



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Cine**

Producto artístico – Guion de largometraje

**Escritura de las sensaciones en el guion**  
*Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados*

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Cine**

Autor/a:

Michelle Carolina Andrade Polo

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

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

Yo, Michelle Carolina Andrade Polo 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**

Julie Tomé

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Priscilla Aguirre

Miembro del tribunal de defensa

Roberto Frisone

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Mi más sincero agradecimiento a mi tutora Julie Tomé y a las personas que inspiraron este proyecto.

## **Dedicatoria:**

El presente proyecto está dedicado a quienes han estado a lo largo de la carrera apoyándome, no han dudado de mi potencial y mis ideas.

*La ma, el pa, la tía, la Hanny y mis amigas.*

## **Resumen**

El presente proyecto de titulación consiste en la realización de un guion de largometraje que acoge algunas características de una modalidad narrativo-estética contemporánea para crear un campo simbólico que se focalice en la subjetividad de una protagonista que tiene insensibilidad congénita al dolor. El mundo de las sensaciones en el cine está dado por varios elementos narrativos que implican al espectador emocionalmente. En este sentido, la condición física de no sentir dolor se manifiesta en el espectro simbólico de la obra *Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados* para poner en cuestión el dolor físico y emocional en el cine.

Palabras Clave: Guion cinematográfico, narrativo-estética contemporánea, insensibilidad al dolor, sensaciones, simbolismo.

## **Abstract**

The present degree project consists of the realization of a feature film script that takes some characteristics of a contemporary narrative-aesthetic modality to create a symbolic field that focuses on the subjectivity of a protagonist who has congenital insensitivity to pain. The world of sensations in cinema is given by many narrative elements that involve the viewer emotionally. In this sense, the physical condition of not feeling pain is manifested in the symbolic spectrum of the work *Ears Back, Eyes Half-Closed* to question physical and emotional pain in cinema.

Keywords: Film script, congenital insensitivity, contemporary narrative-aesthetic, sensations, symbolism.

# ÍNDICE GENERAL

1	Introducción	10
1.0.1	Empatía y cine	11
1.0.2	Guion cinematográfico	12
1.0.3	Narrativas alternativas	13
1.0.4	Nuevo Cine Latinoamericano	15
1.0.5	Condición física: No dolor	16
1.0.6	Objetivos del proyecto	20
2	Genealogía	21
2.1	Tipos de trama	22
2.2	Visible lo invisible	24
2.3	Contexto Ecuatoriano	25
3	Propuesta artística	31
3.1	Obra	31
3.1.1	Punto de vista	34
3.1.2	Escritura cinematográfica	34
3.1.3	Creación de personaje	37
3.1.3.1	Creencias	38
3.1.3.2	Personajes sin objetivos	39
3.1.4	Recursos narrativos y campo simbólico	40
3.1.4.1	Espacios	43
3.1.4.2	Final abierto	47
3.1.5	Proyecto de difusión	48
4	Conclusiones	49
5	Bibliografía	51
6	Filmografía	52
7	Anexos	54
7.1	Presentación	54
7.2	Link de resumen de investigación de condición	55
7.3	Apuntes lluvia de ideas	55
7.4	Escaleta	56

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1	22
Ilustración 2	26
Ilustración 3	26
Ilustración 4	27
Ilustración 5	27
Ilustración 6	42
Ilustración 7	46
Ilustración 8	46
Ilustración 9	48

### **Nota de autor:**

Para iniciar el presente texto académico es importante mencionar que no solamente estará escrito en tercera persona, sino que la necesidad de abordarlo a manera de bitácora en ciertas ocasiones, encuentra una mejor relación con el texto en primera persona.

## 1 Introducción

«La belleza está en adquirir conciencia sobre la fragilidad de la vida.»

-Apichatpong Weerasethakul

Antes de estudiar cine, no sabía cómo describir las sensaciones que una película me dejaba y sinceramente no sé si las palabras son mi fuerte, aún. Y es que, finalmente una sensación puedes crearla, sentirla, pero es muy difícil describirla. Sin embargo, estudiar cine me ayudó a poder analizar mis emociones detrás de las imágenes, a cuestionar mis sentimientos y poder identificarlos. Esta propuesta artística es un guion de largometraje que converge con la búsqueda del sentir y la creación simbólica que no busca cerrar por completo una historia.

### **EXT. BOSQUE/DÍA**

Una fuerte lluvia en medio de un bosque nublado empapa a Estike (8).

Ella camina rápido con sus botas y su vestido.

Va en compañía únicamente por un gato muerto que lleva en sus brazos.<sup>1</sup>

La escena anterior, no es parte de mi guion *Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados*, pero sí de su proceso. Cuando me fascino por una escena de alguna película me imagino el detrás de cámaras, pero pocas veces me preguntaba ¿Cómo estará escrito en el guion? Incluso, sabiendo que muchos directores no se basan en guiones o al menos no de una forma tradicional, como el caso de *Climax* (Gaspár Noe, 2018) donde su director afirma que el guion constó solamente de 5 páginas. Ante el modelo clásico de Syd Field

---

<sup>1</sup> Escena escrita por Michelle Andrade de la película *Sántántangó* (Bela Tarr, 1994), parte de la metodología.

podríamos hablar de un guion de 130 páginas aproximadamente porque cada minuto se aproxima a una página de guion. Aunque, en el presente proyecto de titulación no tiene como objetivo ahondar en tecnicismos de formato de guion a lo largo de la historia, la investigación permite la reflexión sobre el guion mismo.

Por lo tanto, no encontré mejor manera de introducir este documento que no sea el constante ejercicio que tuve que hacer para escribir imágenes y sonidos que son parte de mi producto artístico. Por medio de esta metodología encontré cuestionamientos a través de mi escritura. Observar la escena, escuchar la escena, detener el film, proceder a su re-escritura y finalmente leerla, facilita encontrar nuestra mirada al escribir. La escena descrita anteriormente está basada en *Sátántangó* (Béla Tarr, 1994) una película que surgió de una novela, y que no tuvo un guion cinematográfico como tal.

## **1.1 Antecedentes**

### **1.0.1 Empatía y cine**

Para empezar a exponer mi trabajo del guion cinematográfico es imprescindible mencionar que el tipo de antecedentes están limitados al estudio del campo sensorial enfocado hacia el cine, su estructura narrativa y su poética. Razón, por la que a breves rasgos es importante mencionar la relación entre la empatía y el cine.

Por definición, «la empatía es el sentimiento o capacidad de identificarse con algo o alguien y compartir sus sentimientos.»<sup>2</sup> El arte ha podido denotar un mundo de sensaciones, sin embargo, el cine ha tenido un proceso histórico que se ha visto influenciado por otros tipos de arte (pintura, arquitectura, fotografía, teatro, danza y música) y ha desarrollado un lenguaje que se nutre de una multiplicidad de experiencias sensoriales o como Deleuze y Guattari lo denominan «el bloque de sensaciones»<sup>3</sup> que en

---

<sup>2</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [2021/6/9].

<sup>3</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 1993), 164.

su filosofía mencionan que la obra de arte genera una percepción sensorial y pensamiento que existe en sí mismo. Es decir, se presenta una evocación de múltiples modalidades sensoriales en el sujeto que devienen en sinestesia. La misma que proviene de la composición de los vocablos συν- (sin-) «juntos», y αἴσθησις (aísthesis) «sensación», en otras palabras, «un percibir juntos». La recopilación de diferentes áreas artísticas aporta al séptimo arte una compilación de narrativas que acercan al espectador mediante su percepción y afecto hacia una experiencia empática.

En particular, la empatía sensorial y motora experimentada en películas pueden considerarse como formas peculiares de pensamiento mágico que provocan en nosotros emociones y en el que proyectamos nuestra subjetividad.<sup>4</sup>

Sin embargo, al mencionar a la subjetividad se pone en cuestión la relación que el espectador tiene incluso cuando reconoce aquello de un personaje que no haría de ninguna manera o que no se identifica. Como antecedente, es relevante saber desde qué perspectiva emotiva se escribe para crear desde la subjetividad del protagonista.

### **1.0.2 Guion cinematográfico**

El advenimiento del sonido al cine hizo esencial el uso del guion ya que la creación de los diálogos y la musicalización empezaban un nuevo camino para la narrativa del cine. Alma Carrasco menciona a Thomas Harper Ince, como el primero que introdujo el guion como parte de sus técnicas modernas al momento de dirigir.<sup>5</sup> Sin embargo, es en el teatro donde nacen los primeros guiones que influiría después en el guion de cine.

---

<sup>4</sup> Rosella Catanese, Francesca Scotto y Valentina Valente, *From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019), 42.

<sup>5</sup> Alma Carrasco, «El guion cinematográfico: revolución y evolución»,(2016):101 [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53956/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53956/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

El repertorio teatral suponía un filón de argumentos nada desdeñable para el cine, y una parte considerable de él correspondía al teatro escrito en verso; por eso este tipo de obras va a comenzar a nutrir muy tempranamente (ya incluso en la etapa previa al sonoro) la inspiración de los guionistas, quienes acudirán a ellas buscando temas de garantizado éxito entre el público.<sup>6</sup>

A partir de este breve repaso histórico del guion de cine, entendemos que ha tomado cualidades del teatro que se han transformado con el tiempo para escribir con el actual conocimiento de un lenguaje cinematográfico. Algunas dudas durante los procesos de escritura fueron: ¿Cómo manifiesto mediante las palabras aquellas sensaciones y sobre todo cómo transmito una *pre-audiovisualización* de las mismas?

