



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Producto artístico: Realización cinematográfica individual

Investigación y desarrollo de guion de largometraje de ficción

La gran venia

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en cine

Autora:

Gabriela Menéndez Dueñas

Guayaquil – Ecuador

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Gabriela Menéndez Dueñas, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Nombre del Tutor

Abel Arcos Soto

Miembro del tribunal de defensa

María Isabel Carrasco

Miembro del tribunal de defensa

Julie Tomé

Agradecimientos

Gracias a mi familia, por estar
ahí siempre, a pesar de todo el caos;

Gracias a Abel, mi tutor, por su
paciencia en todo este proceso;

Gracias a mis alumnas, por darme
pequeñas alegrías con su esfuerzo
diario;

Gracias al patinaje, por moldear
durante años, a quien soy
actualmente.

Resumen

El presente trabajo es complementario al guion de largometraje, *La Gran Venia*. En este, se centra la investigación hacia la construcción de la estructura con sus tramas, los perfiles de personajes y la formulación del contexto entre dos países, Ecuador e Italia. Además, es un trabajo que explora y reconoce las posibilidades narrativas de la danza, desde su concepción en la escritura de los detalles de sus movimientos hasta la manipulación de los mismos dentro del proceso de montaje; así como también, se cuestiona sobre los roles de género dentro de las películas deportivas –en este caso, el patinaje artístico sobre ruedas- y la influencia de estos hacia la actual percepción y representación de la masculinidad dentro del medio cinematográfico. Este trabajo de tesis expone incluso, entre indagaciones y análisis, la experiencia de la autora dentro del mundo deportivo y sus inquietudes personales hacia este y el mundo del cine.

Palabras Clave: Guion, masculinidad, patinaje artístico sobre ruedas, estructura, danza.

Abstract

This work is complementary to the feature film script, *La Gran Venia*. In this one, the research is focused on the construction of the structure and plots, the character profiles and the formulation of the context between two countries, Ecuador and Italy. Furthermore, it is a work that explores and recognizes the narrative possibilities of dance, from its conception in the writing of the details of its movements to their manipulation within the editing process; as well as questioning the gender roles within sports films -in this case, roller figure skating- and their influence on the current perception and representation of masculinity within the cinematographic medium. This thesis work even exposes, between inquiries and analysis, the author's experience within the sports world and her personal concerns towards it and the world of cinema.

Keywords: script, masculinity, roller figure skating, structure, dance.

Índice General

Capítulo I.....	8
Introducción y objetivos del proyecto	8
1.1 Introducción	8
1.2 Objetivos.....	17
1.2.1 Objetivo general	17
1.2.2 Objetivos específicos	17
Capítulo II.....	19
Genealogía.....	19
2.1 Diseño narrativo: Trama y género.....	19
2.3 El rol de género dentro de las películas deportivas	24
2.4 Sobre las masculinidades	28
2.5 Construcción del personaje.....	31
2.6 La coreografía en el cine	36
2.6.1 Espacio y cuerpo	37
2.6.2 La danza desde el montaje	41
Capítulo III.....	46
<i>Propuesta artística de La Gran Venia</i>	46
3.1 Primeras instancias del proceso	46
3.2 La historia y sus personajes	48
3.3 Y después de todo esto... ¿qué?	54
Capítulo IV.....	56
Conclusiones.....	56
Bibliografía y filmografía	58

Capítulo I

Introducción y objetivos del proyecto

1.1 Introducción

Desde pequeña la danza ha sido parte de mí. Me he movido en tierra, en aire, en mar. A mucha velocidad y de forma casi inerte. Cuando pienso en danza, pienso en los ojos que me han visto crear desde cero y que de, alguna manera, se han convertido en miradas que me motivan a seguir moviéndome.

Y bailar en un constante desplazamiento.

La primera vez que me puse patines, no caí. Fue una conexión instantánea que hasta ahora entiendo cómo sucedió. Tan instantánea que aún conservo la imagen de mis patines pequeñitos y sucios sobre la baldosa, grabada en mi mente. Y así como tengo esa captura mental de mi primer momento patinando, he podido recolectar muchos más a lo largo de toda mi carrera deportiva como patinadora y entrenadora.

¿Cómo reproducir esos instantes? ¿Cómo recuperar las miradas y sonidos efímeros que me acompañaron durante tantos años? Esa película que he creado en mi mente solo la puedo iniciar cuando cierro los ojos y:

1 **EXT. CALLE - DÍA**

Sobre negro. Silencio.

Una exhalación larga seguida de aplausos y exclamaciones de celebración.

1

Una imagen tan simple como un negro sobre la pantalla puede llevar a la imaginación a cientos de lugares. Más aun cuando esta imagen oscura se ve enfrentada a un desconocido sonoro, recuerdo lo potente y exhilarante que el cine puede llegar a ser con el menor de los recursos.

¹ Primera escena del guión "La gran venia".

Come in cerca vergognosa della luce.

Altro mai, nemmeno nella voce,

*nella voce ultima.*²

Y de la nada, la primera imagen aparece. Desconocemos el espacio, la voz, el sonido, los movimientos. Solo estamos ahí, viendo. Viviendo. Preguntándonos qué sucede. Esa experiencia que concede el cine al recibir los primeros indicios de lo que va a suceder en una historia, es la que procuro adoptar cada vez que recibo una canción nueva para coreografiar en patines.

La posibilidad de hacer cine y coreografiar cine abre un abánico de cuestiones hacia la exploración del espacio, el tratamiento de los cuerpos, el movimiento de la cámara, la musicalidad, y encontrar su recreación y relación. “Ver más de cerca los caminos en los que la danza y el cine intercambian secretos y trabajan para fortificar el medio de cada uno.”³

Este intrincado dueto se aclara cuando el cuerpo en movimiento se registra por fin dentro de los límites del encuadre de la cámara. Pero regresando aún más temprano, a este momento en que el cuerpo es presentado ante el lente, es el trazo imaginario que genera la palabra sobre el detalle de este posible movimiento, lo que crea una mayor alianza entre el cine y la danza patinada.

Aproximarme al cine desde la coreografía me resulta liberador. En el sentido de que siento que no debo acoplarme a una lógica de lo *real*. De un trasladar *normal*.

No es un: Paso. Paso. Abro puerta. He llegado a casa.

Sino: Paso. Paso. Salto. He caído en Italia.

² “(...) Como en búsqueda vergonzosa de la luz. Algo que no está, ni siquiera en la voz, en la voz última.” Nibali, Guiseppa. *5 poesie di Poema de la oscuridad* (2021)

³ Arendell, Telory D. Introduction to dance and film as siblings, *Dance's duet with the Camera*, (2016), 13.

Entre todas las artes y modos de representación, el cine surge como uno de los más realistas por su capacidad de producir movimiento y duración, y restituir el sonido de una acción o lugar:

El realismo cinematográfico no se valora más que en relación con otros modos de representación y no en relación con la realidad. El realismo aparece como una victoria de la realidad en relación a un estadio anterior del modo de representación. Pero esta victoria es absolutamente desechable por las innovaciones técnicas y también porque la propia realidad no se alcanza jamás.⁴

Entonces, ¿por qué mantenerme dentro de lo normado, de la representación establecida de un movimiento, cuando puedo saltar a un país, ver mi infancia por medio de un *camel*⁵, hacer que sombras bailen solas?

Con esto me refiero a una estética coreográfica que independientemente de que el movimiento en pantalla pueda clasificarse o no como baile, lo siga siendo. Ya que bailar, no solo es mover el cuerpo a cada instante. Es quedarse quieto. Es mirar una hoja moverse con el viento. Es escuchar atentamente el ruido de la ciudad. Y es esperar ese momento indicado para "hablar" de nuevo.

Asimismo, y de igual importancia, está el *timing* de este baile de la vida, de una historia, que se genera cuando el montaje se hace presente. Pensar en el montaje desde la escritura del guion me da la apertura a jugar con este distanciamiento a lo normado que comentaba anteriormente. Ya que el montaje es uno de los grandes medios de producción del espacio fílmico, y de forma más general, de toda la diégesis.

Un ejemplo de esto sería el trabajo de Maya Deren, quien es citada como una innovadora del *chore-cinema* (Cine-coreo), una forma de arte en la que la danza, el montaje y la cámara están inextricablemente unidas, y donde el trabajo del guionista y montajista se

⁴ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (1983), 135.

⁵ Giro de patinaje artístico que implica estar en una posición T con todo el cuerpo. El eje rotacional de este giro hace que el cuerpo vaya más rápido, lo que hace que la visión se nuble más de lo normal que en otras posiciones reglamentarias.

describen a menudo en términos de sensibilidad de la danza. O también en la forma en cómo:

El coreógrafo se considera un contador de historias, de alguna manera el medio utilizado es irrelevante, siempre busca la manera más adecuada para expresarse, bien sea danza, fotografía, cine o teatro. Con el cine, reordena las reglas de la representación, rompe el cara a cara con el público y no duda en usar elementos específicos de este medio para la composición coreográfica: fragmentación del gesto, repetición de una secuencia, efectos de plano general y de focalización, fundidos encadenados, elipsis narrativa y montaje acelerado.⁶

En la danza y en el patinaje, uno es impulsado a cierta posesión a través de la resistencia física, misma que permite una suerte de despersonalización. Y así como Deren veía esta oportunidad de verse a uno mismo desde afuera, también veía “la danza como una derivación de manipulaciones mecánicas de la cámara, logrando una dirección coreográfica”.⁷

Una danza escrita pensada desde el montaje, considero que puede dar lugar a un cuerpo que encarna y estructura el paso del tiempo, extendiendo los impulsos animados a espacios y a objetos.

Es por esto que considero que este proyecto fusiona tres cargos en uno solo: El del guionista-coreógrafo-montajista. Y es en esa fusión, donde encuentro uno de mis desafíos de escritura.

Sé que me adelanto a los hechos del rodaje y montaje desde ahora, pero me interesa el proceso hacia el resultado dancístico-patinado desde la palabra escrita. Más que nada, en cómo los actores se podrían convertir en figuras a través de las cuales el movimiento se transfiere a la psicología del personaje.

⁶ Ciruela Bernal, Virginia. Danza y cinematografía a través de la obra de Wim Vandekeybus y su película *Blush* (2014), 5.

⁷ Deren, Maya. *Choreography for the Camera*. In *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren (2005), 220.

" (...) Y así la chica y su mente resbaladiza, que empezó tan cerca de nosotros, se ha distanciado rápidamente, ha desaparecido de forma mágica"⁸

¿Cómo manipular la acción gestual mediante la estilización entre las actuaciones y los efectos cinematográficos? ¿Cómo introducirme en las necesidades y obstáculos de mis personajes desde el movimiento de sus cuerpos?

La primera vez que vi a Thom Yorke⁹ desafiar la gravedad y una fuerte ráfaga de viento en una plataforma blanca contra un séquito de bailarines para alcanzar su maletín en *Anima*¹⁰, me acuerdo haber pausado y repetido varias veces esa secuencia. La fluidez coreográfica, musical y narrativa, sin decir una sola palabra, resonó en mí. Especialmente, porque ligeros movimientos corpóreos denotaban la necesidad del personaje principal.

Algo similar me ocurrió cuando vi *Climax*¹¹, pero esta vez el efecto fue mucho más drástico. La cámara era una con el cuerpo mostrado en pantalla. Rotaban juntos hasta el punto del mareo, se desplazaban bajo un mismo beat, los diálogos tenían cierta cadencia que parecieran ser entre rapeados o cantados. La sinergia conseguida en el film facilitaba la inmersión en las mentes de los varios personajes. Y su psicología –sus movimientos cerebrodanzantes- se convertían también en un visible lenguaje cinematográfico.

La música me reviste
de lo que soy a pesar del atuendo,
soy nota musical,
soy instrumento.¹²

La integración de la música durante la escritura de esta historia siento que es esencial. Cuando escribo esta historia lo hago pensando en un ritmo, en un instrumento. Intento manejar cada personaje bajo un género musical diferente. Y de esta forma, también me

⁸ Deren, Maya. *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film: In Maya Deren and the American Avant-Garde (2001)*, 267. Refiriéndose al stop-frame de la figura de la chica corriendo en su film *At Land*.

⁹ Vocalista y compositor principal inglés de la banda de Rock Alternativo *Radiohead*.

¹⁰ Anderson, Paul Thomas (2019) – Reino Unido, Netflix Reino/Pastel. Cortometraje musical, min. 4:40 a 8:30.

¹¹ Noé, Gaspar (2018) – Francia, A24/Wild Bunch/Rectangle Productions. Largometraje.

¹² Cervantes, M. Extracto del poema *Luna llena* (2019).

apoyo para adentrarme a la construcción de perfiles psicológicos de los personajes – tanto de los personajes deportistas como de los no deportistas- de mi historia.

