situación de la casa, el hábitat en el cual conviven los personajes, también tiene sus problemas en la corteza superior o techo, lo cual es otro elemento narrativo que mezclado con situaciones que aparecen con los días, incrementa la tensión entre los personajes, se desarrolla un conflicto y se obtiene un mayor peso para el resto de acciones fuera de la casa.

Ahora bien, el hecho de que Duván encarne el papel de vendedor de cubetas recicladas, le agrega otro punto importante a la construcción espacial de la casa y de cómo él se las arreglaba para lograr sus pequeños objetivos.

Poco a poco la historia toma el rumbo adecuado. Tenemos un personaje colombiano, desempleado, de 39 años, que trabaja en el rebusque vendiendo cubetas de huevos desocupadas; vive con su abuela, una señora enferma de artritis reumatoide, que le hace la vida imposible, mientras él desea cambiar de trabajo.

Como ya tenemos unas cuantas situaciones más en la casa, estamos prestos a la construcción de los diálogos que conduzcan la historia e inyecten dramatismo, el cual le dará esos toques melodramáticos propios del Neorrealismo.

En el 2011 estamos frente a un guión de 33 escenas con un personaje que incluso visita la iglesia, busca trabajo, consigue ser mesero, tiene un pequeño problema con su abuela y la mata. Posteriormente la entierra cerca de su casa.

En algunas escenas hay fuerte presencia de diálogo, que termina por llevar la historia con un hilo conductor poco cinematográfico y más bien con aires televisivos que se caracterizan por la resolución de conflictos a través de parlamentos y no por medio de las imágenes, contrario a lo que estamos planteando en la creación del guión, ya que aunque esté presente la atmosfera Neorrealista, es preciso inyectarle otros factores que pueden ser favorables y diferenciadores.

Aparecen entonces modificaciones como la reducción de lugares a los cuales Duván va a pedir trabajo y en cambio, se agregan descripciones como el diligenciamiento de las hojas de vida, un acto simple y sencillo que se puede aprovechar para crear mayor conflicto con su abuela, ya que dicha acción puede hacerla en casa.

Además, la preparación del menjunje, la cambiada de la olla para la gotera que cae del techo, la preparación de un desayuno, la guardada de las cubetas, la relación con el gallinero, entre otras, son oportunidades para enriquecer el guión y fortificar el relato desde los conflictos que puedan presentarse internamente en aquella casa.

Así las fuerzas se van equiparando para nuestro personaje principal. Ya no solo el mundo exterior y la situación de desempleo es compleja en los momentos que tiene que librar una pequeña batalla con sus cubetas al hombro, consiguiendo trabajo o siendo empleado en un restaurante, sino también, la convivencia con su abuela.

Es interesante cuando, en la calle, lo vemos transitar con un paquete de cubetas al hombro, representando ese peso que trae desde su hogar y que lleva hasta la ciudad, aquella mole de cemento que todos los días tiene frente a sus ojos y a la cual debe enfrentarse con valentía, aunque las cubetas no sean necesariamente lo más pesado en sus viajes.

Otro aspecto que me interesa de la calle y motivo por el cual elimino algunas escenas en las que Duván solicita empleo al Estado y empresas privadas, es por el hecho de ver el Estado como un ente regulador que todo lo vigila y lo controla.

Caminando por la carrera 23 de Manizales, observo que por dicha calle están unas estructuras denominadas 'Corredor policial', que funcionan como una especie de garita en la cual un auxiliar bachiller de la policía, quien se ubica en la

parte superior, vigila todo lo que sucede en el piso con los transeúntes, vehículos, comerciantes y vendedores ambulantes.

Ese tipo de imágenes en medio de una acción tan sencilla como caminar, enmarcan una serie de símbolos que comunican, que hacen reflexionar en una historia sumergida, que está ligada al subtexto del guión y que es importante a la hora de componer un relato con tintes realistas, que “es el que plantea y se plantea problemas: el film que pretende hacer pensar”¹⁵, y como el mismo Rossellini certifica: “la forma artística de la verdad”.

¹⁵ ROSSELLINI, Roberto. Textos y manifiesto del cine. *Dos palabras sobre el Neorrealismo*. P, 203.

Desde la cinematografía

Elaboración de las escenas

Pasan casi dos años en la observación de las futuras locaciones y en la toma de las fotografías con los posibles ángulos que posteriormente recorrerá la cámara; se va dibujando la película en la cabeza, se hace más práctico el describir paso a paso las acciones. Lo complicado es no dejarse llevar por la adrenalina y dejar en el camino elementos importantes.

La paciencia es fundamental para una buena conducción del ojo o la cabeza de quien lee el guión, y que desconoce todo lo que el guionista o director tiene en su cabeza, pues “ello se impone, ya que nuestras películas se enfrentan a la tarea de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada sino con el máximo de emoción y poder estimulante.”¹⁶

Aun cuando están las 31 escenas, me dedico a re-escribir una a una con mayor precisión en el detalle, el color, la luz y el ritmo de las acciones; a cambiar pensamientos y sentires por imágenes y objetos que se pueden ver y tocar. Después, es cuestión de depurar lo que parece inserto con relación a lo narrativo y en consecuencia, eliminar acciones, situaciones o elementos que ayuden en ese sentido.

Por ejemplo, pasamos de una escena construida de la siguiente manera:

10. Interior, Casa, noche

La casa, con un roto en el techo, y la abuela, enferma de Artritis Reumatoide, son el componente para una noche llena de estrés y peleas.

MAGDALENA

¿Y la teja?, ¿la consiguió?
Vea que va a llover esta noche también.
¿Cuándo será? ¿Cuándo será?

Mientras Duván prepara alcohol con marihuana, para que la abuela se haga una aplicación en las articulaciones, le responde con un NO muy suave.

DUVAN
(Para él no más)
Putita teja...

A una escena así:

¹⁶ EISENSTEIN, Sergei. El sentido del cine. P, 1.

ESC 10. INT, CASA DUVAN - NOCHE

Caen goteras de agua desde el techo a una olla vieja, arrugada y manchada por el humo. Duván prende el bombillo de la cocina que está en la pared rugosa de cemento. Extiende un pañuelo sobre la mesa que hay debajo del gabinete, abre un moño de marihuana y deposita en el textil un poco de la hierba. A continuación cierra el pañuelo como haciendo una bolita con la marihuana. Riega sobre el pañuelo un poco de alcohol y camina hacia la cama de su abuela con el pañuelo en la mano izquierda, y un recipiente de plástico donde lleva el alcohol, en la mano derecha.

Duván camina a la habitación de Magdalena, quien reposa en su cama sentada bajo las cobijas y la imagen del sagrado corazón de Jesús pegado en la pared de esterillas de guadua. Ella, con movimientos poco acertados y temblorosos, se aplica los paños, con los dedos de sus manos un poco torcidos sobre sus articulaciones, mientras permanece tendida.

Duván se devuelve hacia la cocina para preparar algo de comer. Coge un pedazo de pan y una olla que está en la estufa con agua caliente y ramas aromáticas para servírselo en un pocillo de aluminio. En el momento de tomarse el primer trago, su abuela tira la vasija con el alcohol al suelo. Duván se retira el pocillo de la boca y mira hacia donde la abuela. Coloca su pan y su vaso en la mesa y va donde ella.

MAGDALENA

Necesito más alcohol...¡y más de esa porquería!

Duván se retira de la habitación de la abuela y vuelve a la cocina. Ella continúa alegando.

MAGDALENA

¿Q'hubo de la teja?, ¿ya la consiguió?
 Vea que va a llover esta noche también.
 ¿Cuándo será?
 ¿Cuándo será?

Duvan comienza a comer. Parado y recostado sobre la mesa, mueve su mandíbula, mientras observa un punto fijo en frente suyo.

El estilo se va consolidando en la manera en que se incluye el detalle y se logra componer un inicio, un desarrollo y un final a cada escena, en la que cada una sea una pequeña historia, lo que permite que, a la hora del montaje, se juegue de diferentes maneras, en caso de que se requiera.

Posterior a esto llega la idea de poner a nuestro personaje principal en el papel de un reciclador de cubetas de huevos desocupadas, lo que amplía su universo. De

esta manera se construye su campo social y se justifican otros aspectos familiares en los que vive inmerso.

Otra situación poética cinematográficamente, es el hecho de llevar una torre de cubetas de huevos, así sean desocupadas, se presta para interpretaciones o reflexiones acerca de esa situación y lo que representa llevar algo consigo: el peso que carga a su espalda desde que sale de su casa y se desarrolla con el paso de las escenas.

Así, creamos una imagen a partir de la confianza en un método análogo como la construcción de una cadena de representaciones, las cuales, “en una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador.” (Sergei Eisenstein. P, 20)

Al incluir estas acciones e imágenes de un hombre que vive en el rebusque, se alarga la extensión del guión para cortometraje, por lo que las escenas en las que leemos a un Duván que visita empresas y oficinas pidiendo trabajo, las reducimos a dos escenas: la primera es de Duván quien diligencia las hojas de vida y la segunda, es él cuando lleva las hojas de vida entre las cubetas de huevos a una sola oficina o empresa.

En la primera, la idea es hacer una presentación del personaje llenando sus datos en las hojas de vida, gracias a un recurso favorable desde el punto de vista de la imagen como canal de comunicación, ya que es ella la encargada de contar y narrar el nombre del personaje, el lugar de residencia, la actividad comercial que ejerce, entre otros.

En esta escena, que además se convierte en la primera de la película, se hace una presentación del personaje y se crea una idea del lugar en el cuál está, además, con el fin de redondear la introducción y agregar más contenido a esa atmósfera en la cual vive nuestro personaje principal, incluimos a la abuela.

Justo en el instante en que Duván se dispone a pegar su fotografía en la hoja de vida, Magdalena le pregunta con voz fuerte e inquisidora: “¿Qué está haciendo? ¡Duérmase ya!”.

La escena al final queda así:

ESC 1. INT, CASA - NOCHE

A la luz de un VELA que está dentro de un CENICERO de vidrio sobre una MESA de noche, DUVÁN escribe sus datos personales en tres HOJAS DE VIDA MINERVA. Las MANGAS de su CAMISA están dobladas hasta antes de llegar al codo. Sus manos son

delgadas, blancas, de VENAS brotadas y BELLOS negros. Con la CARA BRILLANTE, la BARBA DEJADA y sus LENTES de aumento, completa cada una de las casillas correspondientes en las hojas con un LAPICERO de tinta negra. Lluve y una gotera cae en una OLLA QUEMADA dentro de la habitación.

Al llegar a la casilla que corresponde a la fecha de nacimiento, Duván escribe en la primera hoja, 06 de enero de 1970; en la segunda, 1972 y en la tercera, 1974. A continuación toma una fotografía (RETRATO) -entre cuatro que tiene sobre la mesa-, y le aplica COLBÓN por el respaldo. En la foto Duván aparece sin gafas. En el momento de pegar la tercera fotografía, MAGDALENA -su abuela-, lo llama de un grito y le dice.

MAGDALENA

¡¡¡Duván!!!

Duérnase y no joda más ahí.

En ese momento, Duván desliza la fotografía sobre el papel, generando un pegote de Colbón en la hoja, el cual se oscurece cuando frota con el puño de su mano derecha sobre el documento.

Como podemos ver, no sólo existe una mayor apropiación y construcción del espacio, sino que la luz juega un papel importante en la construcción de la atmósfera de intimidad del personaje, además el conflicto con su abuela aparece de entrada en un momento que parece silencioso y privado.

En cuanto a la segunda escena, que en realidad está conformada por varias, las cuales podemos denominar como una secuencia, es el momento en el que Duván a la mañana siguiente, en su casa, se dispone a salir de su hogar con el paquete de cubetas que ha recogido días atrás y, guarda entre ellas, de forma particular, las hojas de vida que la noche anterior ha diligenciado.

Las escenas continúan mostrando el recorrido que debe realizar, en qué lugares encuentra cubetas de huevos, dónde y por cuánto las vende; además de la entrega de al menos una hoja de vida en una empresa o algo que nos sugiera ser una organización, institución u oficinas.

Lo lindo con esta secuencia es la forma como relacionamos su contexto familiar del gallinero con el social, al ser un hombre que se rebusca la vida con unas cubetas de huevos, lo cual tiene una relación directa con la calle. En esa medida es interesante ver cómo aparecen los vendedores de dulces con sus carritos o

incluso sus bicicletas transformadas en ventas ambulantes, propias del rebusque, de la calle y esa estética Neorrealista que queremos con la historia.

En cuanto a nuestro personaje, verlo con ese tremendo paquete a la espalda, crea la ilusión de un gran peso, no sólo generado por las cubetas como tal, sino por la introducción que hemos realizado de él en su hogar y su contexto familiar de cierto modo violento.

Con esto podemos argumentar que “la imagen es una consecuencia directa de las unidades que la constituyen y ellas han sido elegidas por el realizador, teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales: la función narrativo-dramática que tiene que desempeñar y la necesidad de su integración en una unidad superior”¹⁷, lo cual vemos claramente reflejado en esta imagen y el devenir del personaje a partir de su situación.

Otro aspecto fundamental de la construcción de las escenas, es el momento en el cual ya están todas ellas fortificadas en cuanto a imágenes escritas, por lo que hay que agruparlas. Consolido varias escenas en una sola y las divido internamente por *Cortes*; es decir, cada vez que los actores cambian de espacio dentro de un mismo lugar, cambia de *Corte*. De esta manera se logra un guión más ordenado y conciso.

Se mantiene pues, la idea de que Duván consigue trabajo en el restaurante después de los infortunios en las empresas; que su abuela sufre una recaída y debe ir al hospital con ayuda de su vecina. Luego, para que Duván pueda sacarla de allí, debe empeñar un reloj de bolsillo estilo Ferrocarril de Antioquia, que busca ansioso en la casa. Al regresar del hospital, ella le reprocha por el desorden en la casa, como si él se hubiese robado algo. Mientras Duván prepara una bebida, se aguanta el alegato de ella hasta que llega un punto en el que estalla.

Toda esta sucesión de imágenes, acciones y situaciones, no son más que ese *increcendo* que se encuentra en el desarrollo del guión, propio de los films Neorrealistas.

Con respecto al boceto inicial, la historia ya no se desarrolla en un día, sino en cinco y el mismo número de noches, con una elipsis de tiempo de un mes, en el paso del tercero al cuarto día del relato.

Es en la primera noche, con la que arranca la película, cuando diligencia las hojas de vida. La segunda cuando le prepara el menjunje a Magdalena y cambia una olla para la gotera que está al lado de la cama de Magdalena. En la tercera noche llega mojado y Magdalena le echa cantaletas. La cuarta, Duván se entera del

¹⁷ HUERTAS JIMÉNEZ, Luis Fernando. Estética del discurso audiovisual. *La imagen fílmica*. P, 160.

suceso en la clínica por medio de una nota con mala ortografía que ha escrito la vecina. Y la quinta noche es el final.

De esta manera, creamos momentos en la casa muy importantes en esas noches y también en las mañanas antes de Duván salir a trabajar. El espacio, su distribución y la manera como se mueven los personajes, generan un conflicto prosémico interesante.

Y con esa proxémica hay que tener cuidado. Por ejemplo, en la escena que hasta el momento conocemos como 10, se debe ver con cierta distancia entre ellos, cuando él le pasa el menjunje, lo cual no es para nada emotivo, por el contrario, se siente un distanciamiento casi violento, además del Sagrado Corazón de Jesús como testigo exponencial de la escena, contribuyendo con simbolismos dramáticos dentro de la misma.

Todos estos elementos como imágenes acordes a la atmósfera y el lenguaje paralingüístico, a través de lo que hablamos de las proximidades, van conformando y tomando elementos propios de la cinematografía “que refleja el múltiple movimiento y los sentimientos y pensamientos cambiantes del ser humano.”¹⁸

En cuanto al Neorrealismo, ese melodrama al que se presta ante todo en la escena final, “no deja de ser, sin embargo, una obra capital y apasionante, la imagen de una humanidad “miserable, ávida, sensual, obstinada, esclava de la lucha cotidiana por la existencia, y con instintos que es incapaz de dominar”.” (Pierre Leprohon, *El Cine Italiano*. 1971. P, 120).

La luz como elemento narrativo indiscutible

En cuanto a la luz, tenemos una historia que se presenta en diferentes escenarios y aunque su materialización puede resultar compleja, la apuesta busca ser decisiva e interesante, porque se buscará crear la atmósfera ideal dentro de la casa dejando maniobrar la creatividad libremente, en relación con los espacios naturales como la calle, donde se pretende hallar otro tipo de poética.

En la casa tenemos luces de vela, bombillo, luz día y oscuridad. Cada una aparece en diferentes momentos, y esto depende de la hora del día y además, la narración de las acciones de acuerdo al tipo de luz.

Al inicio, la luz de vela abre la película para crear esa atmosfera íntima en la que el personaje principal está realizando algo en pro de su futuro y beneficio. La luz

¹⁸ EISENSTEIN, Sergei. La forma del cine. *La realización*. P, 173.

es un acompañante, porque lo encierra con su manto en la esquina de su habitación, sin embargo es perturbadora para el personaje antagonista, quien arremete contra esa paz y tranquilidad del protagonista.