Tal como lo escribe Coral Cruz en su libro «El guionista debe ser un escritor, pero ante todo debe ser un cineasta, es decir, aquel que sueña y ve en su mente la película antes de ser rodada»<sup>7</sup>

### **1.0.3 Narrativas alternativas**

El cine abre posibilidades para recrear, interpretar e imaginar nuevas realidades que nos permiten un contacto más cercano de las percepciones de vida y que por consiguiente podamos sentirnos identificados con ciertos contextos, personajes, situaciones, problemáticas y muchos otros elementos que se puedan asemejar a nuestra realidad que termina siendo la base de inspiración para crear narrativas. El cine, como cualquier otro campo artístico, ha presentado innovaciones y se ha enfrentado a un proceso de «rupturas» o una construcción de nuevas alternativas narrativas frente a las que históricamente denominamos como clásicas.

En este caso, las vanguardias del siglo XX son importantes porque presentan un inicio histórico en el sentido creativo y liberador de las artes. Donde se prioriza el sentir

---

<sup>6</sup> José Antonio Pérez Bowie, "Teatro en verso y cine: una relación conflictiva", *Análisis de la literatura española contemporánea* 26, n.º 1 (2001): XXXX, <https://www.jstor.org/stable/27742046>.

<sup>7</sup> Coral Cruz, *Imágenes Narradas: Cómo hacer visible lo invisible en un guion de cine*, (Barcelona: Laertes S.A., 2014), posición 28.

opuesto a la lógica conceptual dominante del arte. Por ejemplo, en el cine: el cine absoluto, el cine surrealista, el cine soviético, entre otros.

Se presenciaron elementos transformadores para las narrativas del cine como lo absurdo, la búsqueda de la sinestesia, formas, tipos de iluminación, inspiración en los sueños, tiempos no lineales, el colectivo como protagonista que más tarde influiría a los cineastas para su escritura y un desarrollo de historias con un punto de vista más intimista y simbólico. Francisco Gómez en su artículo menciona sobre el cine de sensaciones ante el cine de acción, lo siguiente:

...la apertura del discurso y la quiebra del paradigma hegemónico, pero, al mismo tiempo, privilegiando la mostración sobre la narración, abogan por una construcción discursiva que haga de la sugerencia el elemento esencial de la representación.<sup>8</sup>

En aquella época el proceso del guion no estaba tan establecido, pero muchos de estos se vieron reflejados en futuros filmes. «La felicidad tal vez sea la sumisión al orden natural» es una frase de la película *Felicidad* (Agnés Varda, 1965), la cual tuvo gran influencia en la nueva ola. El film lo observamos a través del punto de vista de François quien denota la imagen patriarcal e irónicamente el film como tal una respuesta feminista pero no necesariamente lo muestra desde la mirada de Thèrèse, su pareja. El contexto es tan relevante que trasciende hasta la actualidad, y que logra consolidar todo un campo simbólico con la naturaleza y el significado de la felicidad como un gran precedente para un cine con una mirada focalizada hacia el mundo de los sentimientos.

---

<sup>8</sup> Francisco Gómez, *Cine de sensaciones versus cine de acción. La apuesta oriental: Wong Kar-wai como paradigma* en Revista Enrahonar. Quaderns de Filosofia, España: 2013.

#### 1.0.4 Nuevo Cine Latinoamericano

El cine latinoamericano a partir de los 70 empieza a tener un enfoque más intimista, es decir, se permite expresar los sentimientos más reservados desde la subjetividad que aportan películas como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutierrez Alea, 1968), *Se permuta* (Juan Carlos Tabío, 1985), *Las doce sillas* (Tomás Gutierrez Alea, 1965), entre otras.

Las huellas que dejaron las dictaduras se empiezan a narrar a través de otras miradas que no tratan explícitamente los acontecimientos como tal, pero lo expresan de forma poética mientras nos cuentan otras historias sin caer en el hecho explícitamente político. Un ejemplo es la película *La historia oficial* (Luis Penzo, 1985) una película argentina que habla de la dictadura desde una perspectiva subjetiva de una profesora quien duda de la veracidad de las afirmaciones de su esposo sobre su hija adoptiva.

En el guion *Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados* trato algunas temáticas sociales como la prostitución, la religión, la homofobia y el feminicidio. Sin embargo, la escritura en este proyecto de titulación se enfoca en el autodescubrimiento de sus emociones y su cuerpo. La inspiración surge de obras como *Alba* de Ana Cristina Barragán, una niña que tiene que afrontar su adolescencia con un problema de salud grave de su madre y fortalecer una relación con un padre con quien no ha compartido tanto tiempo. La guionista y también directora apuesta por este tipo de cine focalizado en los pequeños detalles, objetos y acciones de la protagonista.

Por ejemplo, observar hormigas alrededor de una mariquita muerta, hablar sola, oler la ropa de su madre, aplastar una mariposa con sus manos por presión, entre otras acciones que mencionaré después en la genealogía, pero, estas acciones cotidianas, que se toman un tiempo prudente en la pantalla, nos muestran la relación con su entorno y

hablan mucho de quién es Alba. En este sentido, es una de las películas ecuatorianas que destaca por el silencio que potencia los gestos.

### **1.0.5 Condición física: No dolor**

En el guion *Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados*, Noah, el personaje principal tiene la condición de Insensibilidad congénita al dolor, es decir, no siente dolor físico y en este caso tampoco reacciona a temperaturas extremas como el calor o el frío. Cabe recalcar, que no existe una larga lista de películas que contengan este tipo de condición.

*Los insensibles* (Juan Carlos Medina, 2012) trata de un neurocirujano que necesita un trasplante por lo que inicia una búsqueda por conocer a sus padres biológicos que lo lleva a descubrir que durante la Guerra Civil española existió un grupo de niños que no sentían dolor físico, a quienes los sometieron a crueles experimentos y a otros los convertían en personas dedicadas a torturar a los demás ya que su sentido de empatía sobre el dolor no fue desarrollado lo que los convertía en armas humanas. El filme entrelaza estas dos tramas y cuenta con una estructura clásica. Aunque la temática de no sentir dolor está presente tiene una perspectiva más objetiva que responde al género del thriller. La subjetividad puede verse más desde el personaje del neurocirujano focalizado hacia el descubrimiento de la verdad, pero tiene una mirada más objetiva de la vida con insensibilidad.

*Painless* (Jordan Horowitz, 2017) es una película estadounidense que aborda específicamente esta condición. El filme gira en torno hacia el deseo del personaje principal de poder sentir el dolor y busca una cura para su condición que lo lleva a un camino de aceptación para disfrutar de la vida de una forma diferente. Al analizar esta película surgió la pregunta ¿Cómo sería la antítesis de este film? Ya que, en el guion, *Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados*, pretendo usar esta condición para también

enfaticar el dolor a través del autodescubrimiento. Por otro lado, en *Painless* el personaje principal atraviesa una serie de conflictos para llegar a su objetivo, encontrar la cura para sentir dolor físico. Es un personaje que investiga mucho para entender su cuerpo y darle un final a su condición. Algunos de los problemas que atraviesa son: la búsqueda de un determinado elemento científico, el someterse a pruebas científicas seguidas y su conflicto con relacionarse con su pareja. En este sentido, la condición cumple con la necesidad dramática pero los conflictos de dolor son causados por él mismo, es decir, el personaje va tras el dolor, al contrario de mi historia donde mi personaje atraviesa el dolor por una sociedad violenta, pero no busca poner fin a ello.

Lo interesante de ambas películas es que, en el caso de *Insensibles*, al ser una película de época, usa esta condición para hablarnos de los actos violentos concebidos en nombre del nacionalismo y la libertad. *Painless* ubicada en un contexto contemporáneo pone en debate la sensación de sentirse vivo a través de sentir dolor en una sociedad con un estilo de vida monótono. Ambas, de alguna forma indiferente de su contexto complejizan el dolor de la vida mediante tramas que se mueven por los objetivos claros de los personajes, pero no se visibiliza en gran medida sus conflictos internos.

Desde el lado del cine documental, existe la película *A life without pain* (Melody Gilbert, 2005) un documental con una modalidad interactiva que cuenta la historia de tres niñas quienes no sienten dolor a través de mostrarnos material de archivo, sus rutinas y entrevistas de sus padres. A pesar de no ser un largometraje de ficción, esta obra es un escalón importante para la investigación que aporta con otro tipo de mirada más realista.

Aporta con la creación de personajes con condiciones que ayudan a la verosimilitud de la historia. El común denominador de estas niñas es no sentir dolor, pero cada una muestra diferentes variantes. A partir de analizar estos casos, surge una lluvia de ideas para pensar en las imágenes, sonidos y puesta en escena de un guion de ficción

que no pretende una trama realista del todo, pero se nutre como todas las historias de la realidad como menciona Víctor Gaviria «El cine es un arte poético, que extrae su poesía de los relatos prosaicos y objetivos de la realidad.»<sup>9</sup>

## 1.2 Pertinencia del proyecto

Mi producto artístico consiste en la realización del guion de largometraje de ficción *Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados*. Trata acerca de la historia de Noah (16), una adolescente que tiene la condición de no sentir dolor físico. En un contexto conservador y religioso, su hermana mayor, Lía (18) es la única persona que la acerca al mundo exterior y fuera de las perspectivas conservadoras, pero de manera muy limitada por su madre, Aleida (42), quien teme por la salud de Noah y prefiere tenerla aislada de la sociedad. Los conflictos entre su madre y su hermana se vuelven tan violentos que acaban causando la desaparición de Lía. Lo que conduce a Noah a indagar en la vida de su hermana para intentar encontrarla, se obliga a salir de su zona de confort y conoce a Sofía (19) una joven que trabaja en la prostitución y con quien logra entablar una amistad. Tras el asesinato y tortura de Lía, Noah atraviesa una etapa de incertidumbre y luto que empieza a cambiar a partir de observar las fuertes heridas infringidas por razones de odio. Lo que la lleva a una introspección sobre su condición y el contexto que la rodea a través de un camino de encuentros y autodescubrimiento de las distintas formas del dolor. Noah siente una cercanía con su hermana a través de prácticas que ponen en peligro su vida y un a un fuerte dolor psicológico.

El hilo conductor es la exploración, el descubrimiento de las sensaciones, y cómo se presentan en una confusión entre el sentir físico, emocional y la existencia propia.