El hecho de incorporar valores en determinados personajes no significa que sus personajes tengan que discutir sus características o creencias, sino que significa que usted comunicará esos valores a través de las acciones del personaje, de sus conflictos y de sus actitudes. (...) Y el comportamiento, o manera en que las personas hacen las cosas, marca la diferencia entre dos personas que puedan parecer similares debido a su apariencia física o a su manera de pensar. Las personas tienen características que las distinguen, pequeños rasgos que las hacen especiales y singulares.¹³

El rol del deportista ha sido y sigue siendo un ilimitado recurso para cientos de historias de ficción, donde la exploración de sus miedos y obstáculos hacia la gloria es un determinante común. A lo largo del desarrollo del género deportivo desde el siglo pasado, ha habido deportes que han inspirado más que otros, siendo el boxeo, fútbol, tenis, fútbol americano, básquetbol y atletismo, de lo más representados dentro del género¹⁴.

Y es que la gran mayoría de estas películas tienen las características particulares donde “el deporte es un crisol para cambios de personajes, en las que se acoge de forma natural la trama de la madurez, de la redención, de la educación, de las pruebas, desilusión o de lo punible”¹⁵ No obstante, la complejidad de escribir un guion sobre uno de ellos radica en lograr entretener esos elementos singulares del deporte escogido, valiéndose de los recursos del lenguaje audiovisual y del cinematógrafo.

La representación fílmica del hombre como personaje principal en este deporte es mínima a nivel mundial. Las películas sobre patinaje artístico muestran al hombre como la pareja

¹³ Serger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables: Guía práctica para el desarrollo de de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. (1990) Paidós Comunicación. 46-47.

¹⁴ De Cine, 21. <https://decine21.com/listas-de-cine/lista/las-100-mas-vistas-peliculas-deportivas-93462> (2018), versión digital.

¹⁵ Mckee, Robert. *El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (1997), 63- 68. <https://archive.org/details/el-guion-robert-mckee-pdf/page/n63/mode/2up?view=theater>, versión digital.

de la mujer protagonista, ya sea tanto como interés amoroso o como pareja profesional de patinaje. Siendo su devenir a pareja profesional, normalmente de un retiro del hockey y traslado consecuente, casi obligado, al patinaje artístico sobre hielo.¹⁶

Estas películas se han tomado un camino seguro hacia el conflicto amoroso entre los patinadores y no han salido de ahí por largo tiempo. Y considero que este deporte es mucho más que la obtención de una pareja y de asegurarla a lo largo de tu carrera deportiva.

Cuando pienso en una de las razones por las cuales empecé a escribir esta historia, pienso en la niña con patines pequeños y sucios, que creció viendo películas sobre patinaje de hielo y que no se veía identificada con ninguna ellas. Que creció contemplando la romantización de su deporte y en la postura aventajada de su género hacia los papeles protagónicos.

¿Por qué la necesidad de ubicar al hombre únicamente como un medio para el triunfo de la mujer patinadora? ¿Qué hay sobre poner en énfasis la presión existente en el estado anímico de un patinador? ¿Qué hay sobre resaltar la violencia disimulada por sonrisas y aplausos que uno sufre diariamente? Sin contar otros temas. ¿Acaso los demás deportes, representados en la gran pantalla, si pueden valerse de estos sucesos menos el patinaje?

Es esta limitación existente hacia la representación del hombre en este deporte lo que hace que entre en un constante cuestionamiento hacia lo que es la “correcta” masculinidad y cómo enfrentarla desde la escritura de un guion de largometraje. Cómo enfrentarla, también, desde la delicadeza del movimiento del cuerpo, para entender a Joaquín, el personaje principal, y las relaciones que creará a lo largo de la historia.

El patinaje artístico sobre ruedas es un deporte que aparenta ser delicado pero que, detrás de las telas, los brillos y el maquillaje, hay todo un tratamiento ofuscador que afecta el

¹⁶ Solo por nombrar algunas de las películas que mantienen esta lógica narrativa, de mujer protagonista y hombre secundario/interés amoroso: Kiss and Cry (2017), Pasión por el triunfo (1992), Pasión por el triunfo: Medalla Olímpica (2006), Pasión por el triunfo 3 (2008), Pasión por el triunfo: Fuego y hielo (2010), Castillos de Hielo (1978), Castillos de Hielo – Triunfo de la pasión (2010), De feu e de glace (2008), Soñando, soñando... Triunfé patinando (2005), Todo es por amor (2003), Riekes Liebe (2001) e Ice Angel (2000).

estado psicológico de un deportista. La realidad de este deporte, es de un mundo dominado en su gran mayoría, por mujeres. Ser un hombre que realice una actividad como esta, instantáneamente lo convierte en “poco hombre” bajo los ojos de una cultura que reprime la vulnerabilidad masculina.

En la ciudad de Guayaquil existen menos de diez patinadores artísticos que compiten en un circuito nacional¹⁷, la cantidad que patina sin competir es menor y la cantidad que tiene la oportunidad de competir internacionalmente es casi nula.

La presión, los comentarios, las miradas, los gritos, los roces del cuerpo, el perfeccionismo. Esa violencia disimulada que afecta directamente a la parte emocional de un deportista, es lo que me interesa mostrar dentro de un formato audiovisual, más que nada, porque lo he vivido y lo sigo viviendo.

He sido patinadora artística por más de catorce años y soy entrenadora del mismo desde hace siete. He experimentado ambos lados del compromiso que significa meterse en un deporte y he sido testigo de tantos talentos que se han marchitado por el decaimiento anímico, ya sea por intromisión excesiva de los padres, desinterés de los mismos o falta de apoyo económico por parte de los comités deportivos. En el caso de los patinadores, muchas veces porque su cultura les influencia a pensar que el patinaje “es un deporte de niñas” y ellos no deberían estar haciéndolo.

Esta tesis igualmente significa tener la oportunidad de explorar el mundo desde una perspectiva masculina, ver las cosas desde un lado que nunca he vivido y nunca viviré. El viaje que emprende Joaquín, de Guayaquil a Italia, es uno que a mi yo patinadora le gustaría realizar y que significa tanto para él como para mí, –porque de cierta forma, me siento Joaquín- una especie de autodescubrimiento hacia nuevas libertades. El desafío que me enfrento con este guion, es el cómo traducir el viaje de búsqueda de Joaquín en

¹⁷ Cantidad aproximada registrada para las inscripciones de ciclo competitivo 2021 – 2022 por el Comité Olímpico Ecuatoriano. No todos los clubes envían a sus deportistas a competir a todos los eventos, así que el número varía. Dentro de las categorías Internacionales Elite Junior y Senior (Edades desde los 15 a 17 y 18 años en adelante respectivamente), solo existen dos deportistas ecuatorianos registrados: Darwin Vega y Emilio Torres. De quienes, solo el deportista Emilio Torres fue seleccionado para el Campeonato Mundial 2021 realizado en Asunción, Paraguay. A diferencia de la cantidad de deportistas mujeres en las mismas categorías Elite Junior y Senior, que son quince registradas. De quienes, cinco fueron elegidas para el Mundial del año pasado.

música y coreografía, y lograr experimentar el rol del guionista desde un lado que, hasta ahora, no he explorado.

Siendo muy sincera, esta historia es un cierre de un gran capítulo de mi vida. El proceso de escribir sobre un deporte que me ha acompañado durante tantos años, me aterra. Siento que estoy exponiendo un pedazo de mí cada vez que cierro una escena. Pero entiendo que, desde la vulnerabilidad y la salida de la zona de confort, uno puede llegar a revelar mucho de uno mismo y de sus experiencias pasadas. Y así como voy descubriendo formas de estructurar la historia, con sus personajes y coreografías, poco a poco me acerco a una inevitable despedida a la pista que me vio crecer.

Al principio de esta introducción, he dicho que me he movido en tierra, en aire y en mar, pero lo que siento por dentro cuando pienso y bailo en patines:

Es fuego.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Visibilizar las limitaciones y prejuicios efectuados hacia el género masculino dentro del ámbito del patinaje artístico, y las consecuencias que afectan a la percepción del mundo, psiquis y autodescubrimiento de un joven patinador, en el guión de ficción *La gran venia*.

1.2.2 Objetivos específicos

- Comprender las diferentes estructuras narrativas existentes para la escritura del guion.
- Explorar los roles de género dentro de las películas deportivas.
- Identificar estrategias para la construcción de personajes y contexto de la historia.
- Determinar cómo la danza influenciará en las relaciones del personaje principal con su realidad y con los elementos del cine.

Nuestro deseo por historias refleja la profunda necesidad humana por comprender la pauta de la vida, no solamente como ejercicio intelectual, sino dentro de una experiencia muy personal y emotiva. «La ficción da forma a la vida»¹⁸

¹⁸ Mckee, Robert. *El guion: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (2011) Alba Editorial. Mckee escribe una de las frases que el dramaturgo francés Jean Anouilh normalmente comentaba sobre cómo el describiría a la ficción.

Capítulo II

Genealogía

2.1 Diseño narrativo: Trama y género

Cuando me senté por primera vez a escribir *La Gran Venia*, tenía claro cómo quería comenzar y terminar mi historia. Pero como casi todo proceso, dudar, reescribir y replantearse todo lo que uno ha hecho, es usual. Tuve que regresar a las bases, a los primeros libros que me sugirieron en las clases de Guion I y II¹⁹, para descubrir nuevamente las razones por las cuales quería escribir este guion y encontrar guías que me ayuden a concretarlo.

Y es que escribir un guión, sentarse una cantidad exuberante de horas detrás de una computadora creando, precisa de ciertos elementos particulares. “El contenido (el entorno, los personajes, las ideas) y la forma (la selección y la organización de los acontecimientos) se necesitan, se inspiran e interaccionan.”²⁰ Estos elementos orientan hacia la creación de una historia, pero no por eso significa que todas mantengan el mismo camino. Una historia, por ende, no solo depende de su contenido, sino la forma en que se la va a contar.

El tema de una historia con sus personajes y conflictos –ya sean internos o externos-, su relación con otros personajes, sus deseos y objetivos, son algunos de los instrumentos que colaboran hacia la determinación sobre qué tipo de trama²¹ uno llegara a escribir. Dentro de las explicaciones que McKee realiza sobre los elementos que hay en las diversas tramas básicas existentes, llega a concluir en el triángulo narrativo²²:

- El diseño clásico (Arquitrama): Causalidad, final cerrado, tiempo lineal, conflicto externo, un protagonista, realidad coherente y un protagonista activo.

¹⁹ Clases dictadas por el cineasta Fernando Miele, durante el primer y segundo semestre de mi carrera universitaria.

²⁰ Mckee, Robert. *El guion: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (2011) Alba Editorial, 12.

²¹ Tomando como trama, a cómo se interrelacionan los eventos de un relato u historia a través del tiempo de la misma para crear una narrativa.

²² Mckee, Robert. 40.

- Antiestructura (Antitrama): Casualidad, tiempo no lineal y realidades incoherentes.
- Minimalismo (minitrama): Final abierto, conflicto interno, protagonistas múltiples y protagonista pasivo.

Esta clasificación permite comprender las posibilidades formales del diseño de una trama, de los universos sobre los cuales escribir, y diferenciar los rumbos que podrían tomar los personajes. Ya que la trama y los personajes están fuertemente ligados. La alteración de uno tendrá efecto sobre el otro, por más pequeño que sea este cambio. Pero, así como cada vértice del triángulo está definido, me interesa percibirlos también como espectros, como un abanico de posibilidades, en el que mientras más me acerco al centro del triángulo, más se van desdibujando los planteamientos de cada uno y se van relacionando.

La *arquitrama* comprende, entonces, en una historia narrada en tiempo continuo y lineal, construida alrededor de un protagonista que se enfrenta principalmente contra fuerzas externas para la obtención de su deseo. El antagonista, en general, representaría un obstáculo hacia el objetivo del protagonista, ya que este también lo comparte o aborrece la consumación del mismo. La resolución de la historia contiene un cambio irreversible, en el que todas las decisiones de los personajes fueron creadas hacia ese final cerrado y absoluto.

Por otro lado, la *antitrama* pretende dar vuelta a los componentes anteriormente indicados de la *arquitrama* y, de cierta forma, ridiculizarlos. Esta vertiente del triángulo es un producto de la casualidad y de los *deus ex machina*²³. La *antitrama* pondera las coincidencias, y frecuentemente cae en lo absurdo. Por lo que propone un dilema, de forma que se dificulta la comprensión del orden de los eventos. Cualquier tentativa de fijar o precisar reglas resulta improbable, puesto que la realidad que esboza es incoherente en sí misma.

²³ Término que se remonta al Teatro de la Grecia Clásica. Toda trama que se resuelve a través de un elemento, personaje o fuerza externa que no haya sido mencionado con anterioridad y nada tenga que ver con los personajes ni la lógica interna de la historia.

En cambio, contando con estos elementos de la arquitrama, la *minitrama* los condensa y comprime hasta quedar tan funcional y efectiva como ella, pero con las piezas básicas para ser narrada. Así pues, el conflicto puede no ser externo, sino que puede surgir del protagonista mismo, ya sea un impulso, sentimiento o tal vez una motivación personal. Y si bien estos dos tipos de conflictos –externos e internos- se presentan en todas las historias, no se establecen necesariamente en una condición de equilibrio. En el afuera puede que no esté sucediendo particularmente algo asombroso, pero que en la cabeza del personaje nos encontremos con una tempestad emocional.