El valor de la luz, y por consiguiente, de quien ilumina, debe radicar en que “crear ambientes y atmósferas es lo más importante (...) El público no sólo debe ver una película, sino recibir también un sentimiento”¹⁹, ya que lo que pretendemos es hacer sentir al espectador como un testigo, casi único, de la realidad que le presentamos, aunque ésta sea sólo emocional.

La luz día ha sido pensada para justificarse de acuerdo a la infraestructura de la casa y su posición con respecto al movimiento del sol. Los momentos en que hemos estado en la locación, hemos visto cómo en las mañanas ante todo, se observa a través de los huecos u orificios que tiene la estructura, cómo se filtra la luz que provoca rayos al interior, poderosos, que dan la impresión de cortar los objetos que tiene a su paso. Esa sensación de corte debida a la filtración de luz y de volumen, al no rellenar todo el espacio de luz, me parece muy interesante y linda a la vez, ya que logramos una mayor tridimensionalidad, realismo y naturalismo con relación al espacio.

En cambio la luz de bombillo, combinada con la oscuridad, crea un claro-oscuro con una textura fuerte, que gracias a los materiales con los cuales ha sido construida la casa, harán de la creación cinematográfica algo así como una piel más de los personajes, pues los tonos pasteles son similares al vestuario y al interior de la casa.

Cabe aclarar, que a diferencia del Neorrealismo Italiano, en el presente guión pensamos en la imagen a color, con el fin de darle esos toques contemporáneos que han aparecido gracias a la tecnología y perfeccionado o incluso democratizado su adquisición, debido a la digitalización de las herramientas y la tecnología para hacer cine.

En ese sentido, para ubicar ese ‘Look’ o matiz del que hablamos, es preciso recordar el film *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, en el que el claro-oscuro, ante todo dentro de la casa en que se desarrolla la película, juega un papel importante para el ritmo, la atmósfera y la estética de la película.

En cuanto a los exteriores, en *La Mera Propina* se necesita desarrollar especialmente los ambientes donde la presencia de luz directa o dura, es poca. Es mejor que la luz que incide sobre el personaje principal y sus acciones sea una luz suave y pareja de tonos fríos: una luz como cuando una nube gigante tapa el sol, y

¹⁹ NYKVIST, Sven. Culto a la luz. P, 241.

le impide el paso de sus rayos, y ocasiona el fenómeno de difracción, por ejemplo, en un día nublado.

En el restaurante, por el hecho de ser un garaje donde la luz directa no entra en ningún momento del día, permanecen las luces encendidas.

El claro-oscuro continúa presente, sólo que ahora la luz reflejada en las paredes de diferentes colores, en su mayoría verde fosforescente y amarillo quemado, generan una relación incomoda entre los colores, la oscuridad y el hecho mismo de ser un restaurante, la cual se relaciona con la vida rara y confusa de Duván.

Me parecen importantes los inicios de las escenas en las cuales el personaje llega a la cocina y de una cuerquita tira para encender la luz, la cual abre el espectro, nos saca del vacío negro, presenta al personaje que llega a la cocina e ilumina su rostro desdibujado o en otros momentos, mojado por el agua que ha caído en su trayecto hasta la casa.

Ese descubrir no sólo del plano, sino de la escena y el personaje mismo, quiero que estén presentes, pues fotográficamente no sólo me parece de buena factura, sino que además representa ese momento de confianza y seguridad de Duván con la luz de su hogar.

Todas estas consideraciones de la luz en torno a la construcción y realización de la película, están pensadas pues “el dramatismo depende más de la forma en que se muestran los objetos que en ellos mismos. El cómo se cuenta, es el qué se cuenta y la respuesta del espectador depende en gran medida de esa forma.”²⁰

Reducción de escenas y diálogos

La reducción de escenas es paulatina, en la medida en que la narración va cambiando, mejorando y depurándose. Al inicio lo primero que eliminamos fue la escena de Duván en la iglesia, orando y persignándose frente a un altar.

Dicha religiosidad que queremos demostrar en algún lugar de nuestros personajes, la cambiamos por imágenes en las que ellos lleven incrustados, bien sea en el pecho como un escapulario en el caso de Duván o cerca de su espacio personal, como el cuadro desgastado del Sagrado Corazón de Jesús contra la pared que está tras la cama de Magdalena.

La búsqueda de trabajo de Duván se reduce a un sólo encuentro con una empresa donde recreamos una situación en el ‘hall’ de un edificio y la entrada a los ascensores, de donde salen unos ejecutivos, mientras que Duván, en un acto

²⁰ HUERTAS JIMÉNEZ, Luis Fernando. Estética del discurso audiovisual. La creación artística. P, 140.

desesperado por ingresar al elevador, se tropieza con las personas rasgando las hojas de vida que lleva en sus manos durante el forcejeo.

Esta situación es para representar esa mala racha que tiene consiguiendo trabajo. Un conflicto que se debe a muchos factores como la falta de estudios, la edad y condiciones excluyentes que parten de situaciones sociales en las que está inmerso el personaje. Ese choque de él contra los ejecutivos, es comunicando esa sensación de fracaso, exclusión y a la vez desespero de nuestro personaje, quien encarna la situación de muchos otros en el país.

Eliminamos la escena en la que Duván es mojado por una buseta que pasa por encima de un charco, justo en el momento en que él transita por el andén. Esta imagen no representa un conflicto en sí, sino que hacemos ver un personaje casi en el abandono, totalmente deprimido y sin malicia alguna, lo cual pone a nuestro personaje en una situación de desesperanza y frustración total.

En el primer boceto tenemos, además, que Duván camina por una calle y observa unos trabajadores de empresas públicas con sus trajes específicos, quienes arreglan algún problema en una tubería. En ese momento se plantean unas imágenes en forma de 'Flash Back' que muestran a Duván cuando era niño jugando con bomberos y juguetes de muñecos con trajes similares a los de un astronauta.

Esa escena, junto con el 'Flash Back', se corta, ya que no son propios de esta historia esos trucos del lenguaje audiovisual que no resultan ser tan realistas, ni tan naturales. En cambio, queremos un personaje que demuestre su estado de ánimo o insinúe sus pensamientos y necesidades a través de las acciones.

La imagen de Duván por el camino cercano a su casa, que va recogiendo algunas ramas para llevarlas a casa, se elimina al pensar en que puede ser más práctico si lo vemos a él en la casa preparando el menjunje de entrada en la escena 10.

A propósito de esa escena, se reducen los diálogos de Magdalena después de que ella tira el recipiente al piso y que Duván lo recoge, por la imagen de Magdalena golpeando el techo con una vara o palo largo, con el fin de producir un sonido incómodo para el espectador y para Duván también, quien mientras escucha ese ruido, está tratando de comer y beber algo en la cocina.

Esto, por ejemplo, es propio de las intencionalidades que desde la fotografía queremos inyectarle. Pues al entrar en consideraciones, puede llegar a ser más dramático el hecho de que ella le pegue al techo y sus tejas, a que le grite cierta cantaleta desde la cama. Un asunto de forma, como lo hablamos en el apartado dedicado a la luz.

Al día siguiente, en la narración, lo tenemos a Duván bañándose con agua tirada del tanque. En el primer guión la idea no está desarrollada, simplemente se dice eso y que a continuación sale de la casa.

Pasamos esta escena para el inicio, al primer día en la mañana cuando él tiene las hojas de vida diligenciadas y unas cubetas guardadas para salir a vender. Esta escena se convierte en la continuación de la primera escena, cuando presentamos a los personajes principales en su hogar.

Vemos después a Duván por el camino que lleva de su casa a la ciudad y también otras imágenes de él en el centro de la ciudad, incluso en una ferretería donde averigua el precio de una teja. Esa última escena en la ferretería incluye una situación en la que alguien pide el favor de cambiar unos billetes afanadamente, impidiendo que le presten atención a Duván.

Esa escena se elimina pero se conservan elementos que vamos a ir describiendo poco a poco, ante todo cuando Duván llega al restaurante. En cuanto a las imágenes de él caminando hacia y dentro de la ciudad, lo presentamos ahora en dos espacios.

El primer espacio es cerca a su casa. Duván transita con el paquete de cubetas de huevos a su espalda por una calle en la que tiene a un lado un potrero y del otro lado, casas humildes de un solo piso. Al fondo, en otra montaña, vemos la ciudad con sus edificios y la gran catedral basílica que se levanta por encima de las casas por donde camina Duván.



La composición de esta imagen está muy ligada a la idea del *Plano Poético* del cual habla Andrei Tarkovski, como ese “plano con una puesta en escena que acentúa la parte intelectual.” (Esculpir en el tiempo. P, 212) Su importancia para el

relato representa y sugiere detalladamente ese camino que se traza todos los días este sujeto para cumplir con sus pequeñas metas.

Ese ir y venir del campo a la ciudad es una reflexión acerca de esa dicotomía y dependencia que se establece con las ciudades y especialmente con sus centros, donde se mueve cualquier clase de suerte o éxito y donde se presume de oportunidades para las personas en general. De esta manera, vemos cómo un encuadre “simboliza el sentido de nuestra existencia.”²¹

El segundo espacio es la carrera 23, justo detrás de la catedral, en la esquina del actual Banco Caja Social y Frisby. Como ya lo contemplamos en *Aprender la realidad*, es en este lugar donde está ubicado el ‘Corredor policial’ y por donde transita Duván con las cubetas al hombro, mientras un policía observa a la gente en general desde lo alto de la estructura.

Esa imagen la integro al guión pensando en que podemos demostrar simbólicamente la violencia que los cuerpos, seres, sujetos, individuos o personas reciben en la calle.

Por ejemplo, esos billetes que se cambian en la



ferretería y que de alguna manera representan el poder, como una circunstancia ligada al alcance adquisitivo, se reemplaza por esta imagen con el ‘Corredor policial’ (panóptico urbano construido para vigilar las calles de la ciudad por parte de la Policía) para evitar el diálogo en la ferretería y lo volátil de ese momento. Además con el fin de crear una imagen más potente como es el panóptico, “comprendido como un modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana de los hombres.” (Michel Foucault. *Vigilar y castigar*. P, 208)

Y el policía allí arriba, en aquella estructura, encarna el papel del Estado que vigila a sus habitantes con el fin de regular disciplinariamente la masa para homogenizar los efectos de poder aunque provengan de deseos diferentes. De esta manera

²¹ TARKOVSKI, Andrei. Esculpir en el tiempo. *Responsabilidad del artista*. P, 217.

reforzamos nuestra reflexión de la realidad, ya que “en nuestras sociedades, el Estado contribuye en una parte determinante a la producción y a la reproducción de los instrumentos de construcción de la realidad social.”²²

En cuanto al restaurante, la primera escena está pensada de forma tal, que Duván tiene que rogar un poco para que le ofrezcan comida y después, viene la propuesta de la señora para que él trabaje de mesero.

Lo que hacemos es incluir al inicio, cuando Duván ingresa al local, un breve tropiezo con un obrero que va caminando con una teja en sus manos. En el momento en que pasa por el frente de Duván, él no se percata del paso del obrero, ya que está entretenido mirando el cartel del menú del restaurante. Esa imagen del obrero con la teja, se ajusta para relacionar la necesidad familiar de Duván por obtener una teja, con las circunstancias irónicas de la vida.

Ahora, luego de los cambios, una vez adentro del restaurante, Duván ya no ruega por un poco de comida, sino que solicita el servicio normalmente. Aquí la historia transcurre por el segundo día de relato. Duván tiene las hojas de vida dobladas y con un sello de ‘Rechazado’ sobre la mesa donde se acomoda.

La señora del restaurante, cuyo nombre es Doña Gloria, lo atiende y le trae su almuerzo. Al rato de estar Duván allí sentado, ella observa las hojas de vida en ese estado y le propone que trabaje con ella. La escena se cierra con un Duván que mientras sale del restaurante, Doña Gloria quita un papel de la puerta que dice: “Se busca mesero”.

En el mismo restaurante, pero al día siguiente de la narración, tenemos una escena en la que el trabajo para Duván no ha sido muy bueno, el local está casi vacío y no pasa mayor cosa. Esta representa o ahonda en esa idea de mala racha de Duván. En el boceto del guión inicial está planteado otro diálogo con Doña Gloria, en el que Duván le pide que le tenga paciencia, que seguro las cosas cambian.

El diálogo se elimina y en cambio escribo que mientras la señora escucha el Radio-Televisor que está sobre la nevera, observa a Duván, quien está en la puerta del restaurante fumando cigarrillo y caminando de un lado a otro como preocupado. Luego lo vemos doblando unos billetes.

Esas imágenes me parecen que pueden ser interesantes desde el manejo del tiempo muerto y el espacio en la locación. Un tiempo muerto que además es poético por como encara su propia vida, en esos segundos dedicado a su cigarrillo

²² BORDIEU, Pierre. Razones práctica. P, 117.

y pensando en la propina que necesita para salir de donde está (figurativamente hablando) al jugar con los billetes.

Más adelante, tenemos una escena de Duván leyendo un periódico, también en el restaurante. Esa imagen se elimina ya que se pretende dar a entender una elipsis de tiempo de por lo menos 40 días. Analizando esta escena, veo que dicha elipsis es innecesaria, si se redujo la historia a cinco días lineales sin cambios de tiempo trascendentales.

Hay dos escenas que también desaparecen. Se trata de Duván y Magdalena andando por el camino empedrado que conduce a la casa, después de salir del hospital. Allí se propone un momento tierno en el que Duván acompaña del brazo a su abuela para ayudarle a subir por el camino oscuro, mientras llueve.

Se elimina simplemente porque para mostrar el lado tierno de Duván no es necesaria una acción tan simple como ésta desde la escritura, pero compleja en su realización.

El hecho de él prepararle los remedios a Magdalena y el acompañamiento permanente al vivir con ella, son vínculos de protección que de entrada son positivos. Si se piensa en una posible realización, dicho plano de ellos por el camino se torna complejo, pues se tiene previsto: lluvia, oscuridad, más un camino empedrado, lo cual dificulta su realización: ésta es la otra razón.

Otra que se elimina es la escena de Duván enterrando a Magdalena, en un potrero cercano a la casa, después de la escena de la muerte. Se elimina porque no parece conveniente contar lo que él hace con el cuerpo de su abuela, además de su complejidad a la hora de realizarlo.

Es preferible que cada lector o espectador le asigne la continuación que quiera a la historia, ya que “la conclusión no está en la pantalla. Está en el espíritu del que la ve.” (Pierre Leprohon. P, 149)

Referencias estéticas contemporáneas

Cuatro han sido las principales películas que durante la recta final de la escritura del guión se han tenido en cuenta en la finalización de la preproducción de *La Mera Propina*. La característica general en los cuatro largometrajes es la preocupación por esos problemas sociales que se vislumbran al interior de cada ser humano y en su contexto de vida.

El primero se trata de *Antes de que anochezca* (2000), dirigido por Julián Schnabel y protagonizada por Javier Bardem; cuenta la vida de Reynaldo Arenas,

escritor y poeta cubano, quien desde muy temprano participó en la Revolución y ha tenido que experimentar la persecución por su situación sexual y política, desde su exilio durante la década de 1990, hasta su muerte en los Estados Unidos.

Linda película que mediante un retrato de la vida de un hombre quien en medio del afán por la libertad artística, política y sexual, se enfrenta a un mundo de pobreza, censura, persecución y dolor, con una enfermedad por delante que lo lleva a una muerte solitaria y callada, en un país que no es el suyo y con una tristeza contenida de años producto de la distancia con su ambiente rural de temprana edad.

Biutiful (2010), dirigida por Alejandro González Iñárritu y protagonizada por el mismo Javier Bardem, ahora en Barcelona –España-, cuenta la vida de un hombre que tiene que luchar por brindarle una mejor vida a sus dos hijos, mientras tiene que soportar a su esposa bipolar con cáncer terminal.

Ambas películas son un universo completamente diferente, pero comparten esa atmósfera de luchas sociales, encarnadas en individuos con fuerzas y energías suficientes para luchar día a día, quienes piensan que alguna mañana todo va a ser diferente.

Siento que *La Mera Propina* lleva fuerzas similares y por tal motivo veo en estas películas buenos antecedentes para tener en cuenta desde factores estéticos como la temperatura de color: la tonalidad fría y con alguna tendencia a un color específico de esta gama, para intensificar sensaciones relacionadas con la melancolía y desesperanza.

Otro aspecto muy importante, desde el punto de vista narrativo, es la forma como los personajes principales en ambas películas se relacionan con el espacio y a partir de ahí, bien sea por la espera o por la acción, surgen tiempos poéticos similares a los que puede tener nuestra película en algunas situaciones de espera.

Hablo de espera, porque como dice Roberto Rossellini, el gran director de obras diversas como *Roma Città Perta* y *Viaggio in Italia*, “es la espera la que hace vivir, la espera la que desencadena la realidad, la espera la que tras la preparación, permite la liberación.” (Texto y manifiestos del cine. Dos palabras sobre el Neorrealismo. P, 204)

Emergen momentos tan sencillos para Duván como el hecho de doblar unos billetes en la puerta del restaurante, por ejemplo. Acciones pequeñas que generarán esa espera que lleva a otro lugar, a otra dimensión.