---

<sup>9</sup> «Entrevista a Victor Gaviriari», por Jerónimo Atehortúa., Los cines por venir: *Diálogos con autores contemporáneos*, (Bogotá:Editorial Planeta Colombiana, 2020):115.

El tema general del guion trata de cómo el hecho de ser diferente es la causa de dolor en una sociedad violenta, y cómo, paradójicamente, el pensamiento conservador puede arremeter dolor incluso cuando alguien no lo siente.

Este proyecto surge por un interés en comprender el dolor emocional y cómo expresarlo mediante la escritura. Ante un proceso de investigación llegué a encontrarme una condición congénita de algunas personas denominada CIPA, es decir, Insensibilidad Congénita al Dolor. Esto hace que las personas no sientan dolor físico, y en algunos casos viene con otras condiciones como no poder sudar, sentir temperaturas extremas de calor o frío o no reconocer estímulos ante las necesidades excretoras del cuerpo.

El primer acercamiento hacia este tema fue por medio de la literatura en la saga de libros *Millenium* en el tercer libro *La reina en el palacio de las corrientes de aire*. Este descubrimiento fue un encuentro poético lleno de metáforas que me llevaron a cuestionar la idea del dolor. En algún momento, como un pensamiento volátil se podría llegar a pensar que esta condición podría ser una especie de súper poder, pero no. Es una condición que no amplía el espectro de la mortalidad humana, al contrario, la reduce al igual que genera un constante dolor emocional. La delgada línea entre estos dos tipos de dolor es lo que hace que la investigación del guion busque una narrativa que focalice los conflictos internos del personaje.

Por otro lado, el contexto del guion está situado contemporáneamente, específicamente después de la aprobación del matrimonio igualitario en el Ecuador que tuvo fecha en junio del año 2019. Incluso, meses antes de su aprobación, algunas organizaciones conservadoras empezaron a manifestar su desacuerdo con la posibilidad de que las personas del mismo sexo puedan contraer matrimonio a través de marchas, cadenas en redes sociales, plantones que fomentaban un discurso en base a la biblia y lo

«correcto». Para Ecuador, se abrió una nueva oportunidad, sin embargo, los discursos de odio y sobre todo de disconformidad resonaron en los medios. En el guion la hermana del personaje es víctima de un acto de odio contra la comunidad. Cabe señalar que los grupos minoritarios están en una posición menos privilegiada en cuanto al goce de los derechos humanos.

Tratar temas como el dolor, actos de odio y la autoexploración del cuerpo me llevaron como estudiante de cine a cuestionarme ¿Cómo el contexto también es parte de la condición? ¿Cómo se podría usar el lenguaje cinematográfico para visibilizar los conflictos internos de un personaje condicionado? ¿Qué tipo de estructura narrativa debería usar? ¿Cómo podría manifestar los conflictos internos de mi personaje en el guion? ¿Cómo podría escribir una película que no necesariamente se mueva por la trama sino por las sensaciones de mis personajes?

Ante esta lista de cuestionamientos, empieza el proceso de este proyecto de titulación en la búsqueda de metodologías, referencias, material bibliográfico, filmográfico que me guíen durante la presente investigación y bitácora.

### **1.0.6 Objetivos del proyecto**

Objetivo General:

Realizar un guion que cuente con algunos elementos de una modalidad narrativo-estética contemporánea y que me permita trabajar la representación de un conflicto interno.

Objetivos Específicos:

- Identificar e investigar elementos que potencia la subjetividad del guion
- Construir una estructura que tome elementos de mini trama y antitrama
- Hallar la forma de escritura pertinente para visibilizar lo invisible
- Crear lo simbólico en el guion

## **2 Genealogía**

El término de narrativa alternativa ha sido usado para diferir de la visión clásica-hegemónica narrativa. Pero, al situarlo de esta forma, nos referimos a aquello desde la diferencia y no desde un análisis profundo de lo que significa lo alternativo.

El espectro de la narrativa alterna es tan amplio en sí que no podríamos mencionar solamente los elementos de la trama minimalista o antitrama que denomina Mckee, sino que podríamos ahondar en apelativos como: el cine de poesía al cual se refiere Pier Paolo Passolini, la estética de la opacidad que ha sido analizada por medio de los films de la directora y guionista Lucrecia Martel, la épica de lo cotidiano que se ha destacado en cineastas como Carlos Reygadas, el cine intimista que se evidencia en películas de Erich Rohmer e incluso englobar todos estos términos en la modalidad narrativo-estética contemporánea. Claro está que estas denominaciones están alejadas del cine experimental.

Es pertinente en la genealogía de esta investigación mencionar los términos y elementos que menciona Robert Mckee ya que no solo parten del análisis fílmico, sino que teoriza y delimita.

## 2.1 Tipos de trama



Ilustración 1. Triángulo de tipos de trama de Robert McKee

Robert McKee analiza 3 tipos de tramas existentes en el cine: architrama, minitrama y antitrama. La architrama responde a un diseño clásico donde existen finales cerrados, el viaje del héroe se desarrolla mediante un protagonista activo que se enfrenta a aquellos conflictos externos, las situaciones dentro del guion se dan por causalidad, el tiempo es lineal y su realidad ambientada es coherente para el mundo del personaje<sup>10</sup>. Por ejemplo, una película de fantasía de animación como *Coco* (Adrián Molina, Lee Unkrich, 2017) donde existe una realidad alterna como el mundo de los muertos aunque podría reconocerse como una realidad incoherente para la visión que responde a las necesidades de la película y su realidad narrativa y no del mundo fáctico.

Aunque en el guion la estructura narrativa no esté guiada por una estructura clásica es necesario mencionar para comprender la diferencia con la minitrama y antitrama cualidades que uso dentro del guion.

<sup>10</sup> Robert McKee, *El guión, Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*, (Barcelona: Alba Editorial, s.l.u., 2002), Edición de PDF,

La minitrama se caracteriza por uno o más personajes pasivos que se enfrentan a conflictos internos. En cuanto a la antitrama, sus elementos también forman parte de las minitramas que presentan una serie de hechos que se dan por casualidad en un tiempo no lineal, no hay evolución de los personajes y que juega con las realidades incoherentes.<sup>11</sup>

Noah es una protagonista pasiva que enfrenta el conflicto interno de la desaparición de su hermana que la lleva a enfrentarse a su condición y cómo percibe su mundo. Los hechos están dados de manera causal ya que por medio de su condición atraviesa conflictos que no podría anticipar. Utilizar flashbacks dentro del guion existe porque hay escenas que pertenecen a tiempos no lineales dentro de la historia. Estas cobran sentido durante el estado inconsciente que atraviesa la protagonista al estar en el hospital por heridas graves. Como mencioné anteriormente este guion se podría presentar como una antítesis de *Painless* expone esta condición médica por medio de la arquitecra, a diferencia de *Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados* que busca situarse con elementos que predominen de minitrama y antitrama, aunque tampoco se pretende fijar que no haga uso en ocasiones de la arquitecra para su proceso.

Por ejemplo, *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017) exalta la subjetividad de Marina para conllevar los conflictos que derivan del súbito fallecimiento de su pareja. Sus obstáculos vienen dados del exterior, sin embargo, no busca enfrentarse con aquellos en primera instancia y lucha con su perspectiva interna de cómo sobrellevar la situación. La película recurre a escenas «fantásticas/oníricas» que permiten salir de la realidad coherente y nos adentran a la psicología del personaje.

En ese sentido, el análisis de las tramas según McKee es un referente teórico que permite la reflexión sobre el camino que podrá llevar la historia y que permite identificar

---

<sup>11</sup> McKee, El guion..., 40.

de mejor manera características que se desean usar o con las que podríamos identificarnos en aquello que queremos narrar.

## **2.2 Visible lo invisible**

Coral Cruz es una profesional del análisis y edición de guion. En su libro «*Imágenes Narradas*» expone varios factores que influyen en el guion para que pueda ser cinematográfico.

En su mayoría, los guionistas están tan preocupados de que la estructura se sostenga o de que la trama avance a buen ritmo, que se olvidan de que algunos de los problemas de su guion podrían solucionarse si fueran más conscientes de que el cine es el único arte potencialmente narrativo que nos ofrece...<sup>12</sup>

En efecto, la razón de escribir un guion para cine debe ser el mismo formato de cine, el único modo posible para contar aquella historia. La escritura en el guion debe formar una película en nuestra cabeza que nos dote del ritmo, tono e incluso género de la misma. En este caso y como cualquier texto la puntuación es una herramienta importante. Los espacios e incluso la forma en que describimos la escena nos plantea la puesta en escena de un tipo de plano. Razón por la cual la autora argumenta que no solo es necesario ser escritor, sino que también se debe ser cineasta.

No necesariamente el hecho de ser director puede dotar de gran amplitud al momento de escribir, el hecho está en conocer las herramientas del lenguaje audiovisual para hacerlo independientemente del cargo. En el Ecuador, la mayoría de guionistas también dirigen sus películas debido a la poca industria del cine en el país. Por esta misma razón es prescindible que las referencias de este proyecto respondan al contexto en el que la obra se desarrolla.

---

<sup>12</sup> Coral Cruz, *Imágenes Narradas*,.....,posición 89.

### 2.3 Contexto Ecuatoriano

El cine ecuatoriano no tiene una gran línea de tiempo histórico, es un cine reciente, a pesar del hecho que la primera película ecuatoriana se registró en el año 1901, pero la historia del cine ecuatoriano ha pasado ya por algunas fases. Se puede apreciar hoy en día el advenimiento de nuevas películas que no tienen un enfoque explícitamente de realismo social o de idealismos nacionalistas. A partir de 1990 varios realizadores introducen temáticas diversas y tienen en común el tratamiento de la crisis de la identidad individual y colectiva<sup>13</sup>. Este grupo de realizadores dio paso a una siguiente generación que gracias a los avances tecnológicos empieza un camino de exploración hacia otros géneros que se alejan del melodrama, por ejemplo. Aunque es importante señalar que estamos en un momento en el cual estamos creando un cine diverso que apuesta por otros que no se han presenciado antes como la ciencia ficción, thrillers, terror, entre otros. A partir de esta breve introducción, nos damos cuenta que un cine plural significa también plantear otras maneras narrativas, entre estas se presenta un cine intimista que es parte de las referencias de este proyecto de titulación.