Cuando pienso en esta última característica mencionada de la minitrama, recuerdo el cuerpo casi inerte de Lazzaro entre las montañas de la aislada aldea pastoral Inviolata en *Lazzaro felice*.²⁴ Todas las personas han abandonado la villa, Lazzaro está encima del monte al costado de un acantilado ¿Está realmente solo? ¿Está muerto? Se escucha una voz en off:

Un lobo viejo ya estaba decrépito.

Ya no podía cazar animales salvajes.

Así que lo echaron de la manada.

El lobo viejo fue a las casas a robar animales, pollos y ovejas.

Tenía hambre.

Los habitantes intentaron matarlo de todas las maneras posibles, pero no lo lograron.

Lazzaro se levanta de su estado de letargo, pero no dice absolutamente nada. Su mirada perdida busca hacia arriba con sus manos tapando el sol incandescente. Comienza a escalar con esfuerzo la montaña. La voz en off continúa:

El lobo se acerca, saca las garras y muestra los dientes, listo para devorarlo.

Pero huele algo que jamás olió y se detiene.

Lo huele por completo. ¿Qué es ese olor?

Es el olor de un hombre bueno.

²⁴ Rohrwacher, Alice. *Lazzaro Felice* (2018) Tempesta Films, Italia. Minuto 1:03:00

Esta voz es un pequeñísimo acercamiento a la mente de Lazzaro y su vinculación con la realidad. Lazzaro es el lobo y, al mismo tiempo, su propia presa.

Con la minitrama comprendo que uno puede lograr adentrarse a la mente de su personaje de la manera más sutil posible. Que la pasividad de un protagonista no es en vano. No necesitas el más grande acto heroico para entender lo que tu personaje necesita. A veces, con tal solo una mirada, una sonrisa, un ligero movimiento del cuerpo o una voz en off, se dice mucho más que diálogos incesantes o luchas contra un enemigo.

Es por esto que la trama de *La gran venia* la ubico más hacia las características de la minitrama. En esta historia, a pesar de que hay eventos externos –el stage en Italia, el campeonato mundial, su relación con su mamá- que hacen que Joaquín actúe sobre sus deseos, gran parte de sus conflictos ocurren en su mente, en su bailar-patinar, en su mirada. A pesar de eso, Joaquín no es un personaje totalmente pasivo. Sigue siendo un deportista buscando su puesto en el podio. Ahí es cuando siento que el espectro de la arquitecra se entremezcla con la de la minitrama en *La gran venia*.

Según McKee un protagonista es activo porque “persigue un deseo que lo llevará a realizar acciones que entren en conflicto directo con las personas y el mundo que le rodean”²⁵ y un protagonista pasivo es quien “se mostrará externamente inactivo mientras persigue un deseo interior que está en conflicto con otros aspectos de su propia naturaleza”²⁶.

¿Pero acaso uno no toma varios roles a lo largo de su vida? La determinación hacia la obtención de un objetivo es un proceso tan extenso que uno divaga. Los deseos externos, como el de estar en un podio frente a un ojo testigo; o los internos, como el de sentirse en paz y a gusto con la vida de uno, son uno tan válido como el otro. El Joaquín deportista y el Joaquín “civil” los considero dos ejes del personaje que se entrecruzan, al igual que las tramas de la historia. Y es que tampoco existe un personaje que tome el rol de antagonista como tal. Porque a veces hasta pienso que el mismo Joaquín es tanto su héroe como su propio enemigo.

²⁵ McKee, Robert. *El guion...* 42.

²⁶ Ídem

Así como la minitrama presenta un final abierto, esta historia no ofrece una conclusión decisiva, más bien ofrece el siguiente camino del protagonista. Las respuestas a las preguntas que se desarrollan por el final abierto, las podríamos encontrar en la intimidad de los pensamientos que nos surgen tras haber leído el guion o visto la película.

McKee también expone un sistema de géneros y subgéneros, en donde se contempla las diferencias de tema, ambientación, papeles, acontecimientos y valores. Cada género impone una serie de convenciones únicas sobre el diseño narrativo como, una más inflexibles y complejas que otras como, por ejemplo, en el caso del género policiaco con la existencia de algún tipo de crimen esencial para el desarrollo de su historia. Entre la extensa lista de géneros narrativos²⁷, *La gran venia* recae dentro de:

- Género deportivo: Este género puede acoger de forma natural cualquiera de las siguientes tramas: punitiva, de la madurez, de la redención, desilusión, educativa, de pruebas, la salvación del colega o el drama social.
 - o Trama de la madurez, o la historia de cómo alcanzar la madurez.
 - o Trama educativa, gira en torno a un cambio profundo en la visión que tiene el protagonista de la vida, de las personas o de sí mismo, de lo negativo (ingenuo, desconfiado, fatalista, odio hacia sí mismo) a lo positivo (sabio, confiado, optimista, satisfecho consigo mismo)

El momento en el que leí los subgéneros determinados en esa gran lista, y lo detalladas que eran las tramas, dudé de que sí lo que estaba escribiendo no estaba siendo repetitivo con el corpus de películas que se hubiera utilizado a favor de la lista. Pasé mucho tiempo sin poder avanzar el guion... Que difícil soltarse de lo que uno ha visto. Porque, ¿en qué medida las estructuras y géneros preexistentes nos condicionan? Mi retorno a las anotaciones y libros de mis primeras clases de la universidad me causaron temor.

Pero avanzando en los tantos apuntes que tenía, semestre a semestre, hallé una reflexión de Barthes:

²⁷ McKee, Robert. *El guion...* 66 - 70.

Para romper con la cultura aristotélica hace falta forjar un instrumento que mida no las estructuras, sino el juego de las estructuras (...) Lo que aborrecemos es el reconocimiento de una mala forma. La repetición, el estereotipo (...) y para destruir la inscripción, hay otros medios distintos de la eliminación (...) transgredir es a la vez reconocer e invertir.²⁸

Ahí entendí que las convenciones de los géneros son tan solo un esquema narrativo. No impiden la creatividad, la inspira. Y más bien, mi tarea como guionista era buscar una forma de transformar aquello que ya conocía del género deportivo.

2.3 El rol de género dentro de las películas deportivas

Cuando pienso en alguna película deportiva, instintivamente, me llega a la mente cualquier film con algún papel principal masculino. Esto es porque desde la infancia he estado en mayor contacto con este tipo de películas. Este hecho no es casual y es un ejemplo del orden social, jerarquizado y dominado por el hombre que sigue un esquema tradicionalmente asociado al sexo masculino, que incluye valores como la virilidad, la fuerza, el honor, la lucha y el orgullo.

¿Entonces por qué escribir sobre un protagonista masculino?

Porque históricamente el deporte ha sido origen de estándares sexistas, y las películas deportivas constituyen, dentro de la sociedad occidental, una gran fuente de transmisión de los cánones corporales y estereotipos respecto al género. Entendiendo al estereotipo de género como “el sistema de creencias acerca de las características masculinidad y feminidad desarrolladas, que están tan establecidas en la conciencia y que escapan al control de la razón.”²⁹

²⁸ Barthes, Roland. *El grano de la Voz*. (2015) Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

²⁹ Martín, M. *Contribución del feminismo de la diferencia sexual a los análisis de género en el deporte*. (2006). *Revista Internacional de Sociología*, 111-131.
<https://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/30/30>

Las mujeres, dentro del deporte, tienen que equilibrar sus habilidades deportivas con feminidad para poder ser aceptadas y ser felices. Si no, rápidamente son calificadas como poco femeninas, ya que se alejan de su estereotipo y se acercan a los masculinos.³⁰ Irónicamente, este también es el caso de los hombres cuando el deporte que realizan no es uno que indica una *varonilidad* inmediata. Cuando estos hacen un deporte dominado por mujeres, tienen que buscar un equilibrio en su masculinidad para no ser denominados como poco hombre.

Este legado histórico se traduce en la institucionalización de normas y prácticas específicas para cada género. Dichas reglas de género en las películas deportivas³¹ son para la mujer: la belleza, ritmo, expresión, elasticidad y flexibilidad, aparte de que deben ser afectivas, sumisas, emocionales, gentiles y comunicativas; por otro lado, los estereotipos deportivos para el hombre son: agresivos, competitivos, hipermusculados, independientes, ambiciosos, decididos, aventurado, activos y arriesgados.

En las últimas décadas se ha incrementado la representación, en la gran pantalla, de la imagen de la mujer en los deportes típicamente masculinos tales como el boxeo, el fútbol, la lucha, el triatlón, etc. Pero a pesar de que esta representación haya aumentado, no ha sucedido lo mismo con la participación del hombre en las películas de deportes considerados más femeninos. Cuando un hombre entra en las reglas de juego “normadas” para las mujeres su presencia como personaje principal se convierte en casi nula. Esto lleva a una invisibilización de la imagen del hombre como individuo deportivo, no dando un ejemplo válido para los espectadores.

Una investigación³² publicó datos que conforman una selección de películas *mainstream* de temática deportiva con respecto a los géneros, donde también se tomó como referencia a los rankings cinematográficos de portales de internet como: Box Office Mojo, FilmAffinity y IMDb. Su análisis descriptivo mostró varios resultados con respecto a diversas consignas.

³⁰ Ramírez, G., *La mujer y el deporte en el cine del siglo XXI (2000-2009)*, 6.

³¹ Crawford, M. y Unger, R. *Women and Gender*. New York: McGraw Hill. (2004).

³² Ramírez, G.; Piedra, J.; Ries, F.; Rodríguez, A.R., *El deporte en el cine del siglo XXI (2012)*, 6.
<https://www.redalyc.org/pdf/542/54232971009.pdf>

Sobre qué deportes giran el argumento de cada una de las películas seleccionadas para el muestreo:

En primer lugar, deportes de equipo (42,67%), destacando el fútbol con un 16% y el fútbol americano con un 13,33%. En segundo lugar, los deportes de combate (21,33%), con el boxeo (14,67%) como claro exponente. En tercer lugar, se encuentran los deportes de motor (16%), cuyo máximo representante es el automovilismo con un 12%. Otros grupos de actividades relevantes, aunque en menor medida, son el de artes marciales (8%), el de actividades gimnásticas o coreográficas (4%) y, por último, el de actividades deportivas de invierno y en el medio natural (con un 2,67% cada uno de ellos).³³

Dentro de este pequeñísimo porcentaje hacia las actividades coreográficas –como el cheerleading o la danza- también entra el patinaje artístico. Y cabe mencionar que en esta categoría únicamente se menciona el rol femenino como personaje principal. En general, los deportes de equipo son considerados como apropiados para el hombre, y, al contrario, los deportes que enfatizan la gracia o elegancia están asociados a la feminidad.

Sobre la orientación sexual de los deportistas:

Los personajes principales presentan una concentración mayoritariamente heterosexual (75%), siendo el otro valor registrado “no se aprecia” (25%); lo cual da gran relevancia al hecho de que ninguno de los personajes principales tenga su sexualidad definida como homosexual. En el caso de personajes secundarios, nuevamente se muestra un alto porcentaje de heterosexualidad (71,78%), seguido de la categoría “no se aprecia” (27,39%); al igual que en el caso de los protagonistas ninguno de los secundarios era homosexual.³⁴

Estos porcentajes bajos me hicieron cuestionar lo que he visto en pantalla grande y lo que he distinguido en la pista de patinaje a lo largo de toda mi vida. ¿Por qué la bisexualidad,

³³ Ídem

³⁴ Ramírez, G.; Piedra, J.; Ries, F.; Rodríguez, A.R., *La mujer y el deporte en el cine del siglo XXI* (2000-2009), 11.

homosexualidad, y otras orientaciones sexuales e identidades de género, continúan siendo un tema tabú en el deporte y su consecuente representación en el cine?

En el caso de las mujeres –ya sean personajes principales o secundarios- se crea una doble discriminación, ya sea por su condición de mujer y o por la posibilidad de conformar parte de la comunidad LGBTI+.

El caso de la sexualidad es todavía un campo lleno de prejuicios y restricciones casi insalvables en películas deportivas. Así, todos los personajes femeninos analizados presentan tendencias heterosexuales o al menos no homosexuales. Las cualidades asignadas a las mujeres en estas películas se corresponden con los estereotipos sexistas presentes en la sociedad patriarcal y hetenormativa (Gilpatric, 2010; Guttman, 1996): maternal, tierna, estética, manipuladora... Son escasas las ocasiones en las que estos estereotipos no aparecen asociados a la mujer.³⁵

Sobre la etnia:

Los personajes masculinos principales son blancos (61,90%), mientras que los porcentajes correspondientes a las razas negra (20,98%) y asiática (12,38%) son sensiblemente menores. Las actrices principales son también mayoritariamente blancas (54,17%), siendo los valores otras etnias (29,17%) y asiáticas (16,67%) las que aglutinan al resto de valores.³⁶

La ubicación geográfica y social de un individuo se ve definida por un posicionamiento dentro de jerarquías y dualidades múltiples y fragmentadas. Por ejemplo, los medios de comunicación han catalogado históricamente a los hombres afroamericanos como “más cercanos a la naturaleza”³⁷. Y aunque a veces se puede decir que tanto los cuerpos masculinos privilegiados como los subordinados disfrutan del privilegio masculino y son percibidos como físicamente superiores a las atletas femeninas, las masculinidades

³⁵ Ramírez, G.; Piedra, J.; Ries, F.; Rodríguez, A.R., *La mujer y el deporte en el cine del siglo XXI* (2000-2009), 11.