En cuanto a la actuación de Javier Bardem, me impresiona el trabajo personal, tanto físico como psicológico que realiza para apropiarse del personaje o para que el personaje se apropie de él. Y me estremece, porque ambas películas no muestran a un Bardem, sino a un Reynaldo y a un Uxbla, respectivamente.

Al ver estas películas me intereso en ver actores que hayan trabajado en papeles con alguna similitud. Hombres con conflictos morales serios y vidas en picada, pero con ganas y fuerza para luchar.

Me fijo en hombres así a ver si encuentro otras características que nutran la historia o el perfil de Duván, “porque el actor es, en primer lugar, un hombre. Posee cualidades humanas-clave. En ellas intento basarme, graduándolas para la construcción del personaje: hasta el punto de que el hombre-actor y el hombre-personaje lleguen en cierto momento a ser uno solo.” (Luchino Visconti. Textos y manifiestos del cine. *Cine Antropomórfico*. P, 194)

Como lo hemos dicho al inicio de este documento, dotar a *La Mera Propina* de un estilo Latinoamericano, si lo podemos llamar así o si en realidad existe, que permita ubicar la película en un contexto más reciente en la historia del cine, en comparación a los años en los que se producen las grandes obras del Neorrealismo Italiano, cuando el color no ha sido protagonista y los equipos técnicos eran más rudos, es la tarea del presente proyecto, en el que se tendrán aspectos diferenciadores a partir de los cuales reflexionamos.

Menciono una apuesta Hollywoodense; observo *Precious* (2009), un largometraje dirigido por Lee Daniels basado en la novela Push de Sapphire. La estructura narrativa del guión me parece bastante molesta, sobre todo con ciertas características grotescas del personaje antagonista a la chica Precious, debido a su constante maltrato físico. No logro observar verosimilitud en el relato.

Sin embargo, dicha exageración que presenciamos allí, nos despeja la cabeza de inseguridades y en cambio recargamos energías al no sentir que nuestra película se pasa de melodramática. Aunque en *Precious* hay acciones que representan inconformidad entre los personajes, no me parece sutil que ellos se peguen garrotazos constantemente. Así mismo, las estrategias de mostrar imágenes en ‘Flash Back’ de informaciones rebuscadas, le hace perder fuerza al relato que lleva el presente.

No quiero decir que el ‘Flash Back’ no sea una herramienta dentro del lenguaje audiovisual válida, lo que sucede es que muchas veces están construidas de forma tal, que nos confundimos con producciones televisivas o telenovelescas a las cuales no pretendemos llegar con este guión. Se puede hacer uso de tales herramientas, sólo que hago énfasis en el cómo se usa y en qué momento.

Por tal motivo, *Precious* no se convierte en un referente vital para nuestro cortometraje, pero sí es un ejemplo de una historia de dos personajes (mamá e hija) con rasgos Afros en Estados Unidos y con problemas intra-familiares que se manifiestan en el contexto social en el que viven, tema del que venimos hablando durante todo este documento, pero en un contexto colombiano.

Para finalizar este recuento de referencias estéticas previas al rodaje de *La Mera Propina* y en la etapa final de la construcción del guión, tengo que hablar de un film muy importante para la definición de la puesta en escena y puesta en cámara de la última escena, ante todo. Se trata de *Tony Manero* (2008), dirigido por Pablo Larraín y protagonizada por Alfredo Castro.

Este largometraje chileno-brasileño cuenta la historia de un hombre obsesionado con el personaje de Tony Manero, interpretado por John Travolta en la película de John Badham, *Saturday Night Fever* (1977), dedicado a simular sus despliegues y movimientos en el baile.

Ambientada en Santiago de Chile durante la dictadura de Pinochet, este hombre, llamado Peralta y de 50 años de edad, vive en una pensión en Santiago de Chile, donde tienen una pista de baile en la cual preparan una presentación similar al de la película Norteamericana.

Por esos días, la televisión está realizando un programa popular que cada semana busca el doble de algún famoso y ahora está tras el Tony Manero chileno. Es así como Peralta en medio de la situación por la que atraviesa su país en esos momentos y su situación personal, debe conseguir el dinero y el vestido para participar en el concurso del programa de televisión.

Comete cualquier clase de fechorías con tal de conseguir el dinero y emular a su ídolo. En ese esfuerzo y esa cadena de situaciones, se ve en la necesidad de robar para lograr su propósito.

En uno de esos robos ingresa hasta la sala de una casa sigilosamente y agrede a una señora de la tercera edad para robarle su televisor. Él, en un acto descarnado, le propina varios golpes a la señora en la cara y la mata.

Pablo Larraín presenta dicha escena en una sola toma, sólo que la transformación externa del plano, al pasar de un encuadre con los dos personajes a un primer plano de Peralta por medio de un 'Traveling In' y quedar sólo en primer plano de él, logra esos tintes realistas que se aferran a la idea de no presentar un hecho como dos acciones aisladas, sino en una misma toma.

Para Bazin, por ejemplo, "junto a su defensa de la inmovilidad de la cámara, piensa que el factor tiempo, es decir, la duración misma de los hechos es lo que

llega a ser en cierta manera objeto de la imagen y factor determinante del realismo.” (Luis Fernando Huertas Jiménez. P, 38)

Otros aspectos importantes de la película *Tony Manero*, son la relación con la dictadura y cómo ésta en el transcurso de su desarrollo disciplina a los ciudadanos con normas drásticas, como los toques de queda y la censura.

En cuanto a la escena con la señora y el robo del televisor, dicho recurso narrativo, desde la forma cinematográfica, me parece pertinente para nuestra última escena planteada en el guión que ahora debemos materializar, además por la sutileza en el manejo actoral de la señora, quien con seguridad sale ilesa de la escena.

Sin embargo, “es un error creer que con la composición de un guión cinematográfico, por muy “acabado” y “perfecto” que se considere, ha terminado el proceso creador.” (Sergei Eisenstein. *El sentido del cine. IV Forma y Contenido: Práctica*. P, 156) Lo que sigue es el rodaje y allí la materia viva puede modificar las circunstancias.

Sinopsis

Ésta es la historia de Duván, un colombiano desempleado de 39 años de edad que vive en una zona rural de Manizales, ciudad del centro del país, con su abuela Magdalena, quien sufre de artritis reumatoide.

El hogar, una pequeña casa humilde al pie de un barranco y debajo de unos árboles; es el refugio para estas dos personas, en la que además existe espacio para un pequeño gallinero.

Duván, un rebuscador conforme como recolector de cubetas de huevos, decide aventurarse a cambiar de trabajo. Así, logra ser mesero en un restaurante del centro de la ciudad, típico 'corrientazo'. Mientras esto pasa, la fuerte temporada invernal que azota al país tiene en problemas la cubierta superior de la casa.

Las goteras, el clima, la casa y la situación social y económica de los dos, incrementan la tensión entre los personajes. Magdalena, aún con los fuertes dolores en sus articulaciones, insinúa todo el tiempo qué tan perdedor es Duván, mientras que él: paciente, sumiso y cayado, se guarda todo lo que la anciana le dice.

Luego de varias semanas de trabajo como mesero en el restaurante, Duván consigue casi lo suficiente para comprar una teja. Pero su abuela sufre una recaída y él debe invertir ese dinero, más lo que consigue por un reloj de bolsillo que empeña en una prendería, para cancelar el total de la cuenta en el hospital.

En casa, Magdalena le reprocha a Duván por el desorden, juzgándolo de ladrón. Él, en un acto desesperado, estalla, desconociendo las consecuencias de sus actos.

Las notas del director

El cortometraje *La Mera Propina* es un proyecto que entrega al espectador una gran carga de realismo y naturalismo. La historia, que cuenta la vida de un colombiano desempleado de 39 años, que vive del rebusque por medio del reciclaje de cubetas de huevos y en medio de la convivencia con su abuela de 77 años, se desarrolla en una gran variedad de contextos.

Algunos de ellos contradictorios con la atmosfera general de la historia o del personaje principal, pero si vemos con detenimiento, reflejan la sociedad colombiana y por momentos Latinoamericana.

El cortometraje quiere evidenciar no sólo el problema de Duván (protagonista) para ganarse la vida, sino también, a partir de las situaciones, acciones y conflictos que se le presentan en su cotidianidad, representar en la pantalla un modo de vida, que puede ser muy diferente al del espectador, pero que día a día en las calles de las ciudades del país, miles de ciudadanos combaten no sólo contra el clima, el dinero y los altos costos de supervivencia, sino también en medio de una disputa contra la fuerza pública debido a decisiones políticas. De esta manera, queremos abordar una situación desde lo local, para hablar de un problema global.

Aún sin mostrar guerra, armas o balas, el telón de fondo es el conflicto colombiano, pero no desde los actores directamente involucrados en la guerra, sino desde las implicaciones que las decisiones políticas generan sobre los ciudadanos.

Especialmente, se tiene en cuenta el periodo 2002-2010, como una época en la que el país ha podido librarse en alguna medida de los estragos guerrilleros y paramilitares, pero como consecuencia de esto: la desigualdad social, la inequidad, el desempleo y el deficiente estado de la salud y la educación pública, aparecen en cifras realmente escandalosas, abrumadoras y desconcertantes para el futuro de la nación, que permanece en la ignorancia y la pobreza.

A lo que queremos llegar, es a dejar muy claro que en esta obra no pretendemos dar un punto de vista acerca de un acontecimiento político como tal. Lo que queremos es representar a través de una herramienta y lenguaje como el cine, una realidad entre muchas otras que existe en un país como Colombia.

CINEMATOGRAFÍA

La Mera Propina es un cortometraje de ficción, cuya estética está basada en un cine realista, con referentes que provienen principalmente del Neorrealismo Italiano. La fotografía de la película, será -como ya lo hemos dicho-, manejada con total naturalismo y fiel a los espacios que vamos a utilizar.

El manejo de la luz, sobre todo en la casa de Duván, donde los rayos del sol se cuelan por las hendiduras de la estructura de la casa, se trabaja con altas luces de contra, más que a favor.

Usamos sensibilidades de ASA lo más bajas posibles (100-250), diafragmas abiertos y altos contrastes que además nos ayudan a hacer sentir las texturas de la madera y demás elementos de la casa, logrando por momentos claros-oscuros interesantes.

Además de estos planos, aparece la "imagen pulsión". Un término del que habla Gilles Deleuze en su libro *La imagen-movimiento* y en el que expone la importancia de esta imagen para el naturalismo y por lo tanto para el realismo, pues "la pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula. Por consiguiente, la perversión no es su desviación, sino su derivación, es decir, su expresión normal en el medio derivado" (P 186).

Los objetivos que se deben utilizar serán lentes fijos, preferiblemente (50mm) y teleobjetivos (70-200mm), los cuales permiten mantener encuadres fijos (con transformación) y sin zoom gracias a la poca distancia focal que se puede utilizar para separar al sujeto a fotografiar de los diferentes fondos.

Por otro lado, los movimientos de cámara serán tanto internos como externos, con el fin de recrear en la cabeza del espectador el espacio que la cámara o el objeto a fotografiar va descubriendo en la pantalla.

DIRECCIÓN DE ACTORES

A nivel general, se busca orientar a los actores uno por uno. Es decir, cada vez que es necesario hablar con un actor, se hace en privado, con el fin de dejar fluir las situaciones y para sostener un ambiente calmado durante el rodaje que se manifieste en las acciones, ante todo de Duván, ya que necesitamos que el actor nos represente una preocupación

constante mediante el silencio y que sus gestos puedan contribuir de una mejor manera en la expresión corporal y dramática que debe adquirir el personaje.

En cuanto a la abuela Magdalena, es necesario una persona con experiencia actoral, con el fin de lograr verosimilitud entre la historia que hay en el papel y la que se ve en pantalla, sobre todo en las escenas finales, cuando ella reacciona con demasiada fuerza ante Duván y donde él le ocasiona la muerte.

Es una escena grotesca, donde sólo una señora con experiencia en el medio nos representa la situación que le presentamos sin objeciones de conciencia.

Para redondear las ideas respecto a la actuación, queremos presentar una historia que esté llevada más por las acciones que por los diálogos; sólo en la parte final, en la que se desencadena el drama planteado, es necesario un dialogo fuerte, seco y contundente, que además de sorprender, detone la reacción de Duván y deje al espectador en choque.

MONTAJE

Si partimos de la concepción realista, *La Mera Propina* tiene un montaje cronológico, en el cual no se hace uso de recursos narrativos para jugar con el tiempo ni la memoria constantemente. El montaje va ligado más al manejo de cómo se disponen los planos y las puestas en escena. De esta manera el montaje está sujeto internamente al guión desde su escritura.

Se hace uso del montaje paralelo en el momento en que a Duván le va muy bien en el restaurante, con respecto a las situaciones por las que debe pasar Magdalena para ir al hospital. En ese momento, un poco más adelante de la mitad del corto, se genera tensión con ésta yuxtaposición de escenas.

Además de esto, algunas secuencias están construidas pensando en un montaje intelectual y otro tonal, de los cuales habla Sergei Eisenstein. En el primero queremos dar de manifiesto las intenciones estéticas relacionadas con la época o periodo temporal y espacial que queremos representar durante la historia de Colombia.

Escenas como las del corredor policial, por ejemplo, ejemplarizan el tipo de montaje intelectual. Allí queremos

representar el poder del Estado, un poder simbólico que evidencia el control que ejerce sobre sus habitantes mediante el uso de su órgano represor y la simbología de la idea de un panóptico, para controlar y vigilar a los ciudadanos.

Otro ejemplo de ésta misma clase de montaje lo tenemos en aquella edificación, el sistema de ascensores y los mismos ejecutivos, quienes ejercen también el poder de la propiedad privada y la clase alta. Un poder que se caracteriza por la exclusión social o la simple indiferencia.

En cuanto al montaje tonal, "el concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo de montaje. Aquí el montaje se basa en el sonido emocional del fragmento de su dominante. El tono general del trozo." (Sergei Eisenstein. La forma del cine. P, 75)

DISEÑO SONORO

La idea del diseño de sonido se asemeja al de la imagen, porque al igual que en ella, se tiene en cuenta el sonido de cada locación o ambientación para producirlo y enlazarlo con la imagen.

Se hará un especial énfasis y cuidado con los sonidos naturales de cada acción o puesta en escena, sin embargo, esto no ausentará al sonidista para realizar diversas capturas de las locaciones, a posteriori de la grabación, que faciliten el montaje del sonido y conseguir así, un mayor realismo.

En este sentido, es de vital importancia el Sonido Off o fuera de campo en determinado momento, para la narración de la historia y complementar ese universo de la misma.

En cuanto a la música, queremos inyectarle a la narración algo más de suspenso y drama, reforzando sólo algunas escenas de trámite y contundentes dentro de la narración con musicalización producida única y exclusivamente para la película.

Algo muy importante que no vamos a ubicar es la composición musical en muchos apartes de la película, pues la idea es mantenernos en la naturalidad lo más que podamos y conservar los espacios de silencios, la concentración en las acciones, los diálogos, los ambientes o los momentos internos de la psicología del personaje principal.

Los tiempos lentos y con algunos puntos altos que generen suspenso o expectativa hacia un futuro incierto son la intención a la hora de crear la pieza musical. Un tiple como instrumento característico de la región centro del país, será lo ideal en este caso.

A partir de éste, los contrapunteos o redobles característicos del pasillo y bambuco colombiano, con una periodicidad lenta, es la iniciativa en este proyecto, para anclar la imagen y el sonido con la música.

DISEÑO DE ARTE

El arte en este cortometraje será uno de los facilitadores en la comprensión del relato, sobre todo en los cambios de tiempo y espacio definidos. Por ejemplo, la caracterización del personaje mediante su vestimenta una vez consigue trabajo como mesero, en comparación con un par de escenas más adelante, en las que está caracterizado como si en realidad trabajase en el restaurante desde tiempo atrás.

Si bien la mayoría de espacios es natural, la locación de la casa ha sido escogida mediante unos recorridos por zonas rurales aledañas a la ciudad de Manizales.

El lugar elegido es una casa que ha sido usada como bodega, así que toda la adecuación que se realice es fruto de varios meses de trabajo, en los cuales se aprovechen elementos que están allí y otros que se consiguen o transportan hasta el lugar -con previa selección-, los cuales permiten ver y tener una casa habitable. Así, las camas, los nocheros, las cobijas, el closet, los cuadros y demás, ayudarán a ambientar la casa.

En cuanto a la cocina, se deben realizar varias adecuaciones y también escoger elementos propios de esta clase de estrato social, para lograr el objetivo de llegar a una casa acorde con la historia que está en el guión.

Por el lado de los espacios, la idea es mantener una atmósfera similar a la vida del personaje principal: Duván. A diferencia de algunos edificios y lugares céntricos de la ciudad, como calles y avenidas, que nos proporcionan un gran contraste entre lo urbano y lo rural, se tiene espacios cuya atmósfera debe sostener el corto en un modo de vida específico, puntual y preciso para el personaje.