*Alba*, como antecedente y referente, es una guía en mi proyecto ya que logra concatenar una línea de pequeños gestos que se tornan en un camino de sentidos que transmiten las emociones.

La directora de *Alba* escoge una aproximación personal en el tratamiento de sus personajes enfocándose en su autodescubrimiento: sutiles gestos, leves movimientos de sus manos y atención al detalle.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Christian Leon, "Historia del cine ecuatoriano | Ibermedia Digital", IBERMEDIA Digital - Plataforma de cine iberoamericano, 2 de agosto de 2015, <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-ecuatoriano/>.

<sup>14</sup> Rafael Plaza, «Reseña de la película *Alba*», Revista de cine Fuera de campo, volumen 1, número 3, (Ecuador:UArtes ediciones,2017),111



Ilustración 2. Fotograma de la película *Alba*



Ilustración 3. Fotograma de la película *Alba*

La relación que el filme explora con el cuerpo fragmentado aproxima mi escritura en el guion de una forma que pueda describir incluso lo que se creería que pueda «estar de más» especialmente cuando escribo la forma en que se observa al cuerpo de Noah y como la película concatena desde su subjetividad.

En *Cenizas*, de Juan Sebastián Jacóme, el silencio habla lo suficiente y expande el sentir de la historia. En este caso, Caridad (18) una chica que habita en la casa de su difunta madre se asusta por la erupción del volcán Cotopaxi y busca a su padre Galo con quien no ha mantenido ninguna relación durante años. La película sitúa ambos personajes en una relación que no termina de encajar por la difuminada verdad de un abuso sexual de su padre hacia su hermana en el pasado. Sin embargo, logra mostrarnos esto a través del contexto del volcán el cual expande su campo simbólico, al llenar los lugares con cada vez más cenizas, incluso estas cenizas logran filtrarse en aquellos objetos preciados para Caridad.

...el poder que tienen los símbolos como formas que posibilitan el contacto de dos niveles diferentes de la esencia del ser. El símbolo es la posibilidad que adquiere una imagen de alcanzar un nivel más elevado de la experiencia.<sup>15</sup>



Ilustración 4. Fotograma de la película *Cenizas*



Ilustración 5. Fotograma de la película *Cenizas*

Las cenizas siempre están en Caridad y Galo. La trama se mueve a medida que Caridad mueve sus cosas hacia la casa de su padre. Durante esta mudanza se presentan situaciones en las que el silencio es uno de los elementos que permiten «estallar» el diálogo entre ambos. La temática del abuso sexual va surgiendo como las mismas cenizas, de a poco. El tratamiento de los personajes no recae en estereotipos, al contrario, Galo es

---

<sup>15</sup> «Entrevista a Alice Rohrwacher», por Jerónimo Atehortúa., Los cines por venir: *Diálogos con autores contemporáneos*, (Bogotá:Editorial Planeta Colombiana, 2020):156.

un personaje que logra complejizar la temática porque no se muestra como una construcción abominable, lo que fortalece la confusión de sentimientos para su hija.

*Silencio en la tierra de los sueños* de Tito Molina tiene la particularidad de no tener ni un solo diálogo por lo que las acciones dentro del guion están trabajadas detalladamente en aquella monotonía que vive el personaje en la pantalla.

El ejercer esta suerte de ficción conduce lo más a menudo a una forma de vacío ontológico<sup>16</sup>. Los objetos y acontecimientos secundarios (¿pero por qué secundarios?) son ignorados, Toda nuestra atención se desvía hacia el enfrentamiento de los personajes.<sup>17</sup>

Es una película que retrata el tema de la soledad en los últimos años de una persona donde solamente sale de su rutina por medio de sus sueños. El trabajo de lo onírico es el elemento que me interesa en el film ya que para el mundo de la narración un espacio abierto como la playa se convierte en algo utópico, algo que solo podría verse en sus sueños. La narrativa se caracteriza por un estilo naturalista razón por la que puede llegarse a considerar como un documental de observación. A continuación, intentaré replicar una escena de las escenas que fomentaran encontrar esta visión poética a modo de guion.

#### **INT. CASA/DÍA**

Una sogá está atada a la pata del comedor. La mujer tiene un balde de comida en sus manos. Lo ata con una sogá y lo baja por la ventana para el perro.

---

<sup>16</sup> Referente a la ontología según la RAE 1«Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales.».

<sup>17</sup> Raúl Ruiz, *Poética del cine* (Providencia: Editorial Sudamericana Chilena,2000), 24.

## **EXT. VEREDA CASA**

Un perro con la cabeza totalmente negra y con el cuerpo blanco y manchas negras se acerca a comer al balde que la mujer baja mediante la soga.

## **INT CASA/DÍA**

La mujer se sienta frente a su pequeño comedor, cerca de la venta y come su almuerzo, después de observar que el perro también come.

La soga de la mesa que la une con el perro se mueve.

Esta escena consiguió mostrar la necesidad de la compañía incluso en estas acciones que forman parte de su vida cotidiana. La contemplación se toma su tiempo para mostrarnos sus mismas actividades con menos soledad y que nos adentra al ritmo de la película, donde un solo gesto nos hace sentir un gran cambio. En este aspecto, similar a *La pianista* (Michael Haneke, 2001) en la cual, hasta la mitad de la película observamos sus actividades diarias.

La importancia y el tiempo en pantalla que toman estas actividades «secundarias» sale de las narrativas clásicas que intentan usarlas durante poco tiempo ya que no cumplen con una necesidad dramática, es decir, no nos encaminan hacia el objetivo. A diferencia de la épica de lo cotidiano donde los pequeños detalles se construyen para crear un mundo que focaliza la subjetividad de quienes viven la historia.

### **2.4 Dolor en el cine**

El dolor se define como una sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior.<sup>18</sup> El dolor físico en el cine se puede observar de manera más

---

<sup>18</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [2021/7/9].

obvia según el género que adopta la película, como, por ejemplo, el cine gore y de terror. En cambio, el dolor emocional surge en mayor medida en el drama. Pero, independientemente del género, el dolor se puede manifestar en cualquier tipo de film porque las sensaciones subjetivas que cada persona adopta en referencia a lo que acontece provienen de una experiencia propia.

La empatía permite relacionar el cine y el dolor. El guionista toma una posición en cuanto a ella ya que no necesariamente la empatía debe resumirse a una identificación con los personajes, también podemos reconocer que no haríamos o como no seríamos en la historia. En otras palabras, distinguir que no somos, es una manera de sentir a través del protagonista como Alice Rohrwacher menciona sobre su película *Lazzaro felice* «una película en la que si uno sufre no sea porque es el protagonista, sino porque lo está mirando.»<sup>19</sup>

Lars von Trier, en su película *Antichrist* relaciona el dolor con el camino de la naturaleza alejada del comportamiento moral. La historia trata de una pareja que pierde a su hijo e intenta refugiarse en medio de un campo. La problemática de la mujer se desata porque ella pudo evitar la muerte de su hijo, pero prefirió quedarse en medio del clímax del sexo. El dolor físico, la muerte y el placer son conceptos que utilizan el campo simbólico de la moral para entrelazarlos en escenas con metáforas de animales. El cuerpo está mostrado de una manera visceral que culmina en autoflagelación.

La trama se mueve a través del peso moral y la conciencia del ser humano. La pérdida de un hijo pone en cuestionamiento a la humanidad como parte de una naturaleza que no reconoce las reglas éticas de la vida.

En el guion de *Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados* el personaje atraviesa conflictos morales después de observar el rostro desfigurado de su hermana en el ataúd, la idea de

---

<sup>19</sup> «Entrevista a Alice Rohrwacher», por Jerónimo Atehortúa., Los cines por venir: *Diálogos con autores contemporáneos*, ..., 157.

pensar en la tortura y que no pueda sentir empatía sensorial hacen que busque este dolor físico que posiblemente la pueda acercar a ella.

En *Los perros no usan pantalones*, de J-P Valkeapää, esta idea es usada a través de prácticas sexuales sadomasoquistas que busca el personaje luego de perder a su esposa. En cada práctica al borde de sentir la muerte se siente cercano a ella, esta necesidad de conectarse desde una experiencia poco usual hace que tome una rutina que se intensifica cada día más.

En conclusión, para el proyecto esta introspección corporal del dolor solamente vendrá a medida de la presencia de un dolor emocional que no le permite empatizar sensorialmente con su hermana, en este caso a través de su estado inconsciente. En el hospital logra sentir el dolor intenso de ambas formas.

### **3 Propuesta artística**

#### **3.1 Obra**

«Un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad.»<sup>20</sup>

Para empezar a abordar el proceso de la creación de guion de un largometraje, es necesario recordar que a modo de bitácora es pertinente referirse en primera persona.

Antes, durante y posiblemente después de la carrera me surge la pregunta ¿por qué hacer cine? y aunque durante los estudios pude responder por medio de palabras y sobre todo experimentando haciendo cine. No cabe duda, que la sensación que me produce crear e imaginar situaciones no encuentra camino en respuestas descriptivas porque pesan más en mi sentir y en las emociones que me produce. El cine ha logrado

---

<sup>20</sup> Los Dependientes, “Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? (completo) - Subtitulado al Español”, Video en Youtube, 05:32, acceso 2 de agosto del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

avivar mi lado sensible ante los pequeños detalles que parecieran invisibles en la vida. Bela Tarr, antes del rodaje de su película *Damnation* escribió un texto referente al hacer cine.