³⁶ Ídem

³⁷ Visto por Collins (1990) en palabras de McKay Jim, Michael A. Messner, Don Sabo para *Masculinities, sport and media* (2000)

marginadas son también estigmatizadas a través de comparaciones con las normas de la clase media blanca.

“El cuerpo, pues, y sus interpretaciones discursivas, son lugares en los que se pueden explorar los efectos materiales del poder. Es una representación tangible de estas intersecciones.”³⁸ Por ende, un joven adolescente mestizo, que se encuentra en pleno descubrimiento sexual, y que practica patinaje artístico sobre ruedas, no va a tener el mismo poder o estatus que alguien que entra perfectamente –con su cuerpo mesomorfo– dentro de una lógica de masculinidad hegemónica. Pero indiscutiblemente, sí la puede intentar transgredir.

2.4 Sobre las masculinidades

Es increíble la capacidad de distracción de un hombre a quien su trabajo aburre, intimida o estorba: cuando estoy en el campo y trabajo (¿en qué? me releo, ¡desafortunadamente!), las distracciones que me suscito cada cinco minutos son las siguientes: vaporizar una mosca, cortarme las uñas, comerme una ciruela, ir a mear, comprobar si el agua del grifo sigue saliendo lodosa (hubo un corte en el agua hoy), ir a la farmacia, bajar al jardín a ver cuántos duraznos maduros hay en el árbol, hojear el periódico, armarme un artefacto para sostener mis papeles, etc.: rastreo.³⁹

Indagar sobre la masculinidad significa salir de mí. Reconocerme en mi hermano, en mi difunto padre, en los pocos atletas que patinan en la pista donde trabajo. Intento pensar en lo que piensan, lo que quieren hacer. Pasé semanas imitando acciones y diálogos suyos y, por un breve momento, pensé: ¡Estoy practicando la actuación de método⁴⁰!

Toda esa experimentación no fue en vano. Deseché la idea de que lo masculino constituye una única identidad, y más bien que estamos ante su plural.

³⁸ Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Buenos Aires: La piqueta. (1979)

³⁹ Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978) Editorial Kairos, traducción por Julieta Sucre.

⁴⁰ La actuación de método consiste en experimentar en carne propia las circunstancias del personaje, situarse en el mismo esquema mental y emocional.

Hoy en día, la reflexión sobre qué es ser hombre se está generalizando en culturas y medios muy diversos, entre estos, efectivamente, el cine. Que, como producto cultural de masas, nos acerca –ya sea desde una sala de cine o plataforma digital- a la cosmovisión socio-cultural preponderante en nuestras sociedades, y traslada creencias y valores al colectivo imaginario.

De una parte, el cine es el espejo de la realidad y del orden cultural y simbólico que habitamos. De otra, dada su proyección socializadora, es un magnífico instrumento para someter a crítica y revisión los parámetros en función de los cuales seguimos haciéndonos hombres y mujeres, es decir, para interpelarnos.⁴¹

El modelo de masculinidad predominante constantemente se ha transformado, y por ende readaptado, continuando invariablemente un mismo “guión”, en el cual el androcentrismo es una tendencia frecuente. El hombre ha protagonizado y llenado, con su presencia, la producción y los espacios más reconocidos de la industria cinematográfica. Así como también, ha simbolizado el valor del poder simbólico y material destinado a lo masculino, frente a la imagen subalternizada y erotizada de las mujeres.

Y como mujer, no puedo obviar este hecho, ya que este tratamiento ha representado uno de los símbolos del status masculino por excelencia. Sin embargo, también veo necesario replantearme este “contrato audiovisual y social” para su posterior deconstrucción. Porque manteniéndome bajo esa lógica es seguir dándole poder, en la medida de que distingo que:

La masculinidad no es algo que se tiene de nacimiento, sino que es un conjunto de actitudes y comportamientos que se ejercen. La identidad masculina nunca viene dada, se tiene que ir consiguiendo, afianzando y definiendo siempre en relación con los Otros.⁴²

⁴¹ Salazar Benítez, Octavio. Fragmento del capítulo “Unas gafas violetas para ver cine en tres dimensiones”, *La Igualdad en rodaje. Masculinidades, género y cine* (2015) Recogido para la revista digital, El País. Editorial Tirant lo Blanch, Valencia.
https://elpais.com/elpais/2016/01/13/mujeres/1452661500_145266.html

⁴² Cita de José Miguel G. Cortés para el texto de Martínez, Natalia. *Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán*, Madrid (2011) Revista de comunicación y nuevas tecnologías ICONO 14. <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/109/61>

Por ende, esta deconstrucción se puede dar desde el Otro. Encontrándose con el Otro, ¿un humano?, ¿un árbol? –en todo caso- confrontándose a lo conocido y desconocido. Ya que, ¿quiénes representan al otro? ¿Cuándo alguien deviene en otro? “Salir del territorio para situarse en otro, experimentar saliendo del lugar conocido en pos de lo desconocido para hacer lugar a un nuevo espacio abriendo el campo de las posibilidades.”⁴³ Tal vez, la búsqueda de estas otras masculinidades significa en sí misma la respuesta. El proceso de escritura revela ¿desterritorializa?

En el sentido de que, en la exploración de ese territorio desconocido, aquel bajo la imagen de la fortaleza varonil, existe una:

(...) paradójica fragilidad con la que la masculinidad se construye y se relaciona con todo lo que la rodea. (En donde) la toxicidad inherente a la masculinidad tradicional, se relaciona con los costes que tienen para los propios hombres el hecho de asimilar un modelo identitario dominante de ser hombre, que implica disvalores, disfunciones emocionales y costes personales, tales como la soledad, la rivalidad, la falta de autonomía en relación al autocuidado, la inoperancia emocional o la interiorización de mecanismos de resolución de conflictos por medio de la violencia contra las mujeres y contra los demás. Ésta es la masculinidad siempre construida en negativo, en negación de lo femenino, que además por su naturaleza actúa a partir de parámetros excluyentes y deshumanizantes.⁴⁴

En el cine, han existido un sinnúmero de modelos del varón definido por lo contundente de sus criterios, la falta de respeto hacia la mujer, el descuido de su atuendo, la persistente evasión al compromiso o ternura, entre muchos más ejemplos. No obstante, Natalia Martínez define una nueva masculinidad cinematográfica como aquella “basada en el personaje antihéroe, el fin del macho y el principio del (hombre) sensible, que entronca no sólo con la aparición de la nueva mujer independiente sino también con el tema de otras identidades y orientaciones sexuales.”⁴⁵

⁴³ Masciardi, Juan Martín. *ABC de Deleuze: La escritura animal* (2016)
<https://www.microfilosofia.com/2016/11/abc-de-deleuze-la-escritura-animal-jmm.html>

⁴⁴ Salazar Benítez, Octavio. *La Igualdad en rodaje...* (2015)

⁴⁵ Martínez, Natalia. *Modelos de masculinidad en el cine...* (2011)

De manera que, el cine tomaría parte de todo un proceso de socialización estructural de género y de resignificación sexual, donde en la transformación de su contenido se mezclan elementos ya identificados como tradicionales con otros de síntoma más o menos rupturista.

2.5 Construcción del personaje

Joaquín, Joaquín, Joaquín... Te he reescrito tantas veces que hasta en mis sueños apareces, y todavía sé que no te conozco del todo. ¿Y es que acaso uno mismo conoce completamente quién es?

Entonces, “¿por dónde empezar? Antes que nada, tiene que entender que nunca empieza desde cero. Usted ha estado investigando durante toda su vida y, por lo tanto, dispone de una gran cantidad de material del que hacer uso.”⁴⁶ Al construir un personaje, un guionista debe aventurarse a afrontar cada aspecto de él. Desde su forma de vestir, hablar, su ideología, profesión, carácter, gustos, hasta entender y notar las causas por las cuales nuestro personaje actúa de una manera determinada; cómo también advertir qué es lo que quiere y por qué.

Me acuerdo que en una de mis primeras clases de *Estrategias de Dramaturgia*⁴⁷ se habló de la investigación de los personajes, y mi profesor dijo algo parecido a: “Hay más de una razón por la que se les dice a los guionistas nuevos que escriban sobre lo que conocen. Pero la más importante, es porque *lo conocen*.” Al principio me dio gracia, pero es muy cierto. A pesar de toda la investigación que he realizado para escribir a mi personaje, siento que ya he vivido con él desde hace mucho tiempo porque lo he escrito desde un contexto muy cercano a mí.

Syd Field compara el contexto con una taza de café vacía. “La taza es el contexto. Es el espacio que rodea al personaje y que se llena con los datos específicos de la historia y los

⁴⁶ Serger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables* (2000) Editorial Paidós, Barcelona, 19.

⁴⁷ Clase dictada por mi tutor, Abel Arcos, durante mi sexto semestre de la carrera.

personajes. Entre los contextos que más influyen a los personajes se incluyen la cultura, la época histórica, la situación geográfica y la profesión. Más se llena esta taza.”⁴⁸

Algunas de las preguntas⁴⁹ que propone Serger para desarrollar tal contexto, son:

- ¿Entiendo los ritmos, creencias, actitudes que forman parte de esa cultura?
- ¿Conozco a fondo la profesión, soy consciente, después de un periodo de observación, de lo que supone la profesión de mi personaje?
- ¿Conozco el clima, las actividades ocio, los ruidos y los olores de ese lugar?
- ¿Entiendo las diferencias que hay entre el lugar en el que habitan o visitan mis personajes y el lugar donde vivo yo?
- ¿Conozco suficientemente el vocabulario como para poder usarlo de forma natural y sentirme cómoda en una conversación?

Hacernos estas preguntas y muchas más son necesarias para caracterizar a un personaje. Pero hay que ir más allá. Analizar nuestras propias experiencias e inventar aquellas que no hemos vivido. “Cuando empiezas a escribir historias que sólo tú puedes escribir, te sitúas a un nivel completamente nuevo como escritor.”⁵⁰ ¿Pero hasta qué punto puedo partir de mí misma para proponer la caracterización de un personaje? ¿Ponerme en la piel de él?

La consideración que hay detrás de determinar la psicología para un personaje, cuando se lo crea, es de tal importancia cómo la escritura del contexto de un guión. Pues conocer el universo íntimo del personaje resultará en una mayor riqueza traducida al universo general de la historia (esto no significa que cada mínimo aspecto extraído de tal perfil vaya a aparecer en la ella). Un personaje es mucho más que un mero sistema, sin embargo, el perfil psicológico es una pauta de comportamientos y actitudes, que uno designa para conocerlos más a fondo, pero no para desarrollar tal cual el hilo de la historia.

⁴⁸ Field, Syd. *El libro del guión* (1979) Nueva York, 32.

⁴⁹ Serger, Linda. *Cómo crear...*, 31.

⁵⁰ Carl Sautter para un fragmento de Linda Serger, en *Cómo crear...*, 36.

(...) Sigmund Freud consideraba que los acontecimientos del pasado eran la causa de los complejos y neurosis del presente. Los acontecimientos más anormales provenían de la represión de dichos acontecimientos. (...) Carl Jung descubrió que las influencias del pasado podían ser una fuente positiva de salud, en lugar de semillas de una enfermedad mental. (...) Muchos escritores utilizan su manera de escribir las influencias de la infancia como punto de apoyo para crear un personaje. (...) Erik Erikson descubrió algunas cuestiones clave que los seres humanos deben afrontar cuando llegan a cierta edad para convertirse en personas sanas, íntegras y bien adaptadas. Mientras no se resuelvan estas cuestiones, continuarán ejerciendo un control, a veces negativo, sobre el desarrollo de esas personas.⁵¹

La gran venia abarca el *coming of age*⁵² de Joaquín. Su devenir adulto, no solamente significa su apropiación corporal, sino también enfrentarse a un viaje que pondrá sus conflictos, tanto internos como externos, a flor de piel. La necesidad como guionista de penetrar cada instancia de mi personaje, llega a tal punto de hasta querer conocer las sombras de su inconsciente, donde se encuentran la rabia, sexualidad, depresión y egoísmo de él. El hecho de explorar ese lado oscuro no significa que la historia, esencialmente, acabe adoptando un tono negativo. La dualidad de los recuerdos es que conservan cierta tonalidad nostálgica donde la mente puede rescatar tanto su lado negativo como positivo.