La paleta de colores varía de los verdes de las montañas húmedas y frías, al rojo pálido de las pieles, pasando por los cafés del vestuario, el verde casi amarillo de las cubetas de huevos y algunas paredes, hasta los verdes chillones del restaurante y los grises de la ciudad. Todos estos generan una atmosfera verdosa que se refleja claramente en el 'Look' de la fotografía y ambientación de la película, que van de acuerdo a esa lógica rural de Colombia que es naturalmente verde y a esa simbología desde el color del sentimiento de esperanza.

CONFLICTOS

En cuanto a los conflictos que se presentan en la historia los podemos categorizar en diversos tipos: conflictos necesarios, innecesarios, obligados, internos, externos, positivos o negativos, entre otros. Sin embargo, el hecho de hablar de estos tipos de conflictos, no quiere decir que algunos hechos o acciones no se puedan enmarcar en dos o más de ellos.

En cuanto a los conflictos internos vemos cómo Duván es una persona con una autoestima muy baja. Por ejemplo, al llenar la hoja de vida, se siente ese rechazo a su propia edad, claro está que más que un rechazo a su edad, es una exclusión de la sociedad hacia las personas con una edad avanzada, "poco productiva", que a la larga causa inseguridades en los habitantes.

Otro interior es el enfrentamiento rutinario con su abuela, con quien tiene que cargar desde que mueren su mamá y su hermano, quienes eran los que respondían por el bienestar y estabilidad del hogar. En esa medida, la idea es reflejar lo que pasa con la sociedad colombiana. Una sociedad que poco o nada le importa lo que le pasa a los demás.

Lo vemos cada día con las víctimas de la guerra, porque es evidente que las personas que no han sido afectadas directamente por el conflicto interno nacional, continúan su vida como si nada pasara.

Eso mismo hace Duván, ya que su abuela nunca se ha interesado o preocupado por él, entonces en esa medida, él al final no le guarda ningún tipo de dolor o padecimiento, por lo tanto, sigue con su vida como si nada.

Por otro lado, existen algunos conflictos que, más que eso, son tensiones que se presentan en la sociedad y que en el cortometraje vemos representadas. Por ejemplo, en la imagen de Duván caminando por una calle donde hay un policía ubicado en un panóptico urbano, se observa una violencia simbólica, en la cual el Estado está por encima de todo lo demás, representado en su órgano represivo.

El cortometraje presenta imágenes que son representaciones de una realidad administrada, controlada u orquestada por los Estados, por lo tanto, las implicaciones sociales que éstas generan sobre la población pueden ser múltiples y diversas.

Lo que queremos es construir un discurso en el que toquemos estos temas sin utilizar la literalidad, sino la representación como prueba fidedigna de una realidad que no sólo es colombiana, sino mundial, pues estos problemas de equidad social o estrategias de poder, están en todo el mundo sin importar el sistema político, etnia, condición o continente.

Además de los conflictos, ***La Mera Propina*** evidencia a partir de las acciones y las situaciones de un personaje determinado (Duván), las diferentes necesidades que tiene el ser humano desde las morales: que llevan a hacer el bien o el mal; las necesidades físicas que dependen del estado de las cosas, las situaciones y las posesiones; y finalmente, la necesidad psicológica: ese deseo de tener algo.

Lo que se quiere resaltar es esto, que por más problemas o dinero que tengamos, siempre seremos seres humanos hasta el día en que termine nuestra existencia y por lo tanto, esto nos constituye estas necesidades. Algo tan básico, pero que determina la forma de movernos en el mundo.

Finalmente y como habla De Santis y Lizzani acerca de los films italianos, éstos "a través de sus luchas, sus defectos, sus dificultades y sus esperanzas, revelan el hombre frente a la vida, ampliando el problema, elevándolo al nivel de lo general y de lo eterno." (El cine italiano. P, 149)

GUIÓN COMPLETO, SECUENCIADO Y DIALOGADO

ESC 1. INT, CASA - NOCHE

A la luz de una VELA que está dentro de un CENICERO de vidrio, sobre una MESA de noche, DUVÁN escribe sus datos personales en tres HOJAS DE VIDA MINERVA. Su CAMISA está doblada hasta antes de llegar al codo. Sus manos son delgadas, blancas, de venas brotadas y bellos negros. Con la CARA BRILLOSA y la BARBA DEJADA, además de sus GAFAS, completa cada una de las casillas correspondientes en las hojas, con un LAPICERO de tinta negra. Llueve y una gotera cae en una OLLA QUEMADA que está en el centro de la habitación. Al llegar a la casilla que corresponde a la fecha de nacimiento, Duván responde diferente en cada una de las hojas. En la primera escribe 06 de enero de 1970, en la segunda 1972 y en la tercera, 1974. A continuación toma una fotografía (RETRATO) -entre cuatro que tiene sobre la mesa-, y le aplica COLBÓN por el respaldo. En la foto Duván aparece sin gafas. En el momento de pegar la tercera fotografía, MAGDALENA -su abuela-, lo llama de un grito y le dice.

MAGDALENA

¡¡¡Duvánnn!!!

Duérmase y no joda más con eso.

En ese momento, Duván desliza la fotografía sobre el papel, generando un pegote de colbón en la hoja, el cual se oscurece cuando frota con el puño de su mano derecha sobre el documento.

ESC 2. INT, CASA - DÍA

Se escuchan los PÁJAROS al amanecer, además de las GALLINAS que están en el CORRAL dentro de la casa. Algunos rayos de sol ingresan por las paredes de la casa construida bajo unos árboles y recostada a un barranco, iluminando la ESPALDA DESNUDA y un poco encorvada de Duván. Él está frente al LAVADERO, ubicado en el mismo espacio de la COCINA, lavándose la cara con agua que recoge del tanque, con un RECIPIENTE DE PLÁSTICO. Su abuela, quien sufre de artritis reumatoide, le dice desde la cama con una voz gruesa y agotada al final de cada frase.

MAGDALENA

Oiga, salga a ver si... puede conseguir... algo.

Duván se detiene un segundo, observa hacia su izquierda, lugar donde está su abuela, pero continúa lavándose. Se seca la cara con una TOALLA azul desteñida que está sobre el muro izquierdo del lavadero.

CORTE A

Duván se pone la CAMISA BEIGE que está sobre la MESA de noche de su HABITACIÓN. Se abotona la camisa, da media vuelta a su derecha y coge las hojas de vida minerva; se dirige a la cocina.

CORTE B

Sirve en un POCILLO metálico un poco de LECHE, coge un trozo de PAN que está sobre la MESA y lo corta con sus manos: muerde un pedazo y lo deja en su boca mientras se pone el BLAZER café desgastado y ajustado que está colgado en una pared. Termina de una sola tomada lo que hay en el vaso y se limpia la boca con la manga derecha del saco. Coge un paquete de CUBETAS DE HUEVOS desocupadas, que está debajo de la mesa de la cocina tras una cortina verde a cuadros. Introduce en medio de ellas las hojas de vida y las amarra con una CUERDA DE CABUYA amarilla. Se pone a la espalda las cubetas de huevos y sale de la casa.

MAGDALENA

No le llevó agua a las gallinas.

CORTE C

Duván se detiene y observa dos segundos la cama de Magdalena. Continúa pasando por el medio de paredes de COSTAL para empacar café hasta la PUERTA construida con recortes de avisos publicitarios con letras verdes, la cual abre. Cierra la puerta sin ponerle la CADENA y camina por el CAMINO EMPEDRADO hacia abajo. Un perro hace unos ladridos y los pajaros cantan.

ESC 3. EXT, CALLE TURÍN - DÍA

Con una luz de mañana nublada, Duván camina por una CALLE del barrio más cercano a su casa con las cubetas de huevos a su espalda. Sólo hay casas hacia el costado izquierdo de la calle. Del otro lado hay un POTRERO. Se observa la CIUDAD al fondo en la siguiente MONTAÑA, con sus EDIFICIOS y su

CATEDRAL BASÍLICA imponente sobre los demás edificios y casas de la ciudad.

ESC 4. EXT, PANADERÍA VILLAMARIA - DÍA

Duván camina con el paquete de cubetas a su espalda por una calle del pueblo cercano a su casa. Pasa por el lado de unos señores que están parados en la entrada de una PANADERÍA que está en toda una esquina. Hay una puerta abierta por donde están unas ESTANTERÍAS de panes y un SEÑOR parado en el andén de CAMISA BLANCA con cuadros grandes y con un SACO AZUL abierto de cierre de BOTONES grandes. Duván continúa caminando por el andén e ingresa por la puerta que sigue. En ese momento sale de la panadería, con una pequeña bolsa en la mano derecha, un SEÑOR de CAMISA AZUL y PANTALÓN BEIGE con quien Duván se tropieza. Duván se dirige hasta el fondo de la panadería, justo antes de subir unas escalas. Le entregan una cantidad abundante de cubetas de huevos desocupadas y las amarra rápidamente encima de las hojas de vida. Abandona el lugar por una puerta que está por la otra calle. Allí hay una escala para bajar al andén, donde además está un SEÑOR DE BARBA DEJADA con apariencia de indigente, sentado, tomándose un CAFÉ CON LECHE y PAN. Duván voltea hacia abajo pero se arrepiente y camina hacia el otro costado, mientras observa al señor que está sentado ahí.

ESC 5. EXT, EDIFICIO PORTAL DEL CABLE, MANIZALES - DÍA

Duván se acerca con las cubetas de huevos a su espalda donde un SEÑOR DE CHALECO AZUL y BORDÓN que cuida los VEHÍCULOS que están en una BAHÍA, afuera de unos edificios altos y modernos. Le pide el favor que le cuide las cubetas mientras él realiza una diligencia en aquel edificio. El señor le dice que sí, mostrándole con la mano derecha donde debe colocarlas. Duván le presta atención, le agradece y ubica las cubetas de huevos cerca a las escalas, donde el señor de chaleco tiene sus PERTENENCIAS. Duván saca las hojas de vida que tiene dentro de las cubetas, sube unos escalones e ingresa al edificio.

CORTE A

Duván ingresa al HALL o SALA DE ESPERA del edificio. Espera mientras el ASCENSOR abre sus puertas y lo aborda mientras que sostiene con su mano izquierda las hojas de vida. En ese

momento cuatro personas desalojan el ascensor. Sin esperar, Duván trata de ingresar al mismo tiempo que ellos salen, lo que produce un choque y daños en las hojas que lleva en la mano. Duván ingresa al ascensor, pero desconcertado con las hojas que lleva en las manos, duda qué botón debe oprimir y pulsa la CAPANA DE EMERGENCIA. Sale del ascensor justo cuando éste se cierra chocando contra su hombro. El sonido de emergencia permanece en el lugar.

ESC 6. EXT, CATEDRAL CRA 23 - DÍA

Un POLICÍA observa desde la parte superior de un ANDAMIO que hace las veces de GARITA URBANA hacia el piso de la calle. Se escuchan los pasos de muchas personas, VENDEDORES AMBULANTES, BICICLETAS y los pitos de los CARROS y las MOTOS. Duván camina con su torre de cubetas de huevos desocupadas hacia arriba mientras se pierde entre la gente.

ESC 7. EXT, AVICOLA - DÍA

Duván ingresa a una AVICOLA con las cubetas de huevos desocupadas. En la calle hay un carro parqueado. Duván ingresa hasta el MOSTRADOR donde están unos huevos exhibidos.

CORTE A

Duván entrega su paquete de cubetas al SEÑOR DE LA AVICOLA, quien cuenta una por una las cubetas. El señor le entrega aproximadamente 3.500 pesos colombianos por el total de las cubetas.

CORTE B

Duván sale de la avicola contando las MONEDAS que le entregaron y empuñándolas fuerte con su mano derecha.

ESC 8. INT, CASA - NOCHE

Llueve intensamente y el TECHO suena muy fuerte. Una GOTERA de agua cae del techo a una olla vieja, arrugada y quemada que está en el suelo, cerca de la CAMA de Magdalena. Duván cambia la olla por un BALDE rojo.

CORTE A

Duván prende el BOMBILLO de la cocina, mediante un INTERRUPTOR que está colgando del techo. Se acerca a la mesa que hay allí y extiende un PAÑUELO sobre la mesa que hay debajo de todas las OLLAS COLGADAS en la pared. Abre un MOÑO DE MARIHUANA que está envuelto en una HOJA DE CUADERNO CUADRICULADA y rayada. Pone sobre el pañuelo la hierba, la cual desmenuza con sus dedos. Al fondo de la mesa se ve un recipiente con ALCOHOL. Él cierra el pañuelo como haciendo una bolita con la marihuana. Después introduce esto en un RECIPIENTE DE PLÁSTICO BLANCO, donde hay ALCOHOL y camina hacia la cama de Magdalena con el pañuelo en la mano derecha y el recipiente en la izquierda. En el FOGÓN hay una olla con AGUA CALIENTE y RAMAS AROMATICAS hirviendo.

CORTE B

Le entrega a Magdalena lo que trae en sus manos. Ella, con movimientos poco acertados y temblorosos, recibe el pañuelo con la mano derecha y el recipiente con la izquierda. Deja éste último sobre las COBIJAS y se aplica los paños en sus dedos, mientras permanece tendida en la cama.

CORTE C

Duván se devuelve a la cocina. Coge un pedazo de pan y la olla que está en el FOGÓN para servirse un poco de la bebida. En el momento de tomarse el primer trago, su abuela tira el recipiente con el alcohol al suelo, cerca de la puerta de la cocina. Duván se retira el vaso de su boca sin probar lo que allí hay y observa el piso al lado del lavadero, justo donde cayó el recipiente. Coloca su pan y su vaso en la mesa y recoge lo que Magdalena ha tirado. Magdalena se levanta de la cama, se pone sus PANTUFLAS TORCIDAS, coge un PALO que hay cerca de la pared y golpea con fuerza el techo, tratando de correr las tejas e incomodar a Duván. Él la observa desde el piso mientras se agacha para recoger el pañuelo y el recipiente.

CORTE D

Duván se devuelve para la mesa de la cocina y allí, parado y recostado sobre la misma, coge el pedazo de pan, lo lleva a su boca y con movimientos lentos pero haciendo fuerza con la MANDÍBULA, continua comiendo, mientras observa un punto fijo

al frente. Magdalena sigue pegándole al techo con mayor intensidad.

ESC 9. INT, CASA - DÍA

Cantan los pájaros y cacarean las gallinas al AMANECER. Duván se peina mirándose a través de un ESPEJO PENTAGONAL que hay en la cocina. Se observan sus DOS CADENAS que lleva en el cuello (una CAMANDULA BLANCA de plástico y un ESCAPULARIO NEGRO con dos imágenes católicas). Su abuela Magdalena produce un ruido con la BASENILLA que está debajo de su cama, al arrastrarla. Duván se da media vuelta y coloca en el fogón una CACEROLA con ACEITE.

CORTE A

Él, lleva el agua que hay allí al gallinero que está ubicado al fondo de la casa. Deposita el líquido en un recipiente, donde además está el MAÍZ para las gallinas. Éstas son blancas y grandes. Magdalena se dirige al BAÑO que está en seguida del lavadero, con la basenilla en su mano derecha. Duvan recoge un HUEVO que hay en un NIDO de paja, donde hay dos huevos más, y se dirige a la cocina con la olla vacía y el huevo en su mano.

CORTE B

Duván rompe el huevo y lo introduce en la cacerola que está en el fogón, con el aceite caliente. Magdalena deja caer la TAPA del SANITARIO durísimo y luego lo vacía. Duván se asusta. Ella abre la puerta del baño, sale de allí y limpia sus manos en su VESTIDO. Duván está frente a la pared de la cocina donde están las ollas colgadas, cortando un pedazo de pan, despacio. Magdalena pasa por un costado de él, abre el BAÚL que hay en el suelo, saca una BOLSA BLANCA con una caja dentro y se dirige a su habitación. Duván retira la CACEROLA del FOGÓN donde el huevo se está fritando.

CORTE C

Duván abre la puerta de su casa, camina hacia el exterior, da media vuelta, cierra la puerta con ayuda del CANDADO e introduce la cadena en la casa. Un perro ladra y algunos pájaros cantan. Duván camina por el camino empedrado, hacia abajo.

ESC 10. INT, RESTAURANTE COMA RICO - DÍA

Duván camina por una calle de la ciudad. Se detiene al ver un RESTAURANTE y observa la CARTELERA DE PRECIOS donde dice con un tipo de fuente y material diferente al de todo el cartel, que el almuerzo va de 2.500 a 3.000 pesos. Al ingresar se tropieza con un OBRERO que lleva una TEJA de zinc al hombro. Duván entra con una HOJA DE VIDA ARRUGADA en sus manos. DOÑA GLORIA, la cocinera del restaurante, está trapeando el PISO. Duván se sienta en una MESA.

CORTE A

Doña Gloria, mientras seca los PLATOS en la barra de la cocina, observa la hoja de vida arrugada que tiene Duván en la MESA, mientras que él termina de comer lo que hay en el PLATO DE SOPA, el cual inclina con la mano derecha, y con la otra mano coge la CUCHARA para recoger todo el líquido que hay dentro y llevárselo a la boca. Doña Gloria se acerca donde él y le dice:

DOÑA GLORIA
¿Puedo ver?

Duván responde moviendo su cabeza en signo afirmativo y sorprendido. Doña Gloria observa la hoja de vida en la que dice "RECHAZADO" y justo al llegar a la casilla de la edad, observa la corrección en el número.