Podríamos ser incapaces de hacer cine, o podríamos morir haciendo cine. Sin embargo, no hay escapatoria. Porque las películas son el único medio para legitimar nuestras vidas. Al final nada quedará de nosotros excepto las tiras de celuloide en las que nuestras sombras vagabundean en busca de la verdad y de la humanidad hasta el final de los tiempos.

En realidad, no sé por qué hago cine.

Tal vez para sobrevivir, porque todavía quisiera vivir, al menos por un tiempo más...<sup>21</sup>

Este fragmento con el que termina su texto me dejó un halo de nostalgia de mi existencia en el mundo y cuestionarme qué debería contar para legitimarla o más potente aún, que quiero sentir en ello.

*Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados* surge a partir de un guion de cortometraje que se desarrolló como ejercicio en una de las materias de guion. Este fue el primer acercamiento hacia la insensibilidad al dolor como parte de una característica del protagonista. En este caso, la historia se desarrolla con dos niños, uno trata de explicarle lo que es el dolor, pero también se cuestiona ya que recuerda que su hermana habla del dolor al corazón y no la ve sufriendo físicamente. Ante esta conversación, el otro niño con insensibilidad intenta lastimar su corazón literalmente en medio de un juego por inocencia.

Desde este guion, mi intención iba encaminada hacia esta relación existente del dolor emocional y físico. Pero, aun no lograba encajar del todo. Más tarde, la historia cambió de personajes y se planteó un contexto rural, una niña y un niño, pretendía retratar

---

<sup>21</sup> Béla Tarr,, “¿Por qué hago cine?,” en *Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos*, (Colombia:Editorial Planeta Colombiana, 2020),40.

la inocencia de un amor infantil. La condición permanecía para el personaje femenino y una misma conversación la llevaba a lastimarse.

Estos guiones para cortometrajes quedaron atrás con el tiempo. Pero, en medio de su proceso de investigación llegué a interesarme mucho por esta condición congénita y todas las vertientes posibles e historias que, aunque son pocas en el mundo, encontraba un sentido poético en ellas.

Una de las primeras opciones para tesis fue realizar un documental sobre Yanira (10) la única niña en el Ecuador que tiene CIPA. Sin embargo, la pandemia de Covid-19 afectó totalmente a que el proyecto se realizara. En medio de la incertidumbre respecto al proyecto que permita cerrar mi ciclo de estudios, decidí retomar los guiones escritos anteriormente. Con un margen de tiempo prudente, comprendí que la razón porque no lograron cerrar del todo, es que el formato de cortometraje no me permitía explorar suficiente las cualidades de esta condición para desarrollar los personajes. Estaba tratando un tema mucho más complejo en un formato corto. Por lo tanto, la mejor opción era traspasarlo a un guion de largometraje, razón por la cual nació este proyecto.

La primera historia para el guion fue la siguiente: Drama ambientado en un pueblo rural ecuatoriano que atraviesa un cambio religioso, donde Noah (14) una adolescente que no siente dolor experimenta un acercamiento a su primer amor Lía en el contexto violento del año 1985 en el Ecuador, cuando enviaron una serie de escuadrones de la muerte a diferentes sitios del país.

A pesar de haber iniciado un argumento, en conjunto con mi tutora cuestionamos el hecho de que estaba planteando un contexto que primaba sobre los conflictos internos de personajes y a medida que el argumento avanzaba no lograba visibilizar las subjetividades de los personajes. «A veces se siente un personaje, pero no un argumento

donde encuadrarlo»<sup>22</sup> Entonces, recogí elementos que había planteado para pensar una nueva historia.

Noah, de 16 años, una adolescente que no siente dolor, sobreprotegida por su madre se enfrenta a salir al exterior sola después de la desaparición de su hermana mayor, Lía. En el camino, conoce a Sofía con quien auto-descubre su cuerpo y busca una forma de acercarse a Lía por medio del dolor ante la ausencia de su hermana.

### **3.1.1 Punto de vista**

El hilo conductor de este guion es la autoexploración de las sensaciones y como puede verse en una confusión entre el sentir físico, emocional y nuestra propia existencia. El guion está escrito desde el punto de vista de Noah. Es un personaje que no tiene un objetivo claro dentro de la historia y atraviesa por problemas internos que no sabe cómo resolver.

El punto de vista es el elemento más complejo de la ficción. Aunque se puede prestar a otro análisis, es finalmente una cuestión de relación entre el escritor, los personajes y el lector. Sujeta, como cualquier relación a sutilezas innumerables. Podemos discutir la persona, la omnisciencia, la voz narrativa, el tono, la distancia autoral y la confiabilidad, pero ninguno de estos asuntos distinguirá tanto un trabajo como el punto de vista.<sup>23</sup>

El guion está escrito desde su visión del mundo, Noah observa, Noah toma, Noah se acerca..., el personaje permite entrar a las acciones de otros a través de sus decisiones, es decir, el uso de una focalización interna.

### **3.1.2 Escritura cinematográfica**

Al inicio del texto recalqué el constante ejercicio que he tenido que hacer para escribir este guion. El ejercicio consistía en ver películas, observar una escena y escribirla.

---

<sup>22</sup> García Márquez, «El guion cinematográfico según García Márquez por José Borao en *Revista hispánica de cultura y literatura Confluencia* 32, no.1, (2016): 182-94. Accessed August 11, 2021. <http://www.jstor.org/stable/44077471>.

<sup>23</sup> Janet Burroway. *Writing Fiction*, «A Guide to Narrative Craft: Consejos a Un Joven Escritor: Narrativa, Cine, Teatro, Radio», (Barcelona: Península, 1997), 151.

En esta metodología me encontré con algunas dudas ¿Por qué lo escribo se lee tan formal? a mi juicio no me imaginaba la escena tal cual. Así que al leer algunos guiones como el de *Roma* de Alfonso Cuarón y *Blue Velvet* de David Lynch me di cuenta que no escribían de recorrido, que no se respetaba una gramática como tal, es decir, podría encontrar puntos, el uso de mayúsculas incluso cuando no fuera algo de sonido o la introducción de un nuevo personaje, elementos de arte que cumplen narrativamente, escribir un plano detalle sin tener que decir que es un plano detalle.

Sin duda, el libro de Coral Cruz fue un eje principal de este proceso creativo, en su texto ella logra explicar aquellos aciertos que tienen algunos guiones cinematográficos sobre otros y, de la misma forma, analiza el escrito del guion. Es verdad que no hay normas estrictas para escribir un guion, pero estos recursos cambian la forma de leerlo y permite al lector imaginar un mundo más cerca de la visión del guionista. A continuación, mostraré uno de los cambios de escritura que tuve en una de las escenas:

**EXT. CALLE PUEBLO RURAL-NOCHE**

Un niño descalzo con un traje de lentejuelas camina sobre vidrios rotos en medio de un cúmulo de personas. La iluminación proviene de algunas velas situadas alrededor del camino. Hay silencio.

El fin de esta escena es denotar suspenso y focalizar el detalle de alguien que no reacciona ante los vidrios rotos. Podemos notar la diferencia de escritura en el siguiente escrito.

**EXT. CALLE PUEBLO RURAL - NOCHE**

Ambos pies descalzos de un niño caminan lentamente sobre un camino de vidrios rotos multicolores sin ninguna pausa, está rodeado de un cúmulo de gente a su alrededor. Usa una máscara de lentejuelas brillantes plateadas y una túnica morada con filas de adornos resplandecientes a lo largo de ella.

El camino de vidrios está iluminado por una columna de velas blancas a su alrededor, el lugar es oscuro pero las

lentejuelas resaltan al niño entre todos. Los comentarios de la gente y quejidos se escuchan entre murmullos en el espectáculo.

Con cada paso del niño, el silencio se siente en el ambiente. Las personas se acercan temerosas, dejan monedas alrededor de aquel camino y otros se persignan.

Tras salir el niño de aquel camino, gira para ver a todos. La sangre es notoria en el piso de tierra, nadie lo nota, sus pies están lastimados, hace la venia y los aplausos rompen el silencio.

Al leerlo puedo imaginar incluso el valor del plano, el suspenso y sentir el silencio.

En fin, para este apartado mi metodología no solamente sirvió para escribir el guion, sino que pulí un poco más mi forma de escribir en cuanto al ritmo de la escena.

Por ejemplo, el uso de la puntuación, el uso de punto y oraciones en nuevos renglones me permitieron trabajar el ritmo de una escena. Es decir, el uso de las comas permite enlistar y que su lectura tenga una forma más pausada de percibirlo a diferencia del punto que dota de un dinamismo y un ritmo lento cuando va acompañado de frases cortas. Claro está que estas afirmaciones no van de la mano de las reglas de los signos y puntuación de la escritura tradicional.

En el caso de la rutina de revisión del cuerpo de Noah es una escena que pretende estar escrita a momentos frenéticos y que mediante su lectura, las imágenes en detalle aparecen inmediatamente en la imaginación del lector pero, el ritmo de estas estén manejado desde la escritura. A continuación, aquello resaltado con amarillo pertenece al uso de comas y aquello resaltado con rosa al uso de puntos.

#### **INT./ HABITACIÓN NOAH/PLANTA ALTA/CASA - NOCHE**

En la habitación predomina el color blanco, con muy pocos muebles, su cama con muchas almohadas, sábanas blancas, alfombra, un escritorio, una lámpara led, un sillón puff.

La luz amarilla de los faroles entra por la ventana. Cada esquina del escritorio tiene un recubrimiento de caucho de colores.

El cuerpo desnudo y quieto de Noah está frente a su ventana de pie dando la espalda hacia a la puerta.

La única cosa que usa son las gafas de piscina, observa el resto de casas similares del conjunto y en medio de la calle un niño anda en bicicleta, de repente observa al niño que cae al suelo y escucha el sonido de la puerta de su habitación abrirse.

De repente, **ALEIDA (42)**, alta, contextura gruesa, con el cabello largo lacio, con una bata de dormir entra y prende la luz que termina de rellenar de blanco la habitación. Aleida se pone los lentes y toma a NOAH del brazo.