Escribir sobre la psicología de un personaje implicaría hacerlo desde el encuentro entre la experiencia propia y la conciencia imaginada. Un enfrentamiento del recuerdo y el sueño, la ausencia y presencia, el caos y el silencio, la realidad y la ficción. Toda historia nace en ese punto donde se rozan los reinos subjetivos y objetivos. Aquella aprehensión psicológica deriva a una interpretación de tipos de personalidad: cerebrales, sentimentales, intuitivas, o sensitivas.⁵³

⁵¹ Serger, Linda. *Cómo crear...*, 66-68.

⁵² Término en inglés referente a la etapa de transición de un niño a joven adulto.

⁵³ Subdivisión de los caracteres introvertidos y extrovertidos según Carl Jung.

Pero así, como hay un enfrentamiento de varios elementos al escribir un perfil psicológico, estos tipos funcionales nunca existen de forma individualizada. Es por eso que Joaquín se asocia dentro de las dos últimas como sus tipos funcionales dominantes.

Las personas sensitivas observan la vida a través de los sentidos; se adaptan a su entorno físico y responden a todo lo que les rodea. Sentir el viento mover tu cabello, abstraerte bajo la melodía de una canción, estremecerte por la tierra fría bajo tus pies desnudos. Las personas intuitivas les llaman la atención, las posibilidades futuras, y la ocupación deportiva ya de por sí, implica tener aspiraciones a un resultado mejor.

Extendiendo la idea de la sensibilidad a los sentidos de los tipos de personalidad, la música es un componente que también considero importante en la escritura del personaje. “La psicología musical tiene como objeto las respuestas de la mente a los estímulos musicales, a las modalidades en que las elabora, y controla las prestaciones.”⁵⁴

Joaquín, para mí, es una mezcla entre arpeggios delicados de una guitarra acústica, un estribillo modificado por un pedal de distorsión de una guitarra eléctrica y una constante percusión semejante al latido de un corazón que se acelera a la par con él. Estos instrumentos pueden significar el caos y el dinamismo cuando suenan juntos, a la par de la toma de decisiones de Joaquín; o pueden estar silenciosos, con breves interrupciones sonoras.

La potencia de una psicología de la música puede por momentos, revelar más que un diálogo, en tanto que muestra atención y preocupación por el estado anímico de Joaquín. Paradójicamente, no por oír hablar a un personaje, lo llegamos a conocer mejor. Y a veces la música y un baile que lo acompañe puede decir mucho más que mil palabras.

Así como se puede determinar un tipo de personalidad, también se puede ahondar en el perfil psicológico de un personaje a través de los niveles de conflicto. “El nivel más interno es el propio yo y los conflictos que surjan de los elementos de su naturaleza: la

⁵⁴ Definición por el psicólogo noruego Robert Gjerdingen.

mente, el cuerpo y los sentimientos”⁵⁵ Y como en unos apartados anteriores comenté sobre Joaquín, este es el nivel donde un personaje puede llegar a traicionarse a uno mismo y ser su propio antagonista.

En el segundo nivel, se incluyen las relaciones personales. Aquellas convenciones sociales que asignan roles externos que asumimos. En el caso de Joaquín: Entrenador/Atleta, Abuela/Nieto, Madre/Hijo. Aquí es donde se explora la verdadera intimidad con la familia, los problemas con ellos y también con amigos o amantes.

El tercer nivel corresponde, en cambio, a los conflictos extrapersonales. Todo posible antagonismo que salga de las manos del personaje: “los conflictos entre las instituciones sociales y personas como iglesia/creyente o gobierno/ciudadano; (...) y los conflictos con los entornos tanto artificiales como naturales, como el tiempo, el espacio, y cada uno de los objetos que lo componen.”⁵⁶ De este nivel, específicamente del conflicto con el entorno artificial y natural, abarcaré más adelante en el tratamiento de la coreografía.

Y después los tres niveles, el abismo.

Un abismo que se abre “entre la expectativa subjetiva y el resultado objetivo del universo, entre lo que él pensaba que iba a ocurrir al llevar a cabo la acción y lo que en realidad ocurre, entre lo que considera probable y la verdadera necesidad.”⁵⁷ Un abismo que puede significar silencio, paz, regocijo, o una vuelta a la zona de confort. Y que, para volver a abordar la palabra, la acción, después de caer en este abismo, hay que salir de ese estado confortable y entrar en una situación de riesgo. Lo que es aplicable tanto para el guionista como para el personaje creado. “La vida nos enseña que la medida del valor de cualquier deseo humano es directamente proporcional al riesgo que implique su búsqueda.”⁵⁸

⁵⁵ Mckee, Robert. *El guion...* 109.

⁵⁶ Mckee, Robert. *El guion...* 110.

⁵⁷ Mckee, Robert. *El guion...* 110.

⁵⁸ Mckee, Robert. *El guion...* 112.

2.6 La coreografía en el cine

Podría empezar por el punto neutro. Un cuerpo que no se mueve. Sentado. Observando el movimiento ligero de las hojas contra el viento. El cuerpo se levanta de la nada. Un tamborileo suena a lo lejos. Las manos y piernas comienzan a sacudirse. Prepararse. El sonido está más fuerte. El cuerpo lo iguala en potencia. Los dos parten con el mismo golpe estruendoso. Se alejan. Silencio.

Hoy en día, la coreografía no solo constituye un componente esencial en la composición dramática, sino que puede transformarse en temática central del audiovisual, en cuanto puntos argumentales o perspectiva formal. Cuando hablamos de la coreografía en el cine, nos encontramos con expresiones que enfrentan: La visualización total del movimiento por el movimiento -*Puttin' on The Ritz*, Fred Astaire (1930)-, la grandiosa figura geométrica desde el conjunto de cuerpos -*Footlight Parade*, Busby Berkeley (1933)-, la segmentación por momentos de la vida -*Fame*, Alan Parker (1980)-, el intercambio entre tecnología y movimiento coreográfico -*Cunningham*, Alla Kovgan (2019), entre muchos otros.

La expresión dancística tiene múltiples variables. Se constituye de manifestaciones rituales, populares, psicológicas, académicas y/o teatrales. Es también un dispositivo que puede hacer avanzar la acción narrativa, no tan solo como simple complemento estético sino como un fortalecimiento de la historia.

“El cine podría devolver a la danza, en su duración y su desarrollo, su relación con lo sagrado, controlar y transmitir todo, la fuerza de la danza.”⁵⁹ Y a la inversa, la danza en el cine podría exponer una experiencia viva e inmediata entre los cuerpos de bailarín y del espectador. Estaríamos hablando de “una práctica que activa la capacidad de afectar y de ser afectados por el cuerpo del otro (...) y que pone en marcha los modos de pensamiento que ambas formas de escritura –palabra y cuerpo- generan.”⁶⁰

⁵⁹ Aubenas, Jacqueline. *Filmer le danse* (2006)

⁶⁰ Cita de José Sánchez e Isabel Naverán, *Cuerpo y cinematografía* (2008), para el artículo de: Restrepo, Gonzalo. *La Danza en el cine* (2019)

2.6.1 Espacio y cuerpo

La danza destruye y construye; es también un grito. De cierta forma, encaja en un todo: cuerpo, alma, espacio, historia y lenguaje. El cine sobre la danza se basa en el interés de recontextualizar el cuerpo danzante. De enfrentarse a un alejamiento del espacio escénico y admitir espacios alternativos para tal danza. El cuerpo y el espacio se convierten así en protagonistas conjuntos de un vínculo desjerarquizado entre el ser humano y el lugar.

Uno de los métodos para conseguir este vínculo desjerarquizado, es buscando un equilibrio en la relación entre las partes del cuerpo: Que los dedos de las manos o pies, el torso, el cuello, entre otros, tengan un mismo peso dramático que el rostro. Esto se logra por medio de la aplicación de valores de plano. Ya sea, un primer plano como potenciador del detalle corpóreo, o un plano general que destaque las características cambiantes del movimiento en relación a su entorno.

Este diálogo entre el cuerpo, espacio y valor de plano configura una vía potencial para que el cineasta, guionista y/o coreógrafo, intenten transmitir un cambio en la forma en la que percataremos nuestros cuerpos y su disposición como afiliado con el lugar.

El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso (...) De hecho, la impresión de que este poder se tambalea es falsa porque puede operar un repliegue, desplazarse, investirse en otro espacio..., y la batalla continúa.⁶¹

El poder de este cuerpo-espacio puede influir directamente en la danza “Un bailarín se mueve de forma diferente cuando baila sobre rocas que cuando lo hace sobre el suelo. El entorno fílmico-físico puede servir como inspiración para el movimiento. Como cuando un bailarín se enrolla alrededor de un árbol.”⁶² Cada espacio evocaría asociaciones y

⁶¹ Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. (1979) Buenos Aires: La piqueta, 104.
<https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf>

⁶² Kassel, Angela. Capítulo 10, *Videodance: How Film enriches the dance. Dance's duet with the camera, Motion Pictures* (2016) Estados Unidos, Palgrave Macmillan, 178.

connotaciones diferentes, la percepción del movimiento del cuerpo danzante dependería de estas.

Un participante se mueve libremente, sin ligaduras, mientras que otro participante está atado a su equipo, un dispositivo, casi prostético, que llega a convertirse en una suerte de extensión del cuerpo. “Numerosos desvíos y detalles se disputan por llamar la atención del *ojo*, pero en el centro, está el cuerpo en movimiento: ahí, la cámara fija su mirada.”⁶³

La cámara proporcionaría una forma de ver, que es a la vez privilegiada y funcional. Explora hasta el movimiento o gesto más pequeño y lo vuelve poético en su fisicidad mediatizada. Deren piensa en la poesía no tanto como una forma verbal, sino como una forma de estructuración en cualquier número de medios. “Y (creo) que también es posible hacer la estructura dramática en cualquiera de ellos, porque es posible combinarlos. (...) Ya que un poema, en mi opinión, crea formas visibles o auditivas de algo que puede ser invisible, que es un sentimiento, o la emoción, o el contenido de un movimiento.”⁶⁴

El movimiento también podría ser un puente entre la psicología de un personaje con la danza que interprete. Concibiendo el movimiento como la expresión directa del acontecer anímico, incurriendo en los puntos de fricción que imposibilitan o no la fluidez del cuerpo en su entorno. Y es este entorno espacial, asimismo, aquel que influye en la percepción de la propia danza, haciendo que estas asociaciones se evoquen hacia el espectador. El movimiento coreográfico puede trascender los sitios, y darle a la danza general un determinado significado.

Y es que si la palabra es el primer medio de un personaje –actor–, el cuerpo viene justo después y tiene igual importancia. Tanto como la voz, el cuerpo y el espacio son herramientas para poder desarrollar un personaje. La transformación en el espacio, la forma de moverse, los gestos tanto controlados como incontrolados; “el lenguaje corporal

⁶³ Rosenberg, Douglas. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image* (2012) Nueva York, 18.

⁶⁴ Deren, Maya. *The International Journal of Screendance* (2013) Estados Unidos, Parallel Press, 111.

es, pues, un medio para revelar al espectador ciertos elementos sobre el personaje en cuestión”⁶⁵

Cuando menciono la fluidez del movimiento dentro de un mismo espacio, me refiero a la forma de manipular la danza que no tiene que ver realmente con el cuerpo en sí, sino con el desplazamiento de la danza en el espacio. La energía de un movimiento o su patrón, puede llegar a ser visualizado en una película, y es este reconocimiento de los patrones y energías, lo que puede considerarse la esencia del movimiento.

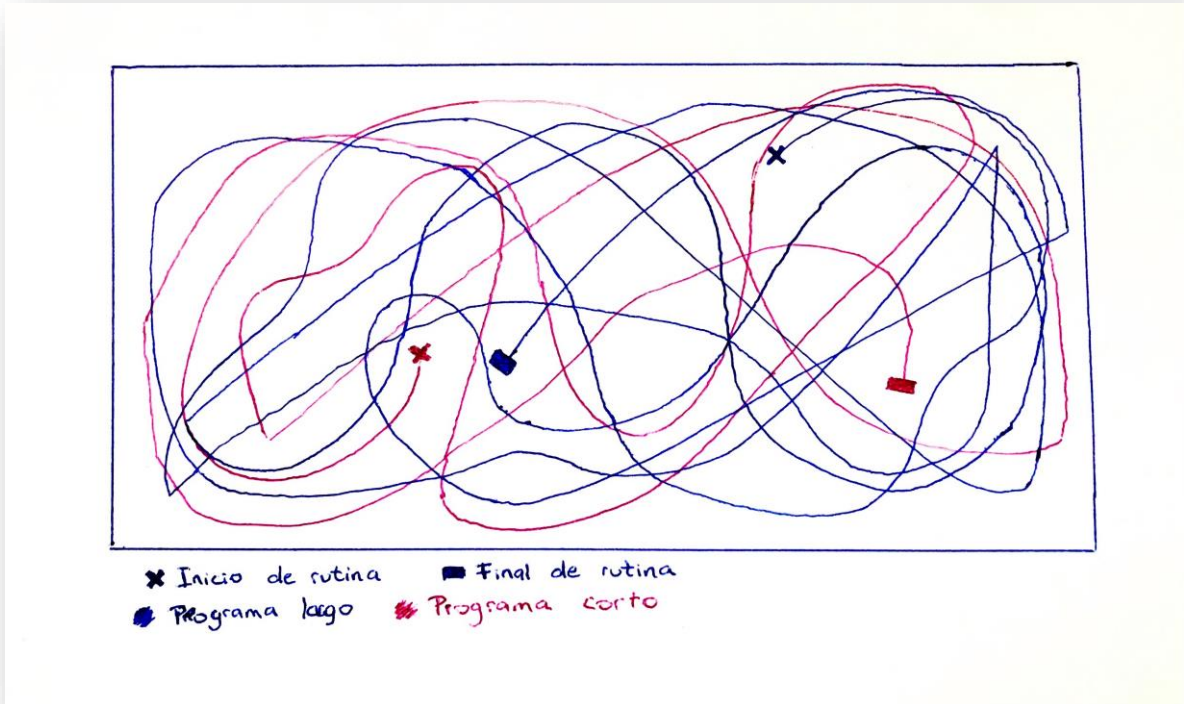
Así como en *Wire Frame*⁶⁶ se manifiestan las posibilidades de la visualización de la energía de la danza a través de líneas arquitectónicas, donde se enfatiza los movimientos espaciales, en *La Gran Venia* ocurre una dimensión de líneas similares, pero que considero un centelleo fantasmagórico.