CORTE B

Duván sale del restaurante y se despide de Doña Gloria.

DUVÁN
Doña Gloria, muchas gracias.
Hasta mañana.

Doña Gloria camina detrás de Duván hasta la PUERTA y quita el PAPEL de la puerta que está frente a la cartelera de precios donde dice 'SE BUSCA MESERO'.

ESC 11. INT, CASA - NOCHE

Duván, un poco MOJADO por la lluvia prende el bombillo de la cocina, deja sobre la mesa las AREPAS, la leche y un moño de marihuana. Duván se dirige a su habitación y apaga la luz.

CORTE A

Duván se recuesta en la cama. Se escucha la gotera caer en la olla. El sonido de la lluvia al caer en las tejas es fuerte. La luz es muy tenue.

MAGDALENA

¿Qué hubo de la teja?

Duván cierra los ojos mirando hacia el techo y se deja llevar por su peso contra la cama mientras el sonido de la gotera persiste.

ESC 12. INT, RESTAURANTE COMA RICO - DÍA

Doña Gloria está al frente de un RADIO-TELEVISOR pequeñito que sólo da señal a blanco-negro lluvioso, ubicado sobre la NEVERA amarilla que está en la cocina del restaurante. Ella está observando y oyendo las noticias del medio día. Ella, con su GORRO BLANCO y su DELANTAL AZUL, se recuesta sobre una TABLA que hace las veces de BARRA, mientras el sonido de la OLLA PITADORA a fuego lento llena la atmosfera del lugar. Ella observa hacia la puerta del restaurante.

CORTE A

Duván camina en la entrada del local, justo debajo del MARCO DE LA PUERTA, fumándose un CIGARRILLO. Camina a intervalos cortos, de un lado para otro. El restaurante está prácticamente sólo.

CORTE B

Sentado en una SILLA en la puerta del restaurante, juega con un billete de MIL PESOS y otro de DOS MIL PESOS, haciéndoles dobleces. Doña Gloria continúa observando el Radio-Televisor.

ESC 13. INT, RESTAURANTE COMA RICO - DÍA

Duván, ahora AFEITADO y con un DELANTAL BLANCO con transparencia que deja ver su piel y sus CADENAS, además de que le cuelga por el peso de las monedas y las llaves que lleva en sus bolsillos delanteros. Lleva un TRAPITO VERDE claro colgado en el hombro; limpia las CANASTICAS DE PLÁSTICO

donde introduce los CUBIERTOS y las SERVILLETAS para cada cliente.

CORTE A

Duván lleva en su mano derecha un JUGO DE MORA, en un vaso de vidrio delgado. En la otra mano lleva un PLATO DE COMIDA a unos clientes ubicados en el fondo del restaurante, cerca del baño.

CORTE B

TRES PERSONAS desocupan una mesa. Duván se acerca a la mesa, organiza las SILLAS y forma una torre con los PLATOS SUCIOS que están allí. Limpia la mesa con el trapito verde. Hay un sonido de cubiertos (CUCHARAS, TENEDORES Y CUCHILLOS) que chirrean al tocar los platos. Al dar media vuelta, observa que ingresa OTRA PERSONA y se sienta en la barra que hay en el interior del restaurante. Se inclina un poco hacia el cliente y éste le dice al OÍDO lo que quiere en un segundo. Duván continúa hacia la cocina

CORTE C

UN SEÑOR que está sentado al frente de la cocina, se toma el último trago de JUGO de mora e inmediatamente después de ingerir, trata de limpiarse los dientes con su lengua.

CORTE D

OTRO SEÑOR de CHAQUETA HABANA, piel blanca y con el pelo canoso, se inclina sobre el plato que está en la mesa y llena su boca con HÍGADO COCIDO, ARROZ y PAPA. Sube su CABEZA y continúa masticando tranquilamente con sus CACHETES inflados.

CORTE E

Justo después del refrigerador, en el fondo del restaurante, donde hay una MESA PARA SEIS PERSONAS, UN SEÑOR alto de SACO ROJO y PANTALÓN AZUL, ingresa cucharadas de sopa a su boca, mientras su ESPALDA permanece encorvada. Luego, remueve la sopa a cucharadas dentro del plato, para enfriarla.

CORTE F

En la fila de mesas de la entrada que llega hasta toparse con un REFRIGERADOR de Coca-Cola, UN SEÑOR de piel oscura y pelo

corto; con una CAMISETA AZUL gastada, un PANTALÓN VERDE oscuro y unas BOTAS NEGRAS PANTANERAS, toma el plato de sopa que le sirvió Duván y se lo acerca a la cara. Inmediatamente coge su cuchara y palea rápidamente la sopa hasta su boca.

ESC 14. INT, CASA - DÍA

Magdalena, mareada, con la vista borrosa y un fuerte dolor de cabeza, busca algo en el NOCHERO que está al lado de su cama. Sus movimientos son poco controlados. Tumba un VASO de vidrio, con AGUA, al suelo. Abre con fuerza el PRIMER CAJÓN que parecía atorado. ALEIDA, la vecina, escucha el estruendo e ingresa a la casa.

ALEIDA

¿Qué pasó doña Magdalena?

Venga le ayudo.

Aleida coge los DOCUMENTOS de la EPS que están en el cajón de la mesa de noche, dentro de un ESTUCHE TRANSPARENTE pequeño y los mete en una BOLSA PLÁSTICA. Allí mismo, Aleida coge un PEDAZO DE PAPEL y un LAPIZ que están dentro del nochero y escribe algo en él.

ESC 15. INT, CASA - NOCHE

Duván llega a la casa. Se escuchan grillos y algunos perros ladrar. Al ingresar a la habitación, observa sobre la mesa de noche un papel con algo escrito a mano y con lapicero de tinta negra. Duvan coge la nota y la observa: 'Duban. Salimos pal Hospital. Aleida'. Duván lo dobla entre sus manos.

ESC 16. INT, HABITACIÓN HOSPITAL - NOCHE

Mal sentado y casi dormido, Duván espera en la SILLA para visitas de la HABITACIÓN donde está su abuela. Ingresas una ENFERMERA AUXILIAR, quien toca la PUERTA con fuerza y despierta a Duván. La enfermera, con una SEÑA, doblando la mano derecha hacia atrás verticalmente, le indica que debe retirarse.

ESC 17. INT, CAJA HOSPITAL - NOCHE

Duván llega a la RECEPCIÓN, donde está una ENFERMERA limándose las UÑAS de ROJO, quien le pregunta.

ENFERMERA
Apellido del paciente

Duván se agacha en la VENTANA de VÍDRIO de la Caja del Hospital, para poder hablar por el HUECO en forma de círculo que hay allí.

DUVÁN
Hurtado Gómez

La enfermera le entrega un papel a manera de RECIBO DE PAGO, en el que le informan que debe cancelar 169.900 pesos para poder sacar a Magdalena de allí. Duván sale pensativo. La enfermera continúa limándose las uñas mientras en la PANTALLA de su computador permanece la imagen de una PÁGINA WEB de algún registro nacional del Ministerio de Salud con el ESCUDO de la República de Colombia.

ESC 18. INT, CASA - DÍA

Duván termina de ponerse su camisa beige, abre el ARMARIO de mimbre que está en la habitación y mientras busca algo con desorden, desespero y torpedad, saca algunas prendas de su interior.

CORTE A

Camina hacia la cocina, donde se agacha para abrir el baúl que sirve de banca. Saca un COFRE pequeño construido en madera, lo abre y encuentra un RELOJ DE BOLSILLO plateado, estilo Ferrocarril de Antioquia. En el baúl hay unas FOTOGRAFÍAS a blanco y negro de un señor; una IMAGEN RELIGIOSA plastificada y unos papeles. Duván abre el reloj y se da cuenta de que no está en funcionamiento. Lo acaricia con su pulgar derecho, lo observa detenidamente y lo guarda en su bolsillo derecho del pantalón.

CORTE B

Con sus dos manos coge la cadena de la puerta y la cierra con el candado. Camina hacia abajo por el camino cerca a la casa.

ESC 19. EXT, COMPRAVENTA EL EURO R- DÍA

Duván ingresa a una COMPRAVENTA. El EMPLEADO de la misma, quien está limpiando el VÍDRIO, se detiene y lo atiende. Duván le entrega el reloj y el empleado le da 100.000 pesos.

CORTE A

Duván sale de allí y voltea hacia su izquierda. Se escuchan los chirridos de los frenos de los carros que bajan por la avenida, mientras en el fondo se escuchan los motores de los vehículos que suben por el otro carril. Duván ingresa a la COMPRAVENTA MontePio.

ESC 20. INT, HABITACIÓN HOSPITAL - DÍA

Con paso apresurado, Duván ingresa a la habitación de su abuela. Intenta ayudarle a bajarse de la CAMILLA, pero ella se rehúsa. Duván desiste y le acerca los ZAPATOS. Duván la observa fijamente a los OJOS por dos segundos y continúa ayudándole. Magdalena se sienta en la cama, Duván le pone los ZAPATOS y le ayuda a bajar. Salen de la habitación.

ESC 21. INT, CASA - NOCHE

Mientras Duván le prepara una bebida a Magdalena, ella, un poco extrañada en su casa, observa que los cajones de su mesa de noche están abiertos, el COLCHÓN de su cama recogido y el ARMARIO donde guarda su ropa, abierto y rebujado. En ese momento no duda en pararse de la cama y dirigirse a la cocina donde está Duván. Magdalena se prende de las paredes para poder llegar donde él e increparlo.

CORTE A

MAGDALENA

¡¡¡¡Duvannnnn!!!!

¿Dónde está la plata de la teja?

¿Qué más sacó de aquí? Pero hable...

Duván, con una mirada desafiante y cansada, le deja de dar la espalda, la mira y le responde

DUVÁN

¿Usted quiere saber dónde está todo?

La abuela se acerca un poco más a Duván

MAGDALENA

Si... o qué cree, que le voy a durar toda la vida para que me cuente cuál fue la burrada que hizo.

Duván deja con fuerza sobre la mesa de la cocina el pan y unas ramas que tenía en su mano, salido de tono, con la voz fuerte y alzándole los brazos le responde.

DUVÁN

¡¡Pues la burrada que hice fue sacarla a usted del hospital!!

Inmediatamente Duván le propina tres golpes en la cabeza con su mano izquierda y ella en silencio, queda en el suelo. El agua que está en una olla en el fogón hierve por completo. Magdalena permanece tendida en el piso. Duván despreocupado y fresco, se da media vuelta, abre la olla con la mano izquierda ensangrentada, apaga el fogón y retira la olla de la estufa. Mirando a un punto fijo al frente, Duván toma un poco de bebida y se da una calada de cigarrillo.

**FUNDE A NEGRO
CRÉDITOS FINALES**

La materialización

Locaciones

Durante los casi tres años, antes del primer día de rodaje, la labor más dispendiosa, pero a la vez enriquecedora para la historia, el relato y el rodaje, es el hecho de mantener las diferentes locaciones a nuestra disposición, independiente de los cambios en administradores, funcionarios, propietarios o los largos silencios y distancias en el tiempo.

Con la casa pasan muchas cosas. Durante este tiempo visitamos varias veces el lugar para ver cómo se va desarrollando el sector. Por casi un año, permanece en un sector cercano a la casa una invasión de personas que se ubican en cambuches, lo que en un momento incomoda a los vecinos en cuanto a la seguridad.

Los dueños (Doña Inés y Don Héctor) de la casa que es para Duván y Magdalena, se van de allí al año de conocerlos, para Villamaria, por problemas de salud con la señora Inés, ya que ha sufrido una lesión en su tobillo, por lo que no puede caminar largas distancias y mucho menos caminos empedrados y empinados.

En esos meses la casa es arrendada, inicialmente sólo la parte que no es usada para *La Mera Propina*. Sin embargo, poco tiempo después habitan la bodega que nos sirve de locación, lo cual ha sido motivo de preocupación durante varias noches en las que no se ha conciliado el sueño.

A inicios del 2011 nos enteramos que la locación está nuevamente desocupada, pero ahora, más que siempre, parece una bodega impenetrable. Hablo con los propietarios de la vivienda y me dicen que no van a disponer más de ese espacio hasta filmar la película, es más, nos entregan las llaves para visitarla cuando queramos para realizar las modificaciones pertinentes.



Es en el segundo semestre del 2011, en compañía del Director de Arte, es cuando modificamos lo que parece ser una bodega en una casa medianamente habitable. Al inicio la labor es de limpieza y dejar el piso a disposición nuestra.

Durante meses la pasamos de viaje en viaje a la locación, llevando elementos de utilería como camas, nocheros, armario, vajilla, estufa, pipa de gas, colchones, tapete, cuadros y hasta costales para formar unas especies de cortinas o paredes.

En los días previos al rodaje surge una preocupación debido a un derrumbe cercano, el cual es motivo para que el cuerpo de bomberos de Villamaría manifieste la alerta naranja en ese lugar y el desalojo de las familias que viven por esa ladera.

Registramos el lugar cada vez que lo visitamos y al ver las imágenes, sentimos que éste no presenta cambios considerables. En la casa, una de las columnas centrales que sostiene el techo se ha hundido producto del movimiento de la tierra, así que con una piedra, logramos cuñar dicha base de nuevo.



Hacemos caso omiso al llamado de bomberos y continuamos preparando el plan de rodaje. La siguiente situación a resolver es la conexión de red eléctrica que nos facilite la vida para encender las luces.

En la parte superior de la casa, donde hay un barranco, existe una torre de energía, la cual es de alto voltaje y podemos usar su fluido para la realización del cortometraje.

Contratamos a un eléctrico cercano a la Universidad de Manizales, quien nos colabora con la conexión de un cable de alta tensión a la torre, exactamente dos días antes del rodaje. Dicha conexión nos permite repartir la energía a través de una caja de tacos.

Las otras locaciones, por tratarse de lugares comerciales o incluso públicos, no presentan tanta complicación, además porque seguro en otro lugar diferente a la casa, vamos a trabajar con luz natural.

En el restaurante se hace complicado tener una conversación con la señora que cocina allí. Incluso no es posible convencerla para que actúe en la película. Ella misma coloca un poco de trabas para ver si podemos o no hacer la filmación allí.

Gracias a Juan Antonio Villada, el mesero original en el restaurante Coma Rico y tío de Mauricio Villada, propietario del restaurante, nos comunicamos con él. Lo ubicamos en otro restaurante similar, pero en la Plaza de Mercado de la ciudad y afortunadamente nos concede el permiso para filmar dentro del establecimiento.

En cuanto al hospital, en Villamaría está el centro hospitalario San Antonio, donde nos tienden la mano gracias a Héctor Fabio Cardona. Sin embargo, meses antes del rodaje, Héctor sale del hospital, por lo que nos toca iniciar nuevamente la solicitud de permiso con su reemplazo, quien favorablemente lo ratifica.

La construcción escenográfica sólo ha tenido en la casa ese despliegue necesario para lograr lo que está en el guión. Dicho trabajo tarda casi seis meses, en los cuales se va nutriendo poco a poco, entre lo que el Director de Arte y el Director creen que hace falta o se necesita.



Nos fijamos mucho en las construcciones de las viviendas de estratos bajos, donde no falta el cuadro del Sagrado Corazón de Jesús, las cobijas de cuadros grandes, el armario de fique, los adornos de elementos usados, gastados o viejos, además de los afiches de equipos de fútbol o mujeres semi-desnudas en las

habitaciones de los hombres y la lámpara que no funciona, entre otros. Duván, por ser un hombre asocial, no es una persona saturada de imágenes.

En las otras locaciones no es necesario realizar o componer la escenografía, porque ya está; lo complicado ha sido mantenerlas. Por ejemplo, meses antes al rodaje en el restaurante están advirtiéndolo que el negocio va a ser vendido, por lo tanto tenemos que volver a solicitar el permiso, el cual afortunadamente es concedido, en parte también a la cercanía que hay con el otro dueño y los empleados del restaurante, quienes al ver el esfuerzo y el tiempo que llevamos detrás de aquel espacio, le hacen comprender al nuevo propietario que es justo y legítimo. Ahora la señora de la cocina, tiene mejor gesto.

Al año de realizar las imágenes en aquel restaurante, lo cierran, lo remodelan y ahora es una compra y venta de vehículos usados. Esa transformación del espacio, confirma que la filmación por sí misma de un acontecimiento, aunque tenga una estética realista y se valga de la realidad para representarlo, “no es real. Es real donde se realizó y eso es pasado.” (Luis Fernando Huertas Jiménez. P, 62)

Casting

El proceso de casting ha sido largo gracias a la paciencia que hemos tenido durante la preproducción, con el fin de tener todo listo. En cuanto a Duván, inicialmente le proponemos a Juan Antonio Villada, el mesero real del restaurante, que haga el papel de Duván, pero él es un hombre muy ocupado que no puede evadir sus responsabilidades diarias como padre, hijo, hermano y ayudante-mesero en el restaurante.

En un momento llegamos a hablar de nuestro deseo para que él sea el protagonista y evaluar la posibilidad que existe, pero cada vez que intentamos hablar del tema, siempre dice que tiene que levantarse todos los días a las 5:00 de la mañana para preparar a su niña, llevarla al colegio, hacer otras vueltas, abrir el restaurante y ayudarle a doña Gloria (su tía) en el local, hasta por la tarde, cuando recoge de nuevo a la pequeña en el colegio y luego hace otro par de cosas mientras puede descansar.