Revisa su cuerpo.

Toma sus manos.

Le da vuelta.

Observa su espalda.

Noah baja y sube su cabeza.

Mueve sus piernas.

Mueve cada dedo de sus pies.

Mueve sus muñecas.

Aleida hace pausas en las articulaciones, se acuclilla y trata de escuchar el movimiento de las mismas, baja hacia la rodilla, pasa su mano y para.

### 3.1.3 Creación de personaje

Para crear un personaje con esta condición fue necesario explorar historias de la vida real, tal como mencioné en mis antecedentes. En el documental *A life without pain* se muestran algunos casos y lo diversificada que esta condición puede ser. Por lo tanto, investigué cada caso con sus características y experiencias. Al ser pocos los casos en el mundo las personas que viven con ello han podido salir en los medios de comunicación. Todos quienes padecen la condición pueden tener características agregadas. Esto hizo que la forma de crear el personaje no se limite tanto y que pudiera trabajarlo desde un punto de vista real.

Noah tiene muchas cicatrices, unos de sus ojos está algo opaco y siempre usa gafas de piscina. Parpadear es una acción que hacemos como reacción para no sentir ardor o dolor en nuestros ojos. Esta reacción se presentó más en el caso de Gabby Gingras<sup>24</sup> una

---

<sup>24</sup> Caso específico de una persona con CIPA (Sensibilidad al dolor con anhidrosis)

chica que vive con esta condición y que por mucho tiempo tuvo que usar gafas de piscina que protegían sus ojos.

La condición de no sentir dolor permite indagar otra forma de ver y sentir el mundo en el que se habita, nos dota de una cotidianidad en el cual el entorno es un peligro constante, lo que hace que nuestros personajes se ven enfrentados a conflictos internos fuertes ya que el dolor es una respuesta necesaria de nuestro cuerpo para saber que algo va mal.

El tema que quiero abordar es la forma en la cual se manifiesta el dolor, ya que existen muchas formas, pero cómo usarlo de manera explícita al no sentir dolor físico. Es decir, una contra apuesta al tema enfocado hacia las sensaciones o subjetividades de los personajes en una sociedad violenta, conservadora e intolerante.

### **3.1.3.1 Creencias**

La historia se sitúa en el año 2016 porque era indispensable pensar un momento controversial donde las personas que están apegadas a creencias conservadoras y puristas evidencian un desacuerdo colectivo en el Ecuador. En este caso la aprobación del matrimonio igualitario.

Noah convive con su madre, abuela y su hermana mayor. Lía está en desacuerdo con los pensamientos conservadores de su madre Aleida y su abuela Martina. A pesar de que adoptan una religión católica tanto la madre como la abuela practican su religión por medio de los medios digitales y no asisten a la iglesia seguido. El personaje de Lía rompe la ideología de la familia: Lía mantiene una relación afectiva con otra mujer y en el transcurso de la historia muere a consecuencia de un acto de odio.

Aunque, el contexto específico del guion no pretende abordar específicamente las cuestiones religiosas o preferencias sexuales, es parte del mundo que viven para la psicología de cada uno de los personajes.

### 3.1.3.2 Personajes sin objetivos

Es necesario entender que los objetivos y deseos de un personaje son diferentes. Los objetivos vienen dados por una necesidad dramática para Syd Field «conocer la necesidad dramática de su personaje le ayuda a situar sus elementos constituyentes» pero el deseo es algo que interesa, pero no lo necesita hacer dentro de la historia.

En la película *Lazzaro felice*, Lazzaro es un personaje que accede a cualquier encargo siempre, no existe negación, su deseo puede ser tomar café todo un día y no tiene ningún objetivo dentro de la historia. La trama se mueve por el contexto y los personajes secundarios que conocen a Lazzaro.

En *Roma*, Cleo no tiene objetivos claros y la película sigue su camino a través de las acciones de labor cotidianas de Cleo. Para el cine clásico este tipo de acciones pasarían a segundo plano, pero para este film conforman un todo que permite la reflexión de la clase social. Según Javier Meléndez:

No conviene confundir un objetivo o meta con el deseo. Todos los personajes tienen deseos. Deseos de vivir o de morir. Oscuros o desinteresados o altruistas. Por supuesto, a veces coinciden el deseo (ser bailarina) y el objetivo (entrar en la escuela de danza).<sup>25</sup>

*Whisky* de P. Stoll y J.P. Rebella, es una película uruguaya en la cual los personajes destacan, aunque no tienen objetivos, pero por la forma en que interactúan entre ellos hace que tenga un toque intimista y cómico. En la historia existe un artificio de una relación de esposo y esposa entre empleador y empleada, sin embargo, los personajes no se esmeran por lucir como tal. Cada uno desde su individualidad se expresa

---

<sup>25</sup> Javier Meléndez, «¿Cómo crear protagonistas sin objetivos?», *La solución elegante / El arte de escribir guiones*, consultado el 7 de agosto de 2021, <https://www.lasolucionelegante.com/protagonistas-sin-objetivos/>.

con una cotidianidad que da el toque de humor al film. Pero, a través de pequeños detalles notamos que Marta empieza a hacer cosas para acercarse a su esposo ficticio Jacobo.

El objetivo de Marta no es enamorar a Jacobo, pero en el transcurso de la historia en el personaje surgen deseos que salen de su rutina habitual. La película termina sin Marta en el lugar de siempre, su trabajo. A pesar de que el filme termina, nos damos cuenta que tampoco fue el objetivo de Marta dejar su trabajo, sino que fuimos parte de todo un proceso del personaje que en el camino descubrió deseos. Por otro lado, Jacobo continuó igual. No existen grandes transformaciones, pero surgen conflictos internos.

En el guion desde un inicio se tenía claro que Noah el personaje principal no tendría que sufrir una gran transformación y que no tendría objetivos claros. Al terminar el primer borrador, existe una transformación por cualidades externas, pero en sus conflictos internos Noah no ha cambiado bruscamente y por ello hago el uso de la realidad incoherente usando el estado inconsciente como un recurso narrativo que potencie la dualidad del conflicto entre no sentir dolor y encontrar dolor en la muerte de su hermana.

Aleida, madre de Noah tampoco pasa un proceso de cambios, no busca justicia, no cambia sus convicciones, vive su luto y su proceso de aceptar los eventos. En cuanto a Sofía, era importante relacionarla con la novia de Lía, sin embargo, a medida que entendía la dinámica de mis personajes, encontré que solamente era necesario dejar un indicio de que en algún momento se relacionaron indirectamente en su trabajo. La idea de que todos tenemos relación con otra persona por otra persona de alguna forma, y que es lo que en mi opinión debería unirnos ante las injusticias.

### **3.1.4 Recursos narrativos y campo simbólico**

Algo que se recalca constantemente en un guion es el subtexto del mismo, tal como explica Ernest Hemingway en su teoría del Iceberg.

Si un escritor en prosa conoce suficientemente bien aquello de lo que está escribiendo, puede omitir cosas que él conoce, y el lector,

si el autor escribe con suficiente verdad, tendrá de estas cosas un sentimiento tan fuerte como el escritor las hubiera expresado. La dignidad del movimiento de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite cosas porque no las sabe, no hace más que dejar lagunas en lo que describe.<sup>26</sup>

Entonces, nos referimos a aquello que decimos fuera de los hechos, las acciones y en sí de lo que la historia nos ofrece. No obstante, hay que recalcar que el símbolo y la metáfora no es lo mismo. Lo simbólico abarca todo un conglomerado de signos en el que se encuentran las metáforas. La metáfora en el cine reemplaza una imagen por otra que nos lleva a otro lugar. El uso del simbolismo es un modo de abrir una puerta a través de una imagen o sonido que logra relacionar varios significados para lograr un nivel más elevado de la experiencia. Aquello que nos encontramos de repente y que libera nuestra imaginación.<sup>27</sup>

Una de las películas que sin duda me llamó la atención en cuanto al simbolismo es *The wild boys* de B. Mandico. Su carga simbólica es tan densa que incluso con tanto esfuerzo no logré dispersar mi idea sobre las connotaciones de la identidad humana e incluso de temas feministas. Recuerdo decir en la sala la siguiente oración «El mundo sería más noble si solo existieran mujeres» ¿Cómo logré crear una oración así después de todo el bagaje de elementos que esa película tenía? Quiero hablar de muchas cosas en este guion, pero a la vez no, con mi tutora concordamos en que lo que más me interesa es el mundo de las sensaciones y el peso simbólico es fundamental para crearlas.

Como mencioné anteriormente esta condición me parece poética en el sentido que me hizo pensar en otros conceptos como la liberación femenina, la violencia, el miedo a la muerte, la sobreprotección entre otros.

---

<sup>26</sup> Ernest Hemingway, *Muerte en la tarde* (Barcelona: Editorial Planeta, 1980), 154.

<sup>27</sup> «Entrevista a Alice Rohrwacher», por Jerónimo Atehortúa., *Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos*, ..., 162.

Como estudiante de la escuela de cine elegí el itinerario de fotografía ¿Por qué hacer un guion como tesis? la respuesta está en que ese interés por las imágenes también está en crearlas. En el proceso, me alimentaba de imágenes que reforzaron mi escritura al pensar en el color, las formas, la iluminación, entre otros.

En este sentido usar la imagen y crear símbolos se dio de manera orgánica a partir del momento en el cual encontré el título de mi guion. En algún momento de ocio, encontré un artículo de conejos donde mencionaba que los conejos exteriorizan su dolor poniendo las orejas hacia atrás y entrecerrando sus ojos. Razón que hizo que de a poco pensara en animales que me doten de símbolos que enriquezcan las sensaciones del lector. Sin querer, estaba remitiéndose a otro trabajo mío «*Ojos de globo*»<sup>28</sup> donde usé a los peces como símbolo de encierro de un personaje que no se atrevía a salir de su zona de confort. En cambio, esta vez hice uso de estos elementos de animales para introducir de a poco un cambio de ambiente y que juegue en algunos casos con lo increíble de la realidad como el caso del puerco espín en medio del pasillo rojo.