Cuando pienso en esta fluidez del espacio, se me manifiestan los patrones y recorridos sobre la pista de patinaje, de los programas cortos y largos⁶⁷ juntos a la mente:

⁶⁵ M., KP. Seudónimo para el blog Danceartcontemporain, *Filming the dancing body* (2016). <https://danseartcontemporain.wordpress.com/2016/04/23/filmer-le-corps-dansant/>

⁶⁶ Suteu, Oana. *Wire Frame* (2005) Coreografía por Ginette Laurin, Amerimage Spectra Production. <https://khintirian.com/point-de-fuite-wireframe/>

⁶⁷ Duración de las rutinas obligatorias de la eficiencia Internacional. El programa corto puede durar entre dos a tres minutos, y el programa largo entre 4 y 5 minutos. Ambos programas son requeridos para la obtención de un puntaje final total.



Puede parecer un caos, pero estas líneas funcionan con la intención de ubicar a un patinador en el espacio y que pueda reconocer el trayecto a ser patinado, con todos los elementos obligatorios, en cada uno de sus ángulos y curvas. Así, como es una guía de hacia dónde este cuerpo debería ir; una vez recorrido, se convertiría en un patrón “fantasmagórico” continuado por esporas resplandecientes. O también como: Lo que uno va soltando/liberando en el camino al avanzar más en él.

Las ampliaciones cinematográficas de la danza, transformen o no el cuerpo, lo hacen parecer independientes de la gravedad. Este efecto aporta a la danza, el permitir al espectador “sentir” más el movimiento. Y le dan al cuerpo y a la danza un aspecto que no podría conseguirse sin la implicación del cine.

2.6.2 La danza desde el montaje

Era como una grieta que dejaba pasar la luz de otro mundo.

Me decía a mí misma:

"Las paredes de esta habitación son sólidas, excepto ahí".

Eso conduce a algo. Hay una puerta que lleva a algo.

Tengo que abrirla, porque a través de ella puedo ir a algún sitio, en lugar de salir de aquí por el mismo camino por el que entré.

Y así lo hice, hurgando en ella hasta que mis dedos sangraban...⁶⁸

Técnicamente, una película funciona como una fila o conexión de imágenes individuales. Por lo tanto, siempre se puede volver a separar estas imágenes. La "danza", por ende, se reduce a la mínima suma de sus partes. El gesto se aísla y se lo examina, como a través de un aparato microscópico, sus propiedades singulares. Entonces, ¿cómo puede una película conectar y/o alterar las imágenes de la presentación de una danza?

Considero que más allá que adelantarse/previsualizar como se vería el producto terminado, es también comprender principalmente cómo el cine bajo un tratamiento específico del espacio, el tiempo y el cuerpo, puede provocar una transformación en la danza y le ofrece la oportunidad de extender uno u otro de estos elementos.

Mediante el montaje, se pueden crear movimientos que nunca se han rodado de esa forma y que nunca podrían realizarse en la realidad. Con respecto a esta singularidad, no puedo dejar de lado la influencia de Maya Deren sobre la escritura de mi guion. Por medio de la visualización de *A Study In Coreography for Camera*⁶⁹, resalto la estrecha relación que Deren logra conseguir entre la danza, la cámara y el corte, en donde la danza "no puede ser interpretada como una unidad en ningún otro lugar que no sea esta película en particular"⁷⁰

⁶⁸ Deren, Maya. *The Legend of Maya Deren: A Documentary, Biography and Collected Works* (1988) Estados Unidos, Anthology Film Archives/ Film Culture, 99.

⁶⁹ Deren, Maya. *A Study In Coreography for Camera* (1945)

⁷⁰ Deren, Maya. *Film in Progress: Thematic Statement* (1965): Film Culture, 4.

La pierna del bailarín Talley Beatty dibuja un lento círculo en el aire entre las ramas desnudas de un bosque. Su movimiento controlado y pausado recorre el sitio y, en su descenso, se transporta –bajo una suerte de magia, ¿magia? ¿cine? ¿montaje? -, y aterriza tranquilamente en la sala de un apartamento. Una vez asentados los dedos del pie, el resto del cuerpo se activa y continúa su calmo movimiento. Y a partir de la fragmentación de su cuerpo, por diferentes valores de plano, concretamos el detalle coreográfico.⁷¹

Los jump cuts en los giros posteriores, y la repetición del plano de un salto –cada vez más cercano al cuerpo danzante- son según Kassel como “un ente entre los extremos del dentro y fuera del marco de la cámara, que observa un coqueteo virtual entre múltiples paisajes que cambian rápidamente.”⁷²

En la construcción del *screendance*, “la linealidad tradicional del proceso coreográfico se desgarrar y se expone a un tipo de escrutinio muy particular. La composición puede venir en trozos aislados; las transiciones cinestésicas pueden ser virtuales o inexistentes, programadas para ser insertadas más tarde en el proceso de edición.”⁷³

Es decir que todo movimiento y gesto, liberado de la carga del tiempo y del espacio, será archivado digitalmente para su posterior recuperación y reconstrucción. La danza, por lo tanto, se puede convertir en un elemento maleable, fluido y disponible. Una especie de texto poético digital.

Utilizar el recurso del *zoom in* en el cuerpo estático del bailarín para que cuando se haga el *zoom out*, nos encontremos en otro espacio. Un cambio de *setting* toma lugar sin ningún desplazamiento del cuerpo.⁷⁴

⁷¹ Descripción propia a partir de las acciones dentro de *A Study In Coreography for Camera* de Maya Deren (1945) <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>

⁷² Kassel, Angela. How Film enriches the dance... *Dance's duet with the camera* (2016), 184.

⁷³ Kappenberg, Claudia; Rosenberg, Douglas. *The International Journal of Screendance* (2013), Estados Unidos, Parallel Press.

⁷⁴ Referente a *Shake Off* de Hans Beenhakker (2007)

<http://www.danshans.com/shakeoff.html>

O un corte que completa el movimiento entre dos bailarines, donde, mediante esta conexión de dos escenas con distintas perspectivas y movimientos diferentes, surge la impresión de que el flujo de energía proviene de un cuerpo al otro.⁷⁵

Entonces, comunicar espacios por medio del movimiento coreográfico, de la cámara, del ritmo del corte. Este último es un elemento muy notorio de conexión entre la danza y el cine, ya que el ritmo del montaje puede influir en la dinámica del tiempo de la danza. Y si se modifica el tiempo de un movimiento de la danza, por ende, cambia su calidad. El cine puede manipular el curso natural de tal movimiento, ya sea acelerándolo, invirtiéndolo o ralentizándolo.

El ralenti como dispositivo modificador del tiempo de un movimiento es uno de los que más me llaman la atención para el desarrollo del guión. Porque ofrece la posibilidad de observar más de cerca tal cuerpo movable. Su postura, su tensión. Y si de un salto estamos hablando, al aplicar este dispositivo, puede llevar a la interpretación del brinco como un instante de libertad, un acercamiento a lo onírico, o tan solo a la potenciación de las destrezas del cuerpo danzante.

De cierta manera, estas cualidades del montaje pueden estar indicadas desde la especificación del detalle del movimiento-espacio-tiempo en el guión. La descripción de la escena puede variar, pues, desde la manipulación del tiempo, como también, desde la intervención del corte escrito para una subsecuente transición a otra escena. Como, por ejemplo:

⁷⁵ Sander, Vera; Gruss, Holger. *Burnt* (1997)

Joaquín se levanta para irse y separa fuertemente, con sus dos brazos, la cortina de cuentas por la mitad.

13

EXT. PARQUE - NOCHE

En la misma posición de brazos con la que Joaquín separa la cortina de su casa, él finaliza un paso coreográfico en medio del parque pobremente iluminado.

Sus movimientos son erráticos e incompletos. Se desquita coreográficamente en patines. Los gruñidos que suelta son los únicos sonidos que se incorporan al beat apresurado de la música.

De repente, los movimientos fuertes se suavizan. No por Joaquín, sino porque todo se ha ralentizado. La música mantiene su rapidez en contraste a la lentitud de la imagen. Las arrugas faciales por el gesto de enojo de Joaquín, se acentúan. Sus patadas devienen delicadas. Sus brazos rodean su rostro. Lo tapan.

Las luces de los postes incrementan su fuerza y definen las líneas de su cuerpo. Lo envuelven. El cuerpo, poco a poco, se detiene. La luz pierde potencia. La imagen retorna a su tiempo normal. La música se disipa y entra el ruido nocturno de la ciudad.

Joaquín está parado, solo y jadeante, en el medio de la cancha del parque.

“Este abanico evidentemente inagotable de oportunidades que el montaje cinematográfico ofrece a la coreografía amplifica la paleta del coreógrafo de múltiples maneras.”⁷⁶ Así como el cine favorece a la danza en pantalla, no podemos ignorar que, sin el movimiento original de los cuerpos reales en el espacio real, estas transformaciones sólo serían formas animadas, en vez de carne viva, sangre y flujo humano.

⁷⁶ Kassel, Angela. *Videodance: How Film enriches the dance...*, 195.

Finalmente es importante mencionar que el buen cine requiere de mucha paciencia. Guiones que toman 1, 2, 3, 8 años para ser escritos van a estar mucho más trabajados y van a tener más espíritu que aquellos escritos en un mes. Varios de los guionistas que admiro hablan de un punto en el proceso de escritura donde los personajes “toman vida” y empiezan a actuar autónomamente. Eso requiere de tiempo.⁷⁷

⁷⁷ Yépez, Arturo. *Manual de producción de Cine* (2009) COCOA, Universidad San Francisco de Quito.

Capítulo III

Propuesta artística de La Gran Venia

3.1 Primeras instancias del proceso

A lo largo de toda mi carrera universitaria, escribí un solo guión sobre patinaje artístico. Fue en mi primer semestre. Un guion de cortometraje. Fue terrible. Intenté abarcar demasiados aspectos de este deporte en tan solo quince páginas. Ahora ni me acuerdo de qué iba exactamente, pero la sensación de vergüenza e incredulidad al releerlo unos dos años más tarde, todavía es palpable.

Mientras redacto estas palabras, caigo en cuenta que la inseguridad de no poder rendirle honor a algo que conozco por tanto tiempo, me impidió escribir sobre ello en el transcurso de mi aprendizaje. Y cuando me atreví a acercármele, en uno de mis últimos semestres, lo hice por medio de entradas coreográficas. Era la forma más comprensible para mí de hacerlo, más aún porque para ese entonces, estaba creando más de cuarenta coreografías en mi trabajo para un campeonato nacional que se acercaba. El inicio de esta historia se dio como otra rutina más que se desplazaba en varios sitios de Guayaquil.

La esencia de esa pequeñísima primera idea aun la mantengo de cierta forma. Esas entradas coreográficas, se convirtieron en escenas, las escenas en secuencias, las secuencias en un guion de cortometraje, el corto en un tratamiento, y así, sucesivamente, hasta llegar a esta tesis y guion de largometraje.

Algo importante de todo este proceso, es que en las primeras versiones del cortometraje que escribí, mi personaje principal era una mujer. Era yo. Bueno, me sentía yo. El patinaje artístico sobre ruedas, visto desde la perspectiva femenina, era algo que nunca lo puse en duda. Era una realidad para mí, ¿por qué no escribir sobre ella?

No me acuerdo el momento exacto en el que cuestioné el género del personaje protagónico, peor aún, cuando decidí llamarlo Joaquín. Supongo que fue algo que me vino de forma orgánica. A lo largo de varios meses, ciertos eventos dentro del deporte comenzaron a darse, en donde percibí la desigualdad en la cantidad de deportistas entre

hombres y mujeres. Lo cual me parece extraño porque, ¡desde que tengo siete años se ha mantenido así!