Se nos pasa por la cabeza la posibilidad de que alguien lo reemplace durante los días de rodaje para que cumpla con sus obligaciones, pero se rehusa. En ese momento entiendo que no puedo forzar la situación con él por más que quiera, además porque tenemos la locación de por medio.

Pasan los días e intento descubrir en la calle, por el centro de la ciudad, especialmente por el sector del Palacio Nacional hasta el Parque Caldas y por la carrera 24, posibles hombres con características similares a Duván. Camino y camino, pero no lo hallo.

Luego, pienso en un actor del eje cafetero, por lo que me comunico con un hombre que ha trabajado en algunos cortometrajes de la ciudad. Hablamos vía telefónica, pero él está en una gira itinerante de teatro por la región, por lo que se nos complica vernos para hablar del tema. La situación se dilata y no volvemos a hablar.

Decido ir a Bogotá para buscar un hombre que tenga experiencia actoral, pero que no sea muy famoso. Simplemente que tenga conocimiento acerca del andamiaje de un equipo de rodaje y el estrés que se vive durante esos días, con el fin de garantizar un rodaje exitoso, al menos, desde el punto de vista logístico, donde el equipo actoral esté dispuesto para la realización de la película.

En septiembre de 2011, cuando estamos en Bogotá presentando el 'Pitch' con los jurados del FDC (Fondo para el Desarrollo Cinematográfico) en la categoría

Realización de Cortometrajes, visitamos el Circulo Colombiano de Artistas de donde surgen tres opciones, de los cuales contactamos a dos.

Hablamos con ellos personalmente en la capital del país y aunque con muy buenas energías, no caracterizan al personaje, pues uno de ellos está un poco subido de peso y su contextura nos da a entender otra cosa.

En cuanto al otro actor, sucede lo mismo, pero ahora no por contextura gruesa sino por color de piel y rasgos muy diferentes que no ofrece verosimilitud con nuestro personaje y la historia. El tercer hombre nunca aparece.

Después de esto tengo la oportunidad de ver el cortometraje *Lunes* de Luis Fernando Villa, una historia sencilla que relata el drama interno de un personaje que trabaja en una empresa de servicios que está justo al frente de su casa, por lo que todos los días sólo tiene que pasar la calle para llegar a su trabajo.

Nos ponemos en contacto con Luis Fernando Villa, con quien posteriormente nos asociamos para la producción de *La Mera Propina* con su productora Persona Cine; y hablamos con Javier Idárraga, el actor en *Lunes*, cuyo carácter y físico se amolda fácilmente al personaje de Duván en *La Mera Propina*.

El primer contacto es por teléfono. Allí le cuento de qué se trata la historia y él acepta. Luego nos vemos en Bogotá en un 'Mall' de comidas de algún centro comercial donde hablamos de términos de contratación y le hago entrega del guión.

Con Magdalena el proceso es más largo y con mayores opciones. Como nuestra locación principal, donde los personajes viven, es la casa que está ubicada en Turín (Villamaría), realizamos un casting a cerca de 30 señoras que acuden a un colegio en este pueblo para realizar actividades que ejercitan su cuerpo, dinamizando sus días.

Tal 'Casting' consiste en la presentación personal de cada una frente a la cámara y una serie de preguntas sencillas acerca de ellas. Además, como el personaje de Magdalena es el que presenta mayor parlamento, he llevado el libro *Entre Fantasmas* de Fernando Vallejo y les he pedido que por favor memoricen alguna frase que he elegido y la expresen de diferente manera (voz, tono, volumen, etc), de acuerdo a lo que les solicite.

Una a una pasan por el salón que nos asignan para la actividad. Algunas se asemejan a esos rasgos característicos de Magdalena. Sin embargo, empezamos a chocar con pequeños problemas como la ceguera en algunas señoras o la sensación de estar muy aliviadas y enérgicas.

En algunos casos, recuerdo con gracia, que unas señoras empiezan a decir la frase “O sea, quiero decir, en su memoria. ¿Cuál sería el ciego hijueputa irresponsable que provocó semejante choque? ¿Siquiera habrá muerto? ¿O anduviera como el perro López impune?”²³ Justo en la mitad se detienen un par de señoras y me piden que me acerque. Me preguntan sí también deben decir “...hijueputa...”, palabra que Vallejo ha escrito y que yo les he pedido ahora que expresen.

Pues bien, estos detalles me convencen de que indudablemente nuestros personajes, aunque comunes en la realidad del país, son complicados de encontrar con las aptitudes y capacidades para representar naturalmente tales personajes frente a una cámara.

Es así como durante esa visita en septiembre de 2011 a Bogotá, también contactamos a tres señoras a través del Circulo Colombiano de Artistas, con quienes hablamos durante esa semana. La primera señora tiene toda la experiencia y bagaje necesario, pero es robusta y su voz es tan grave que termina pareciendo muy cálida, amable e incluso tierna.

La segunda señora tiene experiencia en papeles menores y guarda un poquito más de semejanza con Magdalena, pero está joven para el papel que la queremos. Así que tampoco se amolda. Hasta que visitamos a la tercera señora, Alba Medina, con quien nos tomamos un café y entablamos una buena relación, pues de entrada notamos que tiene la actitud y la edad similar a nuestro personaje, algo que es un punto a favor y a la vez en contra.

Con muchos años de experiencia, Alba Medina, cuyo nombre real es Zenaida Medina, ha terminado de realizar un cortometraje para unos estudiantes de la Universidad Nacional donde ha hecho las veces de bruja. Ella, más conocida a nivel nacional por su trabajo en la Radio-Novela de antaño, ahora hace papeles pequeños en televisión, participa en cortometrajes y realiza voces en off para comerciales.

Su físico se amolda a nuestro personaje. No es de contextura gruesa y su rostro es tan delgado como con 77 años debajo. Su pelo es grueso, negro, canoso y con posibilidades de revolcarse un poco más para tener una apariencia más fuerte o ruda. Su presencia infunde respeto y su voz es aguda, inquisidora.

El punto en contra es que es una señora cuya debilidad son los pulmones y quien además por su edad, no es bueno que visite climas o lugares fríos y húmedos. En ese sentido nos comprometemos a que no sufrirá ningún inconveniente por ese motivo y por tal razón, cuidaremos mucho de ella durante el rodaje.

²³ Fragmento del libro Entre Fantasmas de Fernando Vallejo. Alfaguara. 2009. P, 141.

A las semanas cerramos la contratación y a la próxima visita a Bogotá nos reunimos con Javier y con ella para presentarlos, hacer un breve ensayo de alguna escena del guión, aclarar dudas y compartir las pretensiones con la historia.



Después de eso sólo nos comunicamos telefónicamente para cuadrar las fechas del rodaje, el cual parece esquivo debido a las temporadas invernales que causan estragos en todo el país, afectando las vías de transporte y perjudicando el cronograma para el rodaje, ya que tenemos personas de diferentes lugares del país que se deben desplazar a Manizales para la realización de *La Mera Propina*.

La experiencia con el 'Casting' es el aprendizaje de no quedarse con la primera opción, ya que se confirma el hecho, por ejemplo, de que si se quiere trabajar con actores naturales, es necesario un gran trabajo de acercamiento con la cámara y desdoblamiento de personalidades o en su defecto aprovechar lo que ya son en sí mismos, para representarlo.

La decisión más importante es la de optar por actores que tengan alguna experiencia y además, toda la disponibilidad para que a la hora de rodar no abandonen su lugar y su personaje, dejando a todo un equipo esperando por filmar una película, algo que nos atemorizaba con Juan Antonio Villada.

Personal y equipos

Para el rodaje de *La Mera Propina*, contamos con personas profesionales y semiprofesionales, de los cuales surge una energía de trabajo interesante. La clave es que el Director conoce a la gran mayoría, exceptuando dos personas que aparecen por diplomacia y conveniencia.

En los profesionales tenemos a los Actores Principales, el Director de Fotografía, el Asistente de Fotografía, el Segundo Operador de Cámara, el Director de Arte, la Vestuarista y Maquillista. En cuanto a los semiprofesionales está el Sonido Directo, el Asistente de Dirección, los Gaffer's, la Asistente de Arte, el Productor de Campo y el Director, para quien es su primera película de cortometraje como guionista y director.

El actor Javier Idárraga cabe dentro de los semiprofesionales, ya que nunca ha tenido papeles trascendentales en cine o televisión y no presenta habilidades sobresalientes en el campo; sin embargo, eso le vale a la historia, que necesita las características de un hombre torpe que se mezcle bien con los actores naturales.

Entre todos los aprendizajes, desde la cinematografía lo más importante a la hora del rodaje ha sido ese lindo encuentro con la cámara, cómo herramienta con la cual nos estamos comunicando por medio de trazos de luz, ritmos internos y externos o los flujos del movimiento.

Tener el tacto, la paciencia, pero a la vez el desenfreno de no dejar escapar los segundos de luz apropiados, son las dosis que la cinematografía en la calle y los espacios naturales nos depara. Y esa energía que se despliega en los 'Set's' de filmación ha sido muy similar a ese ímpetu italiano donde "se gozaba de una inmensa libertad, la ausencia de industrias organizadas favorecía a las empresas menos rutinarias. Cualquier iniciativa era buena..." (Pierre Leprohon. *El cine italiano. 1971.P*, 123)

En cuanto a la ausencia de "industrias organizadas", hay que traer la frase al contexto de la ciudad, como esa pequeña población entre las montañas de Colombia que está surgiendo y apareciendo en el cine nuevamente, después de ese breve 'Boom' de los años 20 del siglo pasado.

Esa unión entre el grupo de trabajo en pro de hacer una película, en la que el consenso general es la necesidad por mostrarle a nuestro país un ejemplo de las condiciones en las cuales está su periferia, es el detonante para que todas estas fuerzas de trabajo se alineen para llevar el rodaje a feliz término.

Es así como la relación entre el grupo de trabajo debe permanecer en “una intensa camaradería durante unos meses, una gran cohesión en torno a una tarea común. Relaciones ocasionales que llevan a una amistad eterna” (Sven Nykvist. P, 228), precisamente como la relación profesional de este gran director de fotografía de todos los tiempos, Sven Nykvist con Andreí Tarkovski, artífices de una gran imagen en el cine como la primera toma de la película *Sacrificio* (1986), que dura aproximadamente 20 minutos los cuales son fluidos, naturales; realmente una joya dentro de la cinematografía mundial, al igual que muchas otras imágenes sencillamente hermosas.

Pero bueno, continuemos con el equipo técnico y lo principal: la cámara; optamos por una HD SLR Canon 7D cuyo formato de filmación es 24 cuadros por segundo con unas dimensiones de proporción 16:9 y a una resolución Full HD de 1920 x 1280 pixeles.

Acompañada por lentes de gran apertura en diafragma como: Canon 50mm f 1.4, Canon 70-200mm f 2.8 y Canon 100mm f 2.8; este equipo es seleccionado porque es necesaria una cámara liviana y de bajas dimensiones que facilite el trabajo dentro de la casa, ya que no es muy amplia, así mismo como su desplazamiento o transporte.

Sin embargo, aun siendo liviana y pequeña, se convierte en un aparato más sólido y robusto con todos los accesorios que le facilitan la vida a un cinematógrafo y a los operadores de cámara como el ‘Follow Focus’, ‘Rig Shoulder’, ‘View Finder’, monitor, trípode, entre otros.

En cuanto a las luces que conseguimos por medio del CPTV de la Universidad de Manizales, la estrategia ha sido la cantidad de farolas. Durante el rodaje tenemos cinco luces ARRI de 1000 cada una y tres ARRI 650, con las cuales basta para usar en la casa y crear una atmosfera amplia, acentuar las texturas y dar la sensación de volumen, de tridimensionalidad, algo que hubiera resultado más complicado si solo tenemos una ARRI 5000.

Esa gran variedad de lámparas, nos permite ubicarlas en diferentes puntos, logrando esa sensación que queremos en las mañanas de rayos de luz que entran por las paredes y rompen lo que está a su paso. Además del volumen espacial del que hablamos. Todo esto propio de la atmosfera que queremos crear con la luz desde la cinematografía.

Las otras locaciones en las que se usan las luces son la panadería, el restaurante, y el hospital. Sin embargo, no ha sido tan necesario, pues se ha intentado jugar la mayor cantidad de tiempo con la luz natural, en esos escenarios naturales.

En cuanto al sonido la experiencia ha sido un poco tortuosa, ya que no tenemos independencia de la red eléctrica y el computador, durante el rodaje. Pero ha sido lo mejor que encontramos y tenemos en la ciudad. Se graba por medio de un mezclador directo a un programa en el ordenador, llamado Pro-Tools, a 24 cuadros por segundo y 48 Hz.

El problema de no ser aún una “industria organizada” no tiene inconveniente en este caso para la realización de la película, pues “un análisis detallado del film pondría en evidencia esa vieja verdad de que la pobreza de medios, las dificultades para la ejecución, son a menudo benéficas para la obra de arte.” (Pierre Leprohon. P, 124)

La clave en el manejo del personal, como lo he dicho, ha sido el conocimiento que el Director tiene con cada uno de los integrantes y la confianza que ha emanado en medio de la convivencia durante los días de rodaje, logrando un buen clima laboral donde todos se sienten a gusto trabajando en la realización de esta película.

Rodaje

“El guión es el punto de partida de una película. El director es quien lo interpreta y dirige la puesta en escena. Los actores le dan vida.”²⁴ Una semana previa al rodaje, cuando aún estamos finalizando los últimos retoques a la casa en compañía del Director de Arte, Paul Barrios, siento cómo en aquel espacio, las energías de los actores personificados de acuerdo a la historia, deambulaban por el lugar al lado de nosotros. La cabeza alucina con estas imágenes, generando una sensación de hormigueo por el cuerpo y mucha ansiedad.

El plan de rodaje, diseñado en dos partes principalmente, se depara así: la primera está organizada con el fin de filmar todas las locaciones que están en el municipio de Villamaría, Caldas. Allí tenemos la casa, los caminos que conducen a la casa, las calles del sector, la panadería, el hospital y la avícola.

Esta última locación la conseguimos allí en Villamaría durante el rodaje, gracias al Productor de Campo, David Gómez, ya que en el transcurso del trabajo nos retrasamos un día, por lo que el tiempo no alcanza ahora para ir hasta la locación inicial que está en la Plaza de Mercado de Manizales. La decisión se toma por cuestiones logísticas, con el fin de cumplir con la realización de todos los planos pensados y necesarios para que el relato se entienda.

La segunda parte consiste en filmar lo que está en Manizales que es: el restaurante, la calle cerca al restaurante, las calles del centro de la ciudad, la compra venta y el edificio de oficinas. En cuanto a los actores, tenemos la disponibilidad por parte de Javier Idárraga para trabajar con él durante toda la semana. Con Alba Medina, la tenemos durante cinco días: de domingo a jueves con regreso a Bogotá el viernes en el primer vuelo.

Esto nos presiona a filmar primero lo que tenemos con ella, lo cual casi no es posible por la habilidad y sagacidad de Javier, quien necesita de muchos ensayos y tomas para lograr con éxito las acciones de Duván. Alba Medina, por su parte, siempre realiza bien su labor y al contrario de Javier, son pocas las tomas que se necesita hacer de más.

El domingo, un día antes del inicio del rodaje, hacemos una reunión en un Hostal en Villamaría, donde hacemos una lectura colectiva del guión y del plan de rodaje, aclaramos dudas, quedamos claros en la forma como trabajaremos los siguientes siete días y hacemos la presentación formal entre todos los miembros del equipo.

²⁴ NYKVIST, Sven. Culto a la luz. P, 234.

El lunes tenemos nuestro primer día de rodaje. Lo más importante allí, es la reunión antes de decir “¡Acción!” con todo el equipo bien temprano en la mañana, en la que los contextualizo acerca de la idea central de *La Mera Propina*, el por qué estamos ahí para hacerla y por qué es necesario para nuestro país y la región contar una historia que viene desde el corazón y el alma; por lo que considero se tocan fibras sutiles entre la ficción y la realidad.

Estas frases que han salido en esa media hora que he tomado para hablarles, han sido muy importantes para la realización de la película, pues como dice Pudovkin, “los aspectos técnicos o prefilmicos se pueden dirigir con facilidad, pero la materia viva de un rodaje, no”²⁵ y ellos, nosotros, somos esa materia.

No ha sido un discurso previamente elaborado, más bien son palabras que nacen y crecen con el proyecto como una necesidad de expresar y compartirlas. Estas primas palabras son con el fin de compenetrar al equipo de trabajo y saber qué imágenes y para qué película estamos laborando todos.

Como lo hemos sugerido al final de la preproducción en las *Referencias estéticas contemporáneas* a nuestro trabajo en relación al guión, durante el rodaje “la misión fundamental del guión es meramente memorística, por lo que recogerá todos los acontecimientos y datos que el autor considere oportuno para la consecución de las imágenes fílmicas.” (Luis Fernando Huertas Jiménez. P, 90)

Ese primer día nos retrasamos casi una hora por la reunión y después, un poco más de una hora, debido a que Javier no es un tipo muy lúcido y motriz con sus manos, por lo que la escena de la panadería donde amarra otras cubetas de huevos, se ha complicado en su realización.