A diferencia de Lar Von Trier en *Anticristo*, el uso de los animales refuerza la idea del «horror» natural. Seguramente el subtexto de la escena inicial de David Lynch sin los insectos en la tierra hubiera sido diferente porque otorga una capa de lectura extra de que incluso los lugares más oscuros tienen vida y movimiento que más tarde tiene sentido con el conflicto de la historia.



Ilustración 6. Fotograma de la película *Anticristo*

---

<sup>28</sup> Cortometraje Universitario de la Universidad de las Artes, *Ojos de globo*, 2019.

### 3.1.4.1 Espacios

Los espacios principales como la casa de Noah y el edificio donde vive Sofía son espacios de alto contraste social. Sin embargo, siguen situados ante un contexto ciudadano. Por esa razón consideré pertinente que el final deba incluir a Noah en un espacio totalmente diferente, claramente esta es solo una de las razones que me llevó a eso.

El uso de flashbacks se da cuando realmente es necesario para la narrativa, en este caso era primordial marcar un antecedente en la infancia de ambas sin que cambiara drásticamente el tiempo cronológico. La inocencia era un rasgo que quería denotar por lo que el flashback fue usado como una herramienta que denote hermandad, inocencia y que otorgue más sentido a la imagen de Noah, la diferente relación de trato de parte de la madre hacia Lía y Noah y especialmente en el uso de sus gafas y sus cicatrices.

Con respecto a las escenas en las que salen personajes que no tienen ninguna coherencia con el mundo contemporáneo de la historia y que son de las excepciones que no se escribe desde el punto de vista de Noah. Estas escenas pertenecen a eventos en diferentes lados, la escena inicial es uno de ellos. La escena alude a los indicios de esta condición del no sentir dolor: en países de oriente varias personas vivían con esta condición y se dedicaban a realizar espectáculos callejeros que ponían en riesgo sus vidas, pero, al desconocer de esta enfermedad, creían que tenía algún tipo de poder divino. Cabe señalar que el tiempo de vida de una persona con sensibilidad al dolor era corto.

Las finalidades de estas escenas parecen no tener una relación aparente, pero a medida que la trama avanza podemos relacionar el dolor hasta el momento culminante donde Noah en un estado inconsciente en el hospital logra juntar estas imágenes en un ambiente surreal. Mi propósito es dejar la duda si al despertar logra o no sentir dolor real.

En realidad, estas escenas pertenecen a un *rizoma*<sup>29</sup> narrativo, utilizando el concepto acuñado por Deleuze y Guattari. El concepto del rizoma es como una multiplicidad que se presenta en cualquier dimensión, que toma en cuenta lo más simple, y no necesita hablar de multiniveles porque las *ramificaciones* constituyen un todo, lo mejor y lo peor.

«Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras.»<sup>30</sup> Estas escenas son aquellas ramas que constituyen parte del sueño de Noah donde se manifiesta el arquetipo de la insensibilidad al dolor. Este descubrimiento de Noah con su cuerpo tan diferente al de Lía, incluso en otra realidad.

Estas escenas en un inicio estaban escritas para dar misterio, pero a medida que avanzaba con la trama, me preguntaba qué sensaciones me estaba provocando un suspenso, no terminaba de encajar con la estética que quiero marcar con las palabras. En el sueño, hay tres elementos que me ayudaron a lograr un tono.

### **Vestuario**

Mediante el guion se puede intentar proponer un mundo con los elementos que posiblemente muten en la posteridad. En este proceso era importante describir los vestuarios, especialmente en las escenas que conforman de a poco este sueño porque los tonos de suspenso de alguna forma con los trajes causan una percepción de elegancia y sobretodo de espectáculo. Las lentejuelas, objetos y diseños similares a los trajes de las mujeres en la danza árabe, son vestuarios que suman una capa de sonido que rompe con el silencio propuesto en las escenas que solo provienen de quienes hacen estas prácticas focalizando la atención a cada una de las acciones.

---

<sup>29</sup>Gilles Deleuze y Félix Guattari exponen en su texto «Mil mesetas» el término de la ramificación refiriéndose a los ejemplos de la naturaleza pero también a la multiplicidad del mundo.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari y José Vasquez, «*Mil mesetas*», (Valencia: PRE-TEXTOS, 2004), 15.

## **Túnel**

Antes de estar dentro de un túnel estamos ubicados en tiempo y espacio, todo es claro. Una vez dentro el alrededor es monótono, no cambia, pero sabemos que estamos avanzando, al salir del túnel nuestro entorno inicial ha cambiado, el tiempo-espacio es diferente. El símbolo del túnel se ha usado mucho en lo místico. Muchas religiones han usado al túnel como una metáfora como el territorio entre la vida y la muerte. Mi intención no es denotar un aspecto religioso formal, pero en el imaginario de Noah existe y considero que el espacio simbólico del mismo permite que atravesase un estado estático que se relaciona con su vida y que al salir existe el fuego como aquella luz de dolor.

## **Fuego**

El fuego en esta historia cumple como el elemento del odio. Recuerdo cuando en el Ecuador hubo el caso de la niña Emilia en la ciudad de Loja donde encontraron los restos de sus huesos. La quemaron. Obviamente, no hablo del tema, pero son hechos que también hablan de mi sociedad y muchos casos más han sido similares. Pensar en el fuego como una de las herramientas de tortura por su dolor intenso hizo que sea parte de una de las torturas que infligieran a Lía y que este momento donde Noah observa a Lía ella no se queja, pero Noah puede sentir el dolor inminente.

## **Carne**

La carne cruda juega con el hecho del cuerpo con una mirada que termina como si fuéramos parte de un objeto: el niño camina con este plato en sus manos hacia el final del túnel como forma de un ritual.

En un principio este sueño estaba creado por imágenes aleatorias para dotar de un sentir surrealista. Cabe señalar, que una de las técnicas del surrealismo fue la del cadáver exquisito. Al momento de usarlo para mi creación surgieron objetos y características interesantes que aportan al campo simbólico de la historia. Pero, la decisión de que este

sueño fuera un punto catártico donde la protagonista siente dolor, se dio más tarde cuando pude conectar todos estos elementos con aquellas escenas que salían de la temporalidad de la historia como la escena inicial y la del espectáculo.

### 3.1.4.2 Realidades Incoherentes

En el caso de *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra, la escena surreal que revela un viaje espiritual toma elementos que salen de la realidad incoherente para mostrar una conexión con el universo y la energía de la naturaleza. Las formas similares a fractales en el film se presentan a color a pesar de que toda la película esté a blanco y negro, existe este contraste. En este caso el contraste está en mostrar un lugar rural, nada similar a la ciudad, en medio de este espacio un gran túnel.

Mis abuelos maternos viven en una zona rural entre la costa y la sierra. Cada vez que voy de viaje en medio de la cordillera hay un túnel que queda cerca de Santo Domingo. Pasar por aquel lugar me causa un cúmulo de sensaciones hostiles, el cambio drástico de observar árboles y de repente pasar a un espacio gris de luces amarillas.

Otro lugar de inspiración para el sueño son los terrenos donde cosechan arroz. En cada viaje cerca de Guayaquil podía encontrarme con estos lugares con un verde vivo que me transmitía una sensación de calma y nostalgia. El fin de mostrar está en describir un lugar real pero que de a poco se corrompe con eventos místicos.



Ilustración 7. Fotografía túnel Santo Domingo



Ilustración 8. Fotografía Vía Vinces

### 3.1.4.2 Final abierto

Creo que una de las cosas más complejas de una historia es pensar en el inicio y su final. Cuando nos referimos a este tipo de final tomamos en cuenta por definición un final cerrado que según Syd Field lo denomina como la *resolución dramática*<sup>31</sup>, es decir, se encuentra respuesta en las preguntas planteadas durante el film y todos los elementos de la trama convergen en este punto final de la historia,.

Sin embargo, En mi proyecto decidí optar por el final abierto, pero me permito compartir las palabras de Alice Rohrwacher, quien opta por no dirigirse hacia el término de *final abierto*, más bien ella lo define como «películas que finalizan con un nuevo comienzo»<sup>32</sup>.

*Orejas hacia atrás, ojos entrecerrados* no propone responder una pregunta pragmática sino abrir una reflexión en cuanto a las sensaciones del dolor y su cercanía con un ser amado, donde el campo simbólico construido en el guion permita que la imaginación del espectador pueda resolverlo y dar rienda a crear un nuevo inicio. Noah finalmente está flotando en el agua observando las nubes, está compartiendo una de las cosas favoritas de Lía, flotar. «Sentirse parte de todo y a la vez de la nada».

Aunque, considero que el presente guion es una base que seguirá abierta a modificaciones, el acto de flotar sobre el agua es algo que lo pensé mucho antes de tener la historia que tengo ahora. El agua es uno de mis elementos favoritos, después de estar en cuarentena por mucho tiempo tuve la oportunidad de conocer un lugar que ocupa un espacio importante en mí: Puerto inca, un pueblo de la costa ecuatoriana. En este lugar viven personas que se llevaron mi corazón en un momento de mi vida. Este sitio tiene

---

<sup>31</sup> Syd Field, *El Manual del Guionista* (Plot, 1995), 147.

<sup>32</sup> «Entrevista a Alice Rohrwacher», por Jerónimo Atehortúa., Los cines por venir: *Diálogos con autores contemporáneos*, ..., 162.

uno de los ríos más hermosos del Ecuador, el recuerdo emotivo de encontrarse flotando en medio del río con un cielo naranja, me hizo pensar que de alguna forma no estoy en ningún sitio, pero sentí demasiado y finalmente, ¿Qué es la vida sin sensaciones?