Lo que sí sé es que en el momento en que me senté a entrevistar a esos poquitos patinadores, inconscientemente, creo que ya había tomado esa decisión.

Uno de mis entrevistados es homosexual, los otros dos heterosexuales. Y algo en común que existió de los dos patinadores heterosexuales, es que habían ingresado al patinaje por sus hermanas y, al ver la cantidad de chicas que estaban en la pista, el interés aumentó y se mantuvieron ahí. Sus hermanas se fueron después de pocos años, pero ellos no. El interés inicial por patinar ya ni siquiera les era importante. Habían desarrollado un verdadero apego a los patines.

Descubrí, por medio de sus palabras, que el patinaje nunca fue un motivo de vergüenza para ellos. Palabra clave: ellos. Ciertos familiares, conocidos y amigos, por ahí, soltaban uno que otro comentario fuera de lugar. Y de que habían instancias donde esas actitudes, les hicieron replantear la práctica del deporte, las habían. Que se sintieron extraños al salir de la pista con ropa apretada, que tuvieron que hacer caso omiso a las miradas, a los piropos indeseados, que tuvieron enfrentamientos verbales y/o físicos con desconocidos, etcétera.

Cuando escuchaba las situaciones por las que pasaban, me sorprendí de lo similares que eran a las mías. Como mujer, sin ni siquiera hacer el esfuerzo, puedo experimentar eso y mucho más diariamente. Al expresarles esa idea, los tres hombres que entrevisté por separado, tuvieron la misma reacción. Silencio. No me miraban a los ojos.

Sus respuestas fueron igualmente similares. En pocas palabras, lo que dijeron fue algo como: “Así se siente ser mujer... Nunca me había dado cuenta que tenía un lado femenino.”

Y, a pesar de que, esa vinculación hacia lo femenino partía desde un sitio negativo, entendí que era imperante investigar sobre la feminidad y masculinidad, si es que realmente quería contar esta historia. Y no solo eso, también averiguar sobre la representación del deporte mismo. El resultado de ello está en las páginas anteriores.

La tela, con ciertas transparencias, que cubre el pecho moreno de JOAQUÍN (17) tiene varios cristales dispersos en patrones.

Las tiras de las bastas de sus pantalones apretados de lycra se arrastran contra el suelo de una vereda del sur de Guayaquil. Su caminar es decidido, seguro.

La luz del sol cae sobre los brillos de su traje enterizo y crean texturas sobre una pared grafiteada.

Dos mujeres y un hombre están sentados en una parada de bus. El reflejo de los brillos también llega a sus rostros.

Joaquín camina delante de ellos. El bolso triangular que carga en su espalda tapa sus miradas curiosas.

La postura de Joaquín en ningún momento se desmorona.

Su cuerpo delgado pero musculoso llama la atención de un hombre que pasa en sentido contrario a él, quien se voltea a mirarlo. Joaquín hace caso omiso y entra a su casa.

3.2 La historia y sus personajes

Se me hizo claro que estaba escribiendo de un patinador que ha experimentado situaciones similares a las mías. No éramos tan diferentes como pensaba en un principio. Pero, a pesar de eso, seguía manteniendo su cualidad de hombre, con sus beneficios y limitaciones, que debía llegar a descubrir a mi manera. Y en ese proceso de descubrimiento, me encontré con su familia, entrenadores y amigos. Así, pude ir determinando sus relaciones y conflictos.

En el apartado sobre la construcción de personajes, me hice las siguientes interrogantes: ¿Hasta qué punto puedo partir de mí misma para proponer la caracterización de un personaje? ¿Ponerme en la piel de él? Cuando reviso las escenas del guion, llego a reconocermé de varias formas. Sigo creyendo que soy una especie de reflejo de Joaquín. Por momentos ese reflejo es cristalino, por otros corrientoso. No cabe duda de que el primer personaje que escribí de esta historia fue, efectivamente, Joaquín. Él es quien guía el camino del relato y quien exhibe parte de mis vulnerabilidades.

Joaquín es un joven adolescente de 17 años, que vive con su madre y abuela en la parte trasera del local de la costurería familiar. Está en su último año de colegio y tiene miedo de lo que le ampare el futuro después de graduarse. Ese miedo lo comparte dentro de su ámbito deportivo. Al ser patinador artístico, la incógnita de hasta cuándo podrá patinar, o si realmente será capaz de definir al patinaje como una carrera profesional, es algo que siempre se mantiene encima de su cabeza. El deporte ocupa gran parte de su tiempo. Considera que cualquiera actividad social que no tenga que ver con su desarrollo de él como deportista, no vale la pena. Por lo que se le dificulta establecer relaciones con los demás. Esto no significa que no lo intente de vez en cuando.

La relación con su familia es diversa. Mariana, su abuela, es como una compañera. Cada vez que él llega a la casa después de una jornada, la primera persona en enterarse de su día es ella. Asimismo, ella es quien recibe la noticia del viaje a Italia antes que la mamá de Joaquín. La confianza es tal entre ellos, que Joaquín no tiene temor en consultarle cosas sobre patinaje, ya sean sus trajes o las canciones de sus rutinas.

Mariana es una señora que toda la vida ha trabajado por su familia. Lo ha dado todo. Sus manos con callos lo demuestran. Cocinar, coser, bordar, limpiar, etc. El trabajo manual es su método de mostrar amor. Una abnegada total. Siempre alterna entre sus cinco vestidos viejos para vestirse a trabajar. Prefiere que su familia tenga más que ella, por eso siempre busca crearle nuevos atuendos de patinaje a Joaquín. Al estar al tanto de la relación entre su hija y nieto, intenta que ellos se comuniquen, fracasando varias veces en el intento. Llega a ser la intermediadora para ellos. Y puede ser que la abuela resulte un “pan de Dios”, pero tiene un lado fuerte que hace que los dos entren en razón, aunque sea a sus propios tiempos.

Con Susana, la mamá de Joaquín, su relación se exterioriza en monosílabos. Lo justo y necesario. Y no es porque no exista afecto entre ellos, sino porque a ambos se les dificulta llegar a ese punto intermedio donde puedan expresar sus sentimientos fácilmente. Al igual que Joaquín, sincerarse es el último recurso antes de llegar al punto de explotar.

Algo importante sobre el personaje de la mamá, es que ella no es la villana que se percibe bajo los ojos de Joaquín. -O, mejor dicho, lo poco que se percibe de ella bajo sus ojos (es un personaje a quien no conocemos su rostro hasta las últimas escenas)-, como alguien que no lo apoya, que no le muestra cariño con palabras, que no lo quiere... Susana es una extensión del carácter abnegado de su madre, pero la diferencia recae en que ella nunca lo dice. Ella quiere a su hijo, a pesar de no estar de acuerdo con el deporte que él realiza. Cuando se entera del viaje a Italia, más que pensar en todo el dinero que debe ahorrar para que él pueda hacerlo, le da miedo lo que le pudiera ocurrir afuera. No estar atenta a cada evento nuevo en la vida de él, saber que él ya no la va a necesitar más.

Por ende, este viaje a Italia es un cambio dentro de la lógica familiar. Un respiro o un gasto; la ausencia y el miedo. Más que nada, este viaje significa para Joaquín una oportunidad para entender si el patinaje es suficiente para seguir dedicándole su vida. Asimismo, para saber cómo es él fuera del país y del entorno familiar donde ha permanecido desde que nació. Conocer, de cierta forma, la libertad que siempre ha querido saborear desde la adolescencia. Una libertad que resulta en conocer más gente del medio, y darse el lujo de crear relaciones personales que vayan más allá de la pista de patinaje. Poder salir con ellos, disfrutar de su nuevo entorno, descubrir hasta cómo vivir solo.

Italia resulta en una especie de escape y en una vía para reconocer su origen. Ese país nuevo al que llega, con una mirada rosa, no es tan diferente del país donde nació. Cada uno tiene sus ventajas y desventajas, pero cada uno, al mismo tiempo, saca a luz algo diferente de Joaquín. A lo largo de la historia, acompañamos a Joaquín, con sus temores y logros, en su crecimiento como persona, en su llegada a la adultez, en su comprensión y aceptación de las diferencias entre su país y el extranjero, y en admitir que no está mal danzar sus penas o alegrías.

Una canción cantada en inglés suena del celular de Joaquín, quien está sentado solo en una banca que da hacia una fuente, de la cual un hombre usa su agua para limpiarse su cara y torso desnudo.

Hace un poco de calor, pero el movimiento del agua es calmante.

Joaquín cambia la canción y ahora suena una de violín. Le llega una notificación de su mamá.

Él lee el mensaje y gruñe irritado moviendo su rostro hacia el cielo.

Un grupo de tres chicas pasa al frente de él conversando. Él dirige su mirada hacia ellas rápidamente.

Una de las chicas lo mira y le da una pequeña sonrisa. Joaquín la mira de regreso sorprendido y las ve retirarse.

Antes de que salgan de la plaza, la chica se gira una vez más y le saluda con la mano tímidamente. Joaquín levanta su mano hasta el nivel de su cara, estupefacto.

Retoma su posición hacia la fuente, mira pensativo hacia varias lados mientras sonríe satisfecho.

Con la misma sonrisa, cambia de canción sin percatarse. Una balada de Julio Jaramillo comienza a sonar. La canción que su abuela escucha siempre. Los ojos de Joaquín se abren como platos cuando la escucha y mira hacia la pantalla de su celular. Deja que la canción continúe.

Sus ojos están enfocados en el piso. No pestañea. Tararea la canción.

Ve a un grupo de ancianos jugando cartas fuera de la entrada de un edificio.

Se levanta de su asiento y camina con el ritmo lento de la canción.

Al salir de la plaza se encuentra con una Capilla y detiene la música en altavoz. Se persigna en la entrada y se pone sus audífonos.

Ya no escuchamos la canción.

Con la luz del atardecer, una sombra se crea con la silueta de Joaquín sobre las paredes al lado suyo. Mientras Joaquín camina tranquilo, la sombra cobra vida e inicia a bailar y el sonido de la plaza se mezcla con el deslizar de unas ruedas de patín sobre una pista.

La cara de Joaquín denota cómo su cerebro está maquinando poco a poco una rutina nueva. La sombra, poco a poco, se hace más grande.

Y ahora, Kike, Rebecca, Andrea y Chiara. Personajes que Joaquín conoce en su viaje y determinan nuevos descubrimientos para él. Estos dos amigos patinadores entienden la necesidad de él de superarse como deportista. Los dos últimos personajes son impulsores de tal superación.

Kike es la primera persona en amistarse con Joaquín. Es tres años mayor que él. La amistad que Joaquín desarrolla con Kike es una en donde la confianza va creciendo poco a poco. Joaquín nunca ha tenido amigos hombres y se le hace muy extraño establecer contacto físico con ellos. Y cuando Kike le demuestra que no tiene nada de extraño que un amigo te abrace, baile contigo o te tome de la mano para darte consuelo; las barreras de Joaquín comienzan a caer.

Rebecca es la segunda persona en amistarse con Joaquín. Es dos años mayor que él. Desde el principio, la apariencia de ella llama la atención de Joaquín, pero él no actúa sobre ello por miedo. Rebecca está en una relación amorosa con Sara, quien es otra patinadora del club italiano; y Joaquín, no acostumbrado a ver relaciones como las de ellas dentro del deporte, comienza a abrir sus fronteras hacia su propia sexualidad. Ella es una persona muy coqueta y no tiene temor de demostrarlo fácilmente, lo que significa que Joaquín constantemente está en la disputa de que si ella tiene interés en él o no.

Andrea es el entrenador principal en Italia, quien logra que Joaquín supere tanto sus metas deportivas como personales. Joaquín siempre ha estado rodeado de mujeres cuando ha entrenado, por lo que llegar a Italia y estar en un ambiente donde hay equidad de género y, más aun, un entrenador masculino, lo deja un poco perplejo al principio. Andrea es el tipo de entrenador que no solo dice correcciones a distancia, sino que debe utilizar su fisicalidad para modificar la postura de sus atletas. Él ve un potencial talento dentro de Joaquín, pero sabe que debe vencer muchas de sus inseguridades para ver el camino despejado. Su relación va evolucionando al punto en que él se convierte en una especie de confidente.

Chiara es un personaje que le da una pauta a Joaquín de lo que él puede ser después de retirarse. Ella es la coreógrafa principal del club italiano; también administradora del mismo, es la encargada que todo fluya en su establecimiento. Es una persona que siempre

intenta tener una sonrisa en su rostro y que todos se sientan integrados. A pesar de eso, no tiene filtros en sus comentarios y dice la verdad a sus patinadores.

A lo largo de su viaje, Joaquín pretende solo ir a entrenar, pero llega a encontrarse con una nueva forma de ver la vida. No solo se da cuenta que las diferencias entre su país y el extranjero le hacen comportarse de forma diversa, sino que le hace entender que él dicta su camino y su manera de lograrlo; que ya es un adulto y puede decidir por sí mismo; y que antes de ser un deportista o un hijo, es un hombre con sus propios deseos y metas.