A partir de esa escena se empieza a nutrir el guión. La parte final en la que Duván sale de la panadería con sus cubetas al hombro, se cambia por una puerta que está por otro costado de la panadería y se pone a un hombre con apariencia de indigente sentado en la puerta de la panadería, comiendo pan y tomando café con leche.

Duván sale de la panadería por esa puerta, voltea hacia la derecha de cuadro, pero se devuelve para ir mejor hacia la izquierda y en ese tramo observa al señor sentado en la puerta de la panadería. Esto se decide de esta manera con el fin de dar la sensación de que Duván, al tratarse de un hombre desubicado en la vida, fácilmente puede llegar a la situación del otro personaje que está allí sentado.

Esta oportunidad de tener al personaje en la puerta de la panadería y construir esta acción va a ser propia del Neorrealismo en la medida que éste “va a instalar

²⁵ HUERTAS JIMÉNEZ, Luis Fernando. Estética del discurso audiovisual. P, 90.

la cámara en las calles y en los campos, a echar abajo las barreras del estudio, a tomar nuevamente contacto con la vida, con el hombre, con la realidad.” (Pierre Leprohon. P, 127)

Luego de filmar esta escena subimos a la casa de Duván donde nos quedamos cuatro días. Allí, cambian dos situaciones, pero el resto continúa igual de acuerdo al guión.

Lo primero tiene que ver con la escena 11, donde al final, después de que Duván apaga la luz de la cocina, se dirige a su cama, se sienta, escucha la cantaleta de Magdalena, cierra los ojos mirando al techo y se deja caer en la cama como desmayado o cansado, bien sea por el trabajo, la lluvia o el sermón de su abuela.

Esa imagen de él cayéndose en la cama surge en medio del rodaje y después de varias tomas, pensando en que quizá en algún momento del montaje necesite de él durmiéndose o dando esa sensación, con el fin de hacer alguna jugada narrativa con la historia.

Lo que hacemos en Manizales no cambia mucho tampoco. En el restaurante, debido a que al medio día se hace complicado filmar allí dentro, ingresamos el Sonidista, el Camarógrafo y el Director, con el fin de lograr imágenes naturales, de algún modo documental y, resolver en el instante la necesidad de relatar la actividad de Duván dentro del restaurante como mesero, aprovechando la cantidad de gente que está almorzando en ese momento.

El tema de la luz no es inconveniente, pues la óptica, sobre todo con el objetivo 50mm f 1.4, permite lograr una buena exposición con un ‘Look’ cinematográfico a bajas condiciones de luz, lo cual es un beneficio que se cristaliza con la no utilización de luces, ya que éstas requieren de todo un andamiaje incómodo para un lugar tan estrecho y más sí se trata de un restaurante típico y económico, en el centro de una ciudad colombiana.

Nos referimos de incómodo a la utilización de las luces y por ende como un error, ya que se pierde el naturalismo que esperamos con la mayoría de acciones, más en un lugar como estos, donde las sensibilidades de las personas pueden ser trastocadas con facilidad ante la presencia de objetos extraños al contexto habitual.

Me refiero mucho a las dos locaciones principales: casa y restaurante, porque es en aquellos espacios en los cuales vemos la caracterización íntima de Duván (casa) y el reflejo exterior de su situación (restaurante). Lo que veo como realizador en estos dos espacios es la capacidad que tiene un lugar como el

restaurante, para reunir personas con rasgos y características muy similares a Duván, como obreros, carpinteros, electricistas, vendedores, loteros, entre otros.

En cambio, en la casa, la posibilidad de tocar fibras más íntimas del personaje que trae todas esas energías de la calle, crea el conjunto, el todo de la pieza fílmica y nos envuelve con su manto que no es otra cosa que una atmosfera claramente Neorrealista.

Una situación que cambia realmente el guión y ocasiona el alargue del rodaje es un incidente con la cámara. Una vez filmamos las escenas del ascensor en el edificio Portal del Cable y la de la compraventa en la Avenida del Centro, la cámara se cae al piso desde el trípode a una altura de 60 cm. Tiene puesto el teleobjetivo 70-200 mm f 2.8, el cual recibe el impacto.

El filtro UV que tiene puesto se daña, el botón de la cámara que permite hacer 'Zoom' a la previsualización en el LCD para un enfoque más preciso, queda hundido y, la memoria CF (Compact Flash) de 32 Gb a 90 MB/Sg, pierde aparentemente la información de esas dos escenas.

El dispositivo ha sido llevado a un sitio en Bogotá donde recuperan archivos, pero los señores envolatan la tarjeta y sólo responden por el valor de la misma. Total, no van a entender que lo que tenían en sus manos significa un valor no comercial, incalculable.

Es así como repetimos esas dos escenas, esta vez en Bogotá y con la presencia del mismo actor. Lo hacemos pensando únicamente en que no podemos dejar el guión inconcluso, además hay que filmarlo ya, porque no se puede dar larga al asunto, pues los caminos de la vida y el tiempo no van a permitir a la vuelta de un par de meses, tener las condiciones similares a como las hemos tenido ahora.

Me tardo dos semanas en Bogotá hasta que logro con éxito la preproducción para realizar las tomas de las escenas que faltan. En cuanto al equipo técnico de Manizales, lo que hago es reemplazarlo por personas de Bogotá, con el fin de reducir costos. Dicha decisión y sucesos, implica devolverme para Manizales por el paquete de cubetas de huevos que aún tenemos guardadas y el reloj de bolsillo estilo Ferrocarril de Antioquia.

El guión cambia en la medida en que el edificio donde Duván ingresa para entregar las hojas de vida ya no está cerca de una bahía de parqueaderos y tampoco está el señor de las zonas azules como en Manizales. En su lugar está un señor con una chaza en la cual vende dulces, bombones y mecato en la puerta del edificio, con quien Duván deja las cubetas de huevos para que se las cuide mientras él ingresa a entregar la hoja de vida.

Por el lado de la compraventa, la acción y la situación es la misma, sólo que ahora solo es posible narrarlo desde el punto de vista de Duván, no desde el propietario de la compraventa. Sin embargo, aparece una imagen sugestiva con la que se da a entender un aspecto de desconfianza con dicho negocio, al ver al señor del otro lado del vidrio con el dedo índice derecho cortado a la mitad, recibiendo el reloj por parte de Duván.

Todos esos aspectos y el alargue del rodaje, han hecho que sin duda los días de realización de *La Mera Propina* sean extenuantes y agotadores. En cuanto a lo que es el rodaje en Manizales y Villamaría, los llamados para despertar al equipo han sido aproximadamente a las 5:30 de la mañana, para bañarse con agua fría después de dormir un par de horas en carpas, bajo un frío terrible e incluso noches y amaneceres lluviosos.

Recuerdo que el día uno (1) trabajamos casi hasta las 2:00 de la mañana del otro día y al día dos (2), el llamado ha sido a las 6:00 de la mañana. Ese día trabajamos 24 horas, por lo que el día tres (3) estoy en la obligación de dejar descansar al equipo, aunque personalmente no era capaz de parar: podía estar todos los días durante el rodaje sin dormir, pues la adrenalina y la ansiedad por lograr todos los planos para contar la historia, me controlan.

Al final lo logramos y hoy, un año y medio después de filmar *La Mera Propina*, la satisfacción general del equipo de realización es de alegría y regocijo, pues no han sido años fáciles, lo hemos sabido desde antes de embarcar este navío, pero los deseos de hacer realidad la historia, le han dado el norte y claridad.

Dirección y Producción

El director como productor

En mi caso como guionista y director de *La Mera Propina*, he intentado trabajar con dos personas para que realicen la Producción Ejecutiva de la película, sin embargo, debido a la inexperiencia y al reto de dicha responsabilidad, no han estado al nivel, por lo que actualmente no están en el proceso. Por tal motivo, me ha tocado asumir la producción general del cortometraje, además de la dirección.

No me he perdido un segundo de *La Mera Propina*. He sido el responsable directo de que incluso la misma idea se haya llevado a cabo durante cuatro años a regañadientes al inicio y con terquedad después, convirtiéndolo en un proyecto de vida; eso sí, acompañado de diversas y muy importantes personas.

En ese sentido, las luchas con los profesores por tratar de materializar esta historia en séptimo semestre y las ganas por llevarla a cabo posterior a eso, me han llevado a buscar las locaciones, corregir el guión constantemente, aplicar convocatorias e ilusionarme con las mismas, buscar los actores, reunir el equipo técnico y lograr la financiación para el rodaje; por lo que he acompañado con paciencia el camino del mismo proyecto.

Todo eso, más lo que hablamos de la combinación entre profesionales y semi-profesionales en el equipo de trabajo, ha trazado el camino que de alguna manera se convierte en esa experiencia personal que se va manifestando en un estilo particular de hacer las obras o manifestaciones artísticas, de hablarle al mundo y hacer periodismo.

Ese estilo que viene desde la fotografía como fotoperiodista de diferentes plataformas periodísticas, además del trabajo como Director de Fotografía en películas como *La Terraza de Cecilia* (2010) y *La Cuchilla del Salado* (2011), cortometrajes dirigidos por Alejandro Bedoya y Julián Ochoa, respectivamente, han sido muy importante en el hecho de consolidar una forma de ver el sujeto social a fotografiar, especialmente en relación con la luz y los espacios.

Por otro lado, la manera como debemos enfrentar una producción cinematográfica y los elementos necesarios para llevar a cabo un rodaje exitoso y digno para todo aquel que trabaje en él (en la medida de lo posible), ha hecho que se clarifiquen muchos aspectos logísticos a tener en cuenta, imprescindibles para el buen rendimiento de todas las personas en el 'Set' y fuera de él.

Sin embargo, el aspecto más importante y que está por encima de todo lo enunciado anteriormente, porque lo cobija, es la comunicación. El cómo me

comunico con las demás personas que hacen parte del equipo técnico o artístico y todos aquellos que de alguna u otra manera tienen que ver con el proyecto, independientemente de la etapa.

Esos flujos de la información que son cotidianos pero claves y estratégicos, han conducido de buena manera la elaboración de la película gracias a que poco a poco, con el desarrollo de cada etapa, han surgido las diferentes pistas de lugares a los cuales acudir en busca de ayuda o vinculación al proyecto.

Y es que “pocos trabajos artísticos son más exigentes física y psicológicamente que el de director de cine. Desde que comienza en la mañana hasta altas horas de la noche, durante tres o cuatro meses, es él la persona a quien todos preguntan todo, el que va a conducir un trabajo de tanta responsabilidad y quien tomará las decisiones importantes.”²⁶

Si tenemos en cuenta que vengo de una academia de Comunicación Social y Periodismo, en la cual el aprendizaje ha sido claro en cuán importante es ser conscientes como realizadores en torno al porqué, cómo o dónde surge el mensaje, cómo se codifica y cómo se envía, pensando en que de alguna manera también sabemos y en la mayoría de los casos manipulamos el cómo lo deben decodificar y cómo lo deben entender, interpretar, analizar o comprender los receptores, me he valido de la disciplina y el orden para garantizar o al menos, dar la sensación, de tener todo controlado y reflejar credibilidad.

Todo esto porque al final quien asume la responsabilidad de todo lo que ocurre con la película es el Director, quien ha estado en todo el proceso y conoce cada una de las partes del todo que ha conformado. Por tal motivo, “como Ingmar acostumbra a decir: “lo único que significa algo, es lo que se ve en la película” ”. (Sven Nykvist. P, 218)

La labor como director ha sido la de jalonar cada una de las fuerzas necesarias para llevar a cabo un proyecto que puede resultar quijotesco, pero que tiene toda la trascendencia del caso, no sólo para los realizadores, sino para una sociedad ávida de que cuenten su historia con dignidad, pues al igual que en la Italia de posguerra, “nuestro país es todavía mucho más virgen e inexplorado de lo que nosotros suponemos. Siglos de ignorancia y de injusticia han estratificado nuestra sociedad según una complicada estructura que lentamente, incluso el artista, con la luz de las propias intuiciones, puede contribuir a desentrañar, a desenredar.”²⁷

²⁶ NYKVIST, Sven. Culto a la luz. P, 207.

²⁷ LIZZANI, Carlo. Textos y manifiestos del cine. *Peligros del conformismo*. P, 200.

La dirección de actores

Como está expreso en las notas del director, el rodaje se plantea de una manera en la que el silencio sea quien reine en el 'Set'. Lógicamente, al tener a 15 o 20 personas en un sólo lugar es complicado sostener el silencio, pero al menos un tono y nivel de voz aceptable, con el fin de contagiar al equipo de realización y a los actores, especialmente a Duván, para que de la misma manera realicen su trabajo con paciencia, sutileza y sensibilidad, es la atmósfera laboral ideal para este rodaje. Ha sido ésta la clave para que el personaje esté siempre en la misma tónica.

Sin embargo, a la hora del hecho, Javier Idárraga no se ha mostrado eficiente en labores simples en las que por ejemplo tiene que hacer un nudo a una cuerda o partir un pan. Estos detalles que a modo personal parecen simples, fueron una tarea compleja a la hora de materializar los planos con estas acciones.

Ha sido una sorpresa como realizador encontrar a alguien que aún presumiendo de ser actor, no tenga estas facultades simples de la vida, de los hombres y de las mujeres. Pero bueno, tampoco hay que juzgar, simplemente "la simultaneidad del "yo" y el "no yo" en la creación y en la actuación de un papel es uno de los "misterios" centrales de la creación de la actuación."²⁸

No digo nada de los momentos en los que en una sola toma el actor debe realizar diversas acciones con diferentes puntos de enfoque en los que se necesita cierta coordinación con la puesta en cámara. Pero los detalles a los que me refiero, han sido casi una ofensa para todo el equipo de trabajo que se ha desgastado en la producción de imágenes que pueden salir con destreza.

Con el paso de los días esa ofensa se convierte en angustia y desespero del equipo de trabajo. Lo importante, de mi parte, ha sido no perder la cordura y la paciencia para soportar tal actitud y en cambio, enviar la mejor energía a todo el equipo y librar cargas a través de las sonrisas. Hasta el final permanezco tolerante con Javier Idárraga, porque de hecho, el personaje que lleva puesto necesita la asesoría permanente y al oído, del Director.

Es algo que sí tengo claro y que en mi experiencia como fotoperiodista lo he aprendido, "que el peso del ser humano, su presencia, es la única cosa capaz de colmar realmente el fotograma, que es él y su viva presencia quienes crean el ambiente, que adquiere verdad y relieve a partir de las pasiones que lo agitan." (Luchino Visconti. P, 195)

²⁸ EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine. La forma filmica: nuevos problemas*. P, 128.

Cada cambio, cada gesto, cada movimiento, cada acción o cada palabra, son explicados a él, muy cerca, de frente y mirándolo a los ojos. Así logro una comunicación directa, hasta cerciorarme de que tenga su campo de acción delineado en su cabeza para cada plano.

Pero no sólo se lo digo a él para cada plano. También me lo digo a sí mismo, pues he tenido una obstinación por un Duván presente en casi todas las imágenes de la película. Pero mi inclinación hacía este pensamiento, es porque “el ´encuadre insistente´, <<obsesivo>>, por el cual la cámara espera que un personaje entre dentro del cuadro, que haga y diga algo y después salga, mientras ella sigue encuadrando el espacio ahora vacío, dejando al cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro”²⁹, como dice Pier Paolo Pasolini, quien lo denomina *Cine Poesía*, es una característica propia del cine italiano que personalmente le encuentro un agrado y que durante el rodaje aprovecho en la mayoría de planos, sobre todo los P.P de Duván en la cocina tratando de comer o beber, durante las noches, con esa luz del bombillo que tiene encima y que enciende siempre tirando de la cuerda.

Esos planos, por ejemplo, con los rostros de Duván apareciendo gracias al accionar del interruptor y por ende de la luz, nos dejan apreciar en el *increcendo*, un cambio sutil pero constante en su morfología, hasta la escena final. Así mismo, sentir cuando sale del encuadre bien sea porque se tiene que agachar a recoger un recipiente de plástico que ha tirado Magdalena o porque simplemente se dirige a su habitación, logra esa poesía que hemos buscado con la posición de la cámara y la atmósfera lumínica.

Nos acercamos pues al rostro humano cinematográficamente. Como dice Bergman, “nuestro trabajo empieza con el rostro humano (...). La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine.”³⁰ Hay que saber llegar, sin embargo, a ese primer plano del rostro, ya que éste “suspende la individualización” (Gilles Deleuze. P, 148) de ese hombre-actor que tenemos en frente.

Es decir, no reúne a dos sujetos en uno, sino que inmortaliza a ese que especialmente hemos creado, que hemos presentado en detalle sus aspectos físicos o los que lo acompañan y cuando llegamos a su rostro, éste debe ser tan expresivo como la forma de filmarlo.

Hagamos ahora un plano general y alejémonos del rostro de Duván, quien ha estado muy bien representado por Javier Idárraga, porque eso sí, tiene toda la

²⁹ DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. P, 113.