57

EXT. CENTENARIO - NOCHE

Joaquín está sentado al lado de la urna en una banca del Barrio Centenario. Pone sus brazos sobre sus piernas y deja caer su cabeza. Se soba la cabeza suavemente.

Una llamada entrante suena de su celular, que está al lado suyo sobre la banca.

Es su mamá.

Deja que llegue al buzón de voz. Agarra la urna y la abraza. Una llamada más suena. No contesta.

A la tercera llamada Joaquín contesta el celular, pero unas voces animadas provenientes de la casa que está a su lado no dejan escuchar lo que habla con su mamá.

Algunos carros pasan y pitan varias veces seguidas rítmicamente.

Gritos de celebración de un gol estallan de la casa. Más hogares se unen al grito con la misma euforia. Se escucha: "¡Sí se puede! ¡sí se puede!"

Joaquín cierra la llamada. Apoya su barbilla en la urna y repite suavemente el cántico. Casi como si se lo estuviera cantando a sí mismo entre todo el bullicioso del barrio.

3.3 Y después de todo esto... ¿qué?

Antes de siquiera empezar esta tesis tuve la incógnita de que haría con todo este trabajo una vez “terminado” (entre comillas porque un trabajo así, nunca está realmente terminado... en el caso de que se dé la increíble posibilidad de rodarse, siempre habrá cambios hasta que llegue a una mesa de montaje). Este proyecto pasó por ciertas manos previo al ingreso de titulación, donde esas preguntas de qué hacer con todo esto comenzaron, poco a poco, ser respondidas.

Durante los últimos meses de confinamiento del 2020, entré a un taller online con la productora argentina Paula Orlando de *EctasyCine*. Para poder entrar al mismo, uno debía presentar un proyecto de largometraje, y ahí fue donde presenté por primera vez *La Gran Venia*. Durante 4 semanas trabajé el desarrollo de un largometraje que aún no tenía guion, tan solo una sinopsis breve. Fue complicado, pero me abrió puertas a conocer más a lleno lo que quería contar y a donde quería llevar esta historia.

Asimismo, en mi penúltimo semestre cursé la materia *Distribución y Exhibición cinematográfica* con la docente María Isabel Carrasco, donde seguí explorando las posibilidades del proyecto. Desde entender el FODA -Fortalezas, Oportunidades, Debilidades y Amenazas- del mismo, conocer mi audiencia primaria/secundaria y/o nichos, benchmarking, frases de posicionamiento y festivales. Todo esto y más, fueron herramientas esenciales para ir encaminando el proyecto.

Ahora sé, por las clases que he recibido, que uno de los caminos que puedo seguir después de terminar este proceso, es el de intentar entrar en un laboratorio de guion. Me gustaría seguir trabajando esta historia, ya que siento que esta versión todavía tiene muchísimo que corregir y mejorar. Eso lo tengo muy en claro.

Otra de las cosas que reconozco es que al ser un proyecto que aún no tiene otro productor definido, el presupuesto que tengo para entrar a ciertos laboratorios, es poco. Por no decir, aquel que consta dentro de mi cuenta bancaria. Asimismo, al no ser una “Profesional en escritura de guiones, que haya escrito al menos 2 guiones los cuales se hayan producido integra o parcialmente en proyectos cinematográficos y/o audiovisuales, y que esto sea

verificable.”⁷⁸, mi alternativa de aplicar a un fondo del IFCI para la escritura de guión es nula. A menos que se abra una convocatoria este año sin aquel requisito.

Por lo que comprendo que mis opciones derivan hacia laboratorios donde las postulaciones no tengan un requisito de obras audiovisuales ya producidas, que tengan bajos costos o sean gratis, y que sus inscripciones o matrículas –después de la selección del proyecto- no pasen de los 2000USD. Y como estoy hablando del futuro (donde todo es una posibilidad como no), no estoy considerando los posibles estímulos o becas de las instituciones a las que aplique.

Uno de las opciones que tengo más próximas, es aplicar a la 10ma. edición del Laboratorio Internacional de Guion de *LabGuion* (Colombia), cuya fecha de cierre de convocatoria es el 30 de abril de este año. Así como también aplicar al Taller de Revisión de Guion de *Cine Qua Non Lab* (México) y al Taller Internacional de Guion de *BoliviaLab* (Bolivia), cuyas fechas de apertura de inscripciones todavía no se publican, ya que todavía están celebrando la culminación de las ediciones anteriores.

Mi objetivo es potenciar este guion en al menos dos laboratorios y, posterior a la escritura, mi meta es desarrollar el proyecto, financiarlo (comenzando desde una aplicación al *Fondo de Fomento Nacional para el Desarrollo de Largometrajes de Ficción de Ecuador* del IFCI), encontrar una coproducción y así, poder filmarlo.

Me queda un camino largo, estresante y tortuoso, pero no por eso, menos satisfactorio.

⁷⁸ Uno de los requisitos para la última convocatoria *Tutoría para desarrollo y escritura de guion –Script Doctors* del IFCI (2021) <http://www.creatividad.gob.ec/2020/12/18/scriptdoctors2021/>

Capítulo IV

Conclusiones

Entonces, ¿el fin?

El fin está muy muy lejos aún...

Pero considero que después de todos estos meses de escritura, he llegado a un punto de quiebre, de inflexión. Algo parecido a una suerte de término de un primer acto, donde he podido hacer introspectiva de un sinnúmero de aspectos de mi vida, desde lo académico, deportivo hasta lo íntimo, y donde ya no hay vuelta atrás. Solo puedo seguir adelante desde aquí.

Uno de mis objetivos con este proyecto era lograr visibilizar, mediante la escritura de guion, las limitaciones y/o prejuicios efectuados hacia el género masculino dentro del ámbito del patinaje artístico, y las consecuencias que afectan a la percepción del mundo, psiquis y autodescubrimiento de un joven patinador como Joaquín. Y sé que lo he intentado... Espero que lo haya logrado. Mas si no es así, entonces seguiré probando.

Sin embargo, gracias a esta tesis, no solo llegué a comprender más a fondo diversas estructuras narrativas, explorar roles de género dentro de las películas deportivas, identificar estrategias para la construcción de personajes o determinar cómo la danza puede influenciar una narrativa; sino que, también entendí que una investigación para un guion, es un incesante procedimiento que no concluye de manera tan transparente o tan abrupta. No es un “hasta aquí, basta.” Porque al día siguiente podría surgir otra interrogante sobre un tema ajeno. Es un proceso que se asimila al *piano piano si va lontano*⁷⁹. De a poco se va disipando hasta que, en un momento, ya no está tan presente.

A lo largo de estas páginas, en varias instancias, he escrito sobre mis miedos o dudas tanto como mujer o como guionista de esta historia. Es algo que permanecerá adentro mío

⁷⁹ Traducción literal del dicho italiano: Poco a poco se va lejos.

por largo tiempo, si no es para siempre. Sin embargo, en estos meses he aprendido a escribir desde ese miedo.

Debemos escribir cada día (...) Debemos hacerlo a pesar del miedo. Porque, por encima de todo lo demás, más allá de la imaginación y de las destrezas, lo que nos pide el mundo es valor, el valor necesario para arriesgarnos al rechazo, al ridículo y al fracaso. Mientras buscamos historias narradas con significado y belleza deberemos estudiar con detenimiento y escribir con osadía. Entonces, como el héroe de nuestra fábula, nuestra danza deslumbrará al mundo.⁸⁰

Comencé danzando las ideas, todavía las sigo moviendo. Solo aguardo el momento de poder llevarlas, finalmente, a su gran venia.

⁸⁰ Mckee, Robert. *El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (1997), 312.

Bibliografía y filmografía

- Anderson, Paul Thomas. Cortometraje: Anima. Reino Unido, Netflix/Pastel. (2019)
- Arendell, Telory D. «Introduction to dance and film as siblings, Dance´s duet with the Camera» (2016), 13.
- Aubenas, Jacqueline. «Filmer le danse» (2006)
- Barthes, Roland. «El grano de la Voz» Buenos Aires, Siglo veintiuno editores. (2015)
- Barthes, Roland. «Roland Barthes por Roland Barthes» Editorial Kairos. Traducción por Julieta Sucre. (1978)
- Beenhakker, Hans. Cortometraje: Shake Off. (2007) (<http://www.danshans.com/shakeoff.html>)
- Cervantes, M. Poema: «Luna llena» (2019).
- Ciruela Bernal, Virginia. «Danza y cinematografía a través de la obra de Wim Vandekeybus y su película Blush» (2014), 5.
- Crawford, M. y Unger, R. «Women and Gender» New York: McGraw Hill. (2004).
- De Cine, 21. «Las 100 más vistas películas deportivas» (2018) (<https://decine21.com/listas-de-cine/lista/las-100-mas-vistas-peliculas-deportivas-93462>)
- Deren, Maya. Cortometraje: A Study In Coreography for Camera (1945) (<https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>)
- Deren, Maya. «An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film: In Maya Deren and the American Avant-Garde» (2001), 267.
- Deren, Maya. «Choreography for the Camera. In Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren» (2005), 220.
- Deren, Maya. «Film in Progress: Thematic Statement» Film Culture (1965), 4.
- Deren, Maya. «The International Journal of Screendance» Estados Unidos, Parallel Press (2013), 111.
- Deren, Maya. «The Legend of Maya Deren: A Documentary, Biography and Collected Works» Estados Unidos, Anthology Film Archives/ Film Culture (1988), 99.

- Foucault, Michel. «Microfísica del poder» Buenos Aires: La piqueta (1979), 104. (<https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf>)
- Field, Syd. «El libro del guión» Nueva York (1979), 32.
- Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación. Artículo: «Convocatoria para Tutoría para desarrollo y escritura de guion –Script Doctors» (2021) (<http://www.creatividad.gob.ec/2020/12/18/scriptdoctors2021/>)
- Jacques Aumont; Alain Bergala; Michel Marie y Marc Vernet. «Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje» (1983), 135.
- Kappenberg, Claudia; Rosenberg, Douglas. «The International Journal of Screendance» Estados Unidos, Parallel Press. (2013)
- Kassel, Angela. Capítulo: Videodance, How Film enriches the dance. «Dance´s duet with the camera, Motion Pictures» Estados Unidos, Palgrave Macmillan. (2016), 178.
- M., KP. «Filming the dancing body» Blog: Dance Art Contemporain (2016) (<https://danseartcontemporain.wordpress.com/2016/04/23/filmer-le-corps-dansant/>)
- Martín, M. «Contribución del feminismo de la diferencia sexual a los análisis de género en el deporte» Revista Internacional de Sociología (2006), 111-131. (<https://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/30/30>)
- Martínez, Natalia. «Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán» Madrid, Revista de comunicación y nuevas tecnologías ICONO (2011), 14. (<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/109/61>)
- Masciardi, Juan Martín. «ABC de Deleuze: La escritura animal» (2016) (<https://www.microfilosofia.com/2016/11/abc-de-deleuze-la-escritura-animal-jmm.html>)
- McKay, Jim; Michael A. Messner. «Masculinities, sport and media» (2000)
- Mckee, Robert. «El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones» (1997), 63-68. (<https://archive.org/details/el-guion-robert-mckee-pdf/page/n63/mode/2up?view=theater>)
- Naverán, Isabel; Sánchez, José. «Cuerpo y cinematografía» (2008)
- Nibali, Guisepe. «5 poesie di Poema de la oscuridad» (2021)
- Noé, Gaspar. Largometraje: Climax. Francia, A24/Wild Bunch/Rectangle Productions. Largometraje. (2018)

- Ramírez, G., «La mujer y el deporte en el cine del siglo XXI» (2009), 6.
- Ramírez, G.; Piedra, J.; Ries, F.; Rodríguez, A.R., «El deporte en el cine del siglo XXI» (2012), 6. (<https://www.redalyc.org/pdf/542/54232971009.pdf>)
- Restrepo, Gonzalo. «La Danza en el cine» (2019)
- Rohrwacher, Alice. Largometraje: Lazzaro Felice. Tempesta Films, Italia. (2018)
- Rosenberg, Douglas. «Screendance: Inscribing the Ephemeral Image» Nueva York (2012), 18.
- Salazar Benítez, Octavio. Capítulo: Unas gafas violetas para ver cine en tres dimensiones. «La Igualdad en rodaje. Masculinidades, género y cine» Recogido para la revista digital, El País. Editorial Tirant lo Blanch, Valencia. (2015) (https://elpais.com/elpais/2016/01/13/mujeres/1452661500_145266.html)
- Sander, Vera; Gruss, Holger. Cortometraje: Burnt. Alemania (1997) (<https://archive.transmediale.de/content/burnt>)
- Serger, Linda. «Cómo crear personajes inolvidables: Guía práctica para el desarrollo de de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas» Paidós Comunicación. (1990), 46-47.
- Suteu, Oana. Filme: Wire Frame. Coreografía por Ginette Laurin, Amerimage Spectra Production (2005) (<https://khintirian.com/point-de-fuite-wireframe/>)
- Yépez, Arturo. «Manual de producción de Cine» COCOA, Universidad San Francisco de Quito (2009)