³⁰ DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. P, 147.

actitud del personaje. Pero hablemos de las tomas largas, que por lo general han sido planos abiertos, con mayor información.

Aunque se dice que “siempre existe el peligro de que las tomas largas también parezcan largas a los espectadores”³¹, lo que hemos hecho es crear planos generales o planos medios, cuya variedad y cantidad de información que está dentro del encuadre sea proporcional entre el tiempo de duración de la acción y el valor de plano, con el fin de no aburrir al espectador y al contrario, elevarlo con la apreciación de dicho plano.

Como hemos dicho, el realismo también depende en cierta manera de la posibilidad de ver todo el conjunto de acciones desde una sola posición de cámara con sus respectivos re-encuadres. Pero eso es más favorable en un largometraje. En una película de cortometraje, es interesante darse esos lujos, pero es necesario narrar la historia y tardar lo que realmente necesita el relato fílmico.

Por lo anterior, las tomas largas son seleccionadas con un mayor criterio. En *La Mera Propina*, éstas son por ejemplo, cuando vemos la ciudad al fondo y a Duván caminando con las cubetas al hombro, hacia ella, que son la mayoría de situaciones cuando camina por las calles, con las cubetas o sin ellas. La preparación del menjunje. Llevar el agua a las gallinas. O el rostro en primer plano después de matar a su abuela.

Por el lado del sonido, la materialización de los diálogos se realiza directamente con las tomas de las escenas, para el caso de Duván. Con Magdalena grabamos sus diálogos en las escenas que aparecen juntos. Como la locación de la casa es muy fría durante las noches y algunos planos en los que se oye la voz de Magdalena son de noche, y además están pensados para que sea Voz en Off de ella en el relato a partir de la puesta en cámara, los hemos grabado una noche cualquiera con ella sola en la casa y sin la presencia de todo el equipo de filmación, simplemente Sonido Directo y departamento de Dirección.

Los diálogos han sido escritos previos al rodaje, ya que han sido enlazados a la historia en la que ellos están enmarcados de acuerdo al gallinero, la casa, el techo, la humedad, la pobreza, el dinero y hasta el hambre. Sin embargo, en algunas ocasiones no son tan necesarios, ya que la imagen semiológicamente cuenta lo mismo.

³¹ NYKIVST, Sven. Culto a la luz. *Secretos de un matrimonio profesional*. P, 113.

Última escena

La última escena es el detonante final, el clímax y el gran final. Es la cúspide que se ha ido construyendo y desarrollando a través de las otras escenas en un *Increcendo* que se cristaliza al final con una marca insondable, una huella que ha quedado registrada en un tiempo y en un espacio, diseñada para que “las emociones del espectador pasen a ser algo así como las emociones de un testigo, quizá incluso del propio autor.”³²

En esta ocasión, a diferencia de otros momentos de la historia, el melodrama aparece con fuerza y los dos personajes se enfrentan gracias a la provocación de Magdalena, la indiferencia de Duván con la proxémica de su espalda, el contacto de miradas y finalmente, la agresión verbal y física de Duván. A continuación, el silencio sepulcral toma revancha a esa acalorada y ruidosa situación.

La intención con esta escena, al igual que con todo el corto, es aprovechar, como dice Andrei Tarkovski, que “el cine es una realidad emocional y, como tal, el espectador la percibe como una segunda realidad.” (Esculpir en el tiempo. P, 204)

En cuanto a la construcción de esa imagen del golpe a la señora, imagino siempre un encuadre atroz. Similar al de *Tony Manero* de Pablo Larraín, además pensando en Gilles Deleuze y su tesis acerca de la imagen pulsión como “un acto que arranca, desgarrar, desarticula. Por consiguiente, la perversión no es su desviación, sino su derivación, es decir, su expresión normal en el medio derivado.” (La imagen-movimiento. 1994. P, 186)

En ese sentido, el actuar de Duván está basado en la ambigüedad del que así sea “animal de presa o parásito, todo el mundo es ambas cosas a la vez.”³³ Dicha acción es fuerte e intolerable no sólo desde su ejecución, sino por lo que el índice creado con toda la película, desencadena una cantidad innumerable de recriminaciones morales.

Vuelve y juega el tema actoral. Ahora, estamos frente a la toma 14 del plano de los golpes a la abuela. Duván, interpretado por Javier Idárraga, no ha dado lo suficiente para expresar en la imagen la furia que siente por la actitud de la compañía que tiene en su vida. Todos estamos cansados y queremos que alguna toma quede bien.

Sin quererlo, me ha tocado llegar a un extremo con Javier al cual no esperaba llegar. Una vez que estamos cercanos a la toma 10, detengo el rodaje unos minutos y salgo de la casa, en medio de un aguacero, a hablar con él. En relación

³² TARKOVSKI Andrei. Esculpir en el tiempo. P, 205.

³³ DELEUZE Gilles. La imagen-movimiento. 1994. P, 188.

con las pretensiones y las ideas de justificación de *La Mera Propina*, le he preguntado si tiene hijos, a lo que me responde: sí, una niña.

Pues bien, he jugado un poco sucio. Le he contado que a su hija la han asesinado brutalmente un grupo de paramilitares en alguna finca dentro de las montañas de este país donde viven. Su rostro y actitud empiezan a cambiar. Ahora bien. Ha pasado cerca de 7 años y usted, Javier, se ha topado con los actores del crimen de su pequeña, los cuales reconoce con facilidad.

Usted se ha preparado para ese momento con todas sus fuerzas vengativas a hacer justicia por sus propias manos, así que decide arremeter contra ellos. Palabras más palabras menos, eso le he dicho. “Lo que debe aparecer en el exterior es lo que sucede en el interior del personaje, en el cruce de la situación que lo impregna y de la acción que él va hacer detonar. (...) No es un perfeccionamiento de la acción, es la condición absolutamente necesaria del desarrollo de la imagen-acción.”³⁴

Inmediatamente le pido que volvamos al ‘Set’ y que quiero unos golpes a esta señora pensando en que tiene en frente la cara de un tipo de esos y el recuerdo de su hija en la cabeza.

Entendiendo el cine como “el arte del índice; una tentativa de hacer arte a partir de una huella”³⁵, es por lo que he decidido durante el montaje, yuxtaponer tres imágenes contundentes en el transcurso de los golpes que Duván le propina a Magdalena, en vez de la imagen de éstos, con el fin de lograr la fuerza necesaria en esta escena para presentarle al receptor, porque “una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador.” (Sergei Eisenstein. P, 20)

La decisión la tomo pensando en que “la repetición es lo que nos pierde y nos degrada, pero también lo que puede salvarnos y hacernos salir de la otra repetición”³⁶. Da a entender un montaje truculento, pero está compacto.

Las imágenes son: i) los dedos de Magdalena, quien mientras intenta abrir un cajón del nochero tumba un vaso con agua de la mesa; ii) el rostro en primer plano de ella en la misma escena de la imagen anterior. Se escucha el vaso quebrarse en el suelo y, iii) la imagen de Duván caminando por una calle cercana al restaurante quien posteriormente es borrado por una buseta que pasa muy rápido y con un sonido fuerte.

³⁴ DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. La imagen-acción: la gran forma. 1994. P, 224.

³⁵ MANOVICH Lev. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. P, 368.

³⁶ DELEUZE Gilles. La imagen-movimiento. 1994. P, 190.

De alguna manera “el temperamento dramático del autor encontraba su alimento en esa aventura en que los impulsos del corazón van a la par de los acontecimientos.” (Pierre Leprohon. P, 139)

Me aventuro a probar esta idea de montaje y hasta resuelvo dejarla así, toda vez que el gran Renoir insiste en que “cuando uno no se arriesga, el arte no es posible.” (Textos y manifiestos del cine. P, 551)

La Mera. Propina

“El sueño se vuelve realidad. Ya no es pluma, lápiz, cuadernos, borradores en sobres, en el reverso de telegramas, en anuncios, invitaciones –todos cubiertos por completo de bosquejos y notas- lo que uno tiene enfrente. El sueño se ha desarrollado para convertirse en una cosa masiva y difícil de manejar.”³⁷ Estas palabras de Sergei Eisenstein, ahora se pasean por mi cabeza, cuatro años después de ver la *Imagen inicial*, desde la que se ha desencadenado todo esto.

Hoy, con el corte final del montaje de *La Mera Propina* y aunque a lo mejor con una extensión diferente con relación al guión final, es decir, con otras modificaciones que no son del caso para este proyecto, vemos cómo conserva los rasgos y características que desde un inicio hemos pensado acerca de cada una de las imágenes y su completitud a la vez, ya que la esencia del film está en “cada fragmento de la película al ser una parte orgánica de un todo.” (La forma del cine. P, 89)

Un relato, que como dice Gérard Genette, “es el acto de narrar en sí mismo”; en el que “el estilo se convierte en la dinámica interna del relato...; es él quien dispone una realidad fragmentada sobre el espectro estético de la narración”³⁸, para presentarnos la vida y el campo de relaciones entre dos sujetos, la realidad que les ha tocado vivir. Esto dentro de un marco estético Neorrealista que ha permitido ambientar la historia o el relato dentro de un arco de posibilidades específicas.

La Mera Propina, una película de cortometraje inspirada en la realidad de Colombia, no cuenta un caso puntual que hayamos conocido de antemano, sino que presenta una serie de acontecimientos creados de acuerdo a unas búsquedas de construcción de guión personal, dado en pilares Neorrealistas, integrado al realismo y al naturalismo.

Al estar inspirada y al representar la realidad de un territorio, “no impide que tenga efectos reales en el mundo”³⁹, “la cuestión, pues, no es tanto la de ser fiel a una verdad o realidad preexistente, sino la orquestación concreta de discursos ideológicos y perspectivas colectivas.” (P, 188)

³⁷ EISENSTEIN, Sergei. La forma del cine. *Apéndices*. P, 240.

³⁸ BAZIN, Andre. ¿Qué es el cine? *La técnica del relato*. P, 451.

³⁹ SHONAT, Ella y STAM, Robert. Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. 1994. P, 186.

Y aunque nuestras pretensiones no son directamente ideológicas, pues como hemos expresado en *Las Notas del Director*, al guión de *La Mera Propina* lo que le interesa no es llegar a una conclusión de tipo político a raíz de una situación especial en Colombia en el periodo comprendido entre el 2002-2010, sino representar las implicaciones sociales que dichas decisiones políticas del Gobierno de turno, independiente de los partidos o corrientes políticas de por medio, han alterado las prácticas estructurales de vigilancia y control sobre la sociedad.

En ese orden de ideas, lo lindo de esta película una vez finalizada, es ver cómo guarda esa relación con los filmes italianos, al “encontrar todos los componentes: un poco de valor, un poco de cobardía, otro poco de social, un poco de autocensurado, un poco de censurado y, en fin, otro poco de compromiso.” (Cesare Zavattini. P, 212)

Toda esta variedad de aspectos que enriquecen el relato, más la representación de la realidad a través de una forma claramente explicada a lo largo del presente documento, no deja más qué pensar, sino en que la realidad, esa que a lo mejor cada uno ve, siente, quiere o rechaza, “se halla en el espacio que hay entre la realidad y un espectador trascendental.”⁴⁰

Mi intención no es “crear un maravilloso y verosímil mundo de ficción, sino una determinada reacción del espectador ante su propuesta. Obtener esa reacción, de carácter puramente psicológico, es uno de los objetivos fundamentales de la creación cinematográfica.”⁴¹

Hoy, cuando ya no podemos cambiar, corregir o eliminar escenas, sólo tengo para decir que *La Mera Propina* se ha realizado con el apoyo de muchas personas con las cuales estoy profundamente agradecido y con una actitud de absoluta terquedad durante cuatro años que han producido un viaje de 14 minutos en el que “el espectador está “presente” dentro de un espacio que en realidad no existe” (Lev Manovich. P, 204), pero que deseo compartir con todo el mundo, con el fin de completar el proceso cinemático, gracias a un diálogo con los espectadores o el público, en relación a estas imágenes.

⁴⁰ MANOVICH, Lev. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. P, 249.

⁴¹ HUERTAS JIMÉNEZ, Luis Fernando. Estética del discurso audiovisual. *La creación artística*. P, 134.

Bibliografía

LUCHINO, ROBERTO, CESARE, CARLO, ANDRE; et. al. *Textos y manifiestos del cine*. Ediciones Catedra. Madrid, 1998. 586 P.

EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*.
Tr. Norah Lacoste. Siglo XXI Editores. 204 P.

EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. Siglo XXI Editores. 241 P.

LEPROHON, Pierre. *El cine italiano*. Ediciones Era. México DF. 1971. 420 P.

BAZIN, Andre. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid. 2008. 395 P.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*.
Tr. Enrique Banús. Ediciones Rialp, Madrid. Quinta edición. 2005. 273 P.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*.
Tr. Irene Agoff. Paidós Comunicación. 1984. 321 P.

ELLA, ROBERT; et. al. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*.
Tr. Ignacio Rodríguez Sánchez. 2002. Editorial Paidós. 1994. P.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós Comunicación. 430 P.

HUERTAS JIMÉNEZ, Luis Fernando. *Estética del discurso audiovisual*. Editorial Mitre, Barcelona. 1986. 329 P.

NYKVIST, Sven. *Culto a la luz*.
Tr. Francisco J. Uríz. Ediciones del imán. Segunda edición. 2002. 259 P.

BOURDIEU, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*.
Tr. Isabel Jiménez. Siglo XXI Editores. Octava edición. 2008. 206 P.

BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas*.
Tr. Thomas Kauf. Anagrama, Barcelona. 1997. 232 P.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*.
Tr. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores. Trigesimosegunda edición, 2003. 314 P.

ARANGO, RÍO; et. al. Buenos vecinos El SER en transformación. Universidad de Manizales. Facultad de Comunicación Social y Periodismo. Trabajo de Grado. Manizales, 2005.

VALLEJO, Fernando. *Entre fantasmas*. Alfaguara. Bogotá, 2009. 230 P.

Revista cinematográfica, *Cahiers du Cinéma*

GUTIERREZ Alea, Tomás. Presentación de Memorias del Subdesarrollo en Karlovy ary, Checoslovaquia, 1968. Bajado de <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/titon/memorias/memo4.htm> (01 de Agosto de 2013).

Filmografía

El Acorazado Potemkin (1925), de Sergei Eisenstein

Sacrificio (1986), de Andrei Tarkovski

Ossessione (1943), de Vittorio De Sica

Roma Città Aperta (1945), de Roberto Rossellini

La terra trema (1947), de Luchino Visconti

Ladri di Biciclette (1948), de Vittorio De Sica

La Strada (1954), de Federico Fellini

Te quere siempre o Viaggio in Italia (1953-54), de Roberto Rossellini

El espíritu de la colmena (1973), de Víctor Erice

Memorias del Subdesarrollo (1968), de Tomás Gutiérrez Alea

Chircales (1964-1971), de Martha Rodríguez y Jorge Silva

Rodrigo D: No Futuro (1990), de Victor Gaviria

Umberto D (1952), de Vittorio de Sica

Vendedora de rosas (1998), de Víctor Gaviria

Sumas y restas (2005), de Víctor Gaviria

La estrategia del caracol (1994), de Sergio Cabrera

Agarrando pueblo (1978), de Carlos Mayolo y Luis Ospina

Confesión a Laura (1990), de Jaime Osorio

María Cano (1990), de Camila Loboguerrero

La sombra del caminante (2004), de Ciro Guerra

La primera noche (2003), de Luis Alberto Restrepo

La pasión de Gabriel (2009), de Luis Alberto Restrepo

Los actores del conflicto (2008), de Lisandro Duque

Los colores de la montaña (2010), de Carlos César Arbeláez

Antes de que anochezca (2000), de [Julián Schnabel](#)

Biutiful (2010), de Alejandro González Iñárritu

Precious (2009), de Lee Daniels

Saturday Night Fever (1977), de John Badham

Tony Manero (2008), de Pablo Larraín

Un Chien Andalou (1929), de Luis Buñuel

Lunes (2010), de Luis Fernando Villa

La terraza de Cecilia (2010), de Alejandro Bedoya

La Cuchilla del Salado (2011), de Julián Ochoa

Archivo Fotográfico

En cuanto al material fotográfico que encontramos en el presente documento, han sido imágenes capturadas en la gran mayoría por el proponente del proyecto. Las fotos más antiguas como las dos primeras publicadas del restaurante, son realizadas con una cámara de celular que disponía en el momento.

El retrato de Juan Antonio Villada en las primeras páginas cuando hablamos de la *Imagen Inicial*, la panorámica lograda desde Turín donde se observa la ciudad de Manizales al fondo, la imagen del policía en el panóptico urbano, el registro de la casa cuando es una bodega y las imágenes después de la transformación de la casa, han sido logradas con una cámara Canon 50D por la misma persona.

En cuanto a las fotografías del 'Casting', la imagen de Alba Medina la he hecho con esta misma cámara. En cuanto a la de Duván, corresponde a un fotograma de la película de cortometraje *Lunes*, dirigido por Luis Fernando Villa, proyecto en el que Javier ha sido el protagonista. Dicha imagen ha sido cortesía de Persona Cine.



Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Programa de Comunicación Social y Periodismo
Universidad de Manizales
Agosto de 2013