«Me di cuenta de que la historia es como un río y que si te atreves a navegar por él y confiabas en el río, el barco sería arrastrado hacia un lugar mágico.»<sup>33</sup>



Ilustración 9. Fotografía Río de Puerto Inca

### 3.1.5 Proyecto de difusión

Este proyecto de titulación aplicará a los siguientes laboratorios, programas de financiamiento y convocatoria para desarrollo de guiones:

- Guayaquil Lab de la Fundación FestiCineGye
- Laboratorio Internacional de Guion del Programa Ibermedia
- Convocatoria de «Tutoría para desarrollo y escritura de guion» del Instituto del fomento a la creatividad y a la innovación.
- La Residencia Iberoamericana de Guion organizada por la Fundación Algo en Común.
- Laboratorio de proyectos MAFICI LAB 2022

---

<sup>33</sup> Entrevista a Win Wenders por Laurent Tirard, *Lecciones De Cine* (Ediciones Paidós Ibérica, 2003), 88.

#### **4 Conclusiones**

La premisa del dolor como algo que trasciende el malestar físico estuvo presente mucho antes que el guion se definiera como tal. A pesar de todo el proceso y los cambios de trama e incluso de género no interfirieron en la idea original. Esta investigación logró concatenar los elementos narrativos pertinentes para explorar sobre la idea fecundadora.

El proyecto encontró en las características de una modalidad estético-narrativa contemporánea un camino pertinente para profundizar sobre la subjetividad del protagonista. Las cualidades de abordar el conflicto interno, la casualidad, realidades incoherentes y un final abierto que permite a la obra construir un campo simbólico que potencia y atribuye un universo de sensaciones.

En concreto, el cine indiferente a la forma de cómo se logre inducir estas sensaciones tiene la capacidad de encaminar las emociones del espectador. Las mismas que se trabajan desde el momento de la concepción de la idea y que se ven reflejadas en el guion. Por consiguiente, no solamente la escritura es imprescindible para su desarrollo, también es indispensable que la visión de cineasta tenga una base fuerte para la película: no necesariamente una buena historia significa una buena película. Por lo que el conocimiento del lenguaje cinematográfico fue uno de los recursos más importantes al momento de escribir el guion.

La metodología de re-escribir escenas de películas resulta ser un ejercicio que refuerza la perspectiva de una escena, según las herramientas que observamos y escuchamos podemos determinar desde qué punto de vista fue pensada y cómo sería su posible escritura. Claro está que no hay reglas para escribir un guion, pero desde esta investigación. Concluyo que quien lea y pueda audio-visualizar la historia puede aportar de manera efectiva para la creación del film, es decir, que podamos escribir para la imaginación. Si bien en el Ecuador la mayoría de directores han escrito también sus guiones, es necesario pensar en la lectura del otro. Podremos conversar sobre la historia,

pero la experiencia de leerla debe cumplir con ampliar los límites de la palabra, además de fortalecer el simbolismo de nuestras historias.

Por tanto, el campo simbólico del cine tuvo más sentido en esta primera experiencia de escribir un guion de largometraje. Durante la carrera se tiene experiencia mediante prácticas en cortometrajes que a pesar de que su carga simbólica no signifique menos cuenta con un desenlace más directo para desenvolver las sensaciones. A diferencia de un film que germina una idea y que en su proceso son los símbolos que permiten reflexionar sobre ella y sobre todo sentirla. No está de más tener presente que no podemos reducir el simbolismo a la metáfora, esto hace que el subtexto del guion cobre sentido en la totalidad de la obra. En este caso, una condición de personajes más allá de una característica más tuvo que componer un mundo que la haga necesaria.

A pesar de tener elementos que presentan películas que no demandan muchas salas de cine hegemónicas, se puede deducir que el guion no logra salir de la convencionalidad de la estructura narrativa aristotélica del todo. Durante el proceso, se cuestiona el término alternativo o no convencional de la estructura, a lo que prefiero denominarlo como otra forma de contar una historia pero que no necesariamente transgrede en su totalidad a la estructura que ha sido usada por mucho tiempo. Cabe señalar, que esta aproximación no fue parte de los objetivos del presente proyecto de titulación, pero es importante expresar las reflexiones en torno al término de lo «alternativo» en el cine actual.

Por último, el presente guion abre otro campo de investigación acerca de la empatía del espectador hacia el dolor. Si el cine nos muestra una herida gráfica podríamos identificarnos con el dolor de las personas, pero ¿qué sucede cuando el espectador conoce que esta persona no siente dolor, la experiencia de sinestesia es similar?

## 5 Bibliografía

Borao, José. 2016. "El guion cinematográfico según García Márquez." *Revista hispánica de cultura y literatura Confluencia* 32 (1).

<http://www.jstor.org/stable/44077471>.

Burroway, Janet. 1997. *Writing Fiction*. Translated by Bernardo Moreno.

España: Península.

Cruz, Coral. 2014. *Imágenes Narradas: Cómo hacer visible lo invisible en un guion de cine*. Barcelona, España: Laertes S.A.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas*. Translated by José

Vasquez. Valencia, España: PRE-TEXTOS.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Traducido por Thomas

Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993

Field, Syd. *El Manual del Guionista*. Plot, 1995.

Gómez, Francisco. 2013. "Cine de sensaciones versus cine de acción. La apuesta oriental: Wong Kar-wai como paradigma." *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, no. 50, 31-43.

[10.5565/rev/enrahonar/v50.113](https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar/v50.113).

León, Christian. "*Historia del cine ecuatoriano | Ibermedia Digital*".

IBERMEDIA Digital - Plataforma de cine iberoamericano, 2 de agosto de 2015.

<https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-ecuatoriano/>.

*Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos*. 2020. Compiled by

Jerónimo Atehortúa. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta Colombiana.

Mckee, Robert. 2002. *El guion*. Edición de PDF ed. Barcelona: Alba Editorial.

Meléndez, Javier. 2019. “¿Cómo crear protagonistas sin objetivos?” La solución elegante | El arte de escribir guionera.

<https://www.lasolucionelegante.com/protagonistas-sin-objetivos>.

Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Indianápolis, Estados Unidos: Paidós.

Plaza, Rafael. 2017. Reseña de la película *Alba*. Edited by UArtes ediciones. *Fuera de campo* 1, no. 3 (1): 123.

Ruiz, Raúl. 2000. *Poética del cine*. Primera ed. Providencia, Chile: Waldo Rojas.

Tirard, Laurent. *Lecciones De Cine*. Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

Valente, Valentina. 2019. *From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media*. Edited by Rossella Catanese and Francesca Scotto Lavina. Newcastle upon Tyne, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

## 6 Filmografía

Barragán, Ana Cristina. 2016. *Alba*. Film. Ecuador, Mexico, Grecia: Caleidoscopio Cine, Graal Films, Leyenda Films.

Gilbert, Melody. 2005. *A Life Without Pain*. Film. Estados Unidos: Frozen Feet Films.

Guerra, Ciro. 2016. *El Abrazo De La Serpiente*. Film. Colombia, Venezuela, Argentina: Buffalo Films, Buffalo Producciones, Caracol Televisión.

Horowitz, Jordan. 2017. *Painless*. DVD. Estados Unidos: Blues Bus Productions, Ambrosino/ Delmenico.

Jácome, Juan Sebastián. 2018. *Cenizas*. Film. Ecuador, Uruguay: Abaca Films, Rain Dogs Cine.

Lelio, Sebastián. 2017. *Una Mujer Fantástica*. Film. Chile, España, Alemania: Participant, Fabula, Komplizen Film.

- Lynch, David. 1986. *Blue Velvet*. Film. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.
- Mandico, Bertrand. 2018. *The Wild Boys*. DVD. Francia: Ecce Films.
- Medina, Juan Carlos. 2012. *Insensibles*. Film. España, Francia, Portugal: Les Films d'Antoine, Tobina Film, Fado Filmes.
- Molina, Tito. 2013. *Silencio En La Tierra De Los Sueños*. Film. Ecuador, Alemania: La facultad, Weydemann Bros.
- Rebella, Juan Pablo, and Pablo Stoll. 2004. *Whisky*. DVD. Uruguay, Argentina, Alemania, España: Pandora Filmproduktion, Ctrl Z Films, Pandora Films.
- Rohrwacher, Alice. 2018. *Lazzaro Feliz*. Film. Italia, Suiza, Francia, Alemania: Tempesta, Rai Cinema, Amka Films Productions.
- Tarr, Béla. 1994. *Sátántángo*. Film. Hungría: Mozgóképek Innovációs Társulás és Alapítvány, Von Vietinghoff Filmproduktion (VVF), Vega Film.
- Trier, Lars von. 2009. *Antichrist*. Film. Dinamarca: Zentropa.
- Valkeapää, J.-P. . 2019. *Los perros no usan pantalones*. Film. Finlandia, Latvia: Helsinki Filmi, Tasse Filmi.
- Varda, Agnès. 1965. *La Felicidad*. Film. Francia: Parc Film.

## 7 Anexos

### 7.1 Presentación

Al ser un producto artístico de guion lo que importa es el contenido del texto, pero como parte de este proyecto de titulación, quise crear una portada del mismo. Una ilustración hecha por *Monochromies*, artista visual y también estudiante de la Universidad de las Artes.



## 7.2 Link de resumen de investigación de condición

[https://drive.google.com/file/d/1c\\_4GOCTJbrNvpKMR1WS-gq59X\\_f98KPU/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1c_4GOCTJbrNvpKMR1WS-gq59X_f98KPU/view?usp=sharing)

## 7.3 Apuntes lluvia de ideas

- \* ¿Dónde y cómo? Desarrolla su personalidad.
- \* Entorno y contexto / En qué momento de su vida está.
- \* Tema social: Nos estamos insensibilizando...
- \* Metáfora del guion
- \* Pensar en situaciones en la cual no puede pero lo quiere HACER.
- \* Idea: la más sensible del pueblo
  - Un retrato y poco a poco nos muestra su condición
  - Lo no trama narrativa es el retrato.
- \* Describir sensaciones
- \* Situación que tenga un impacto
- \* ¿Esta condición que le ha dotado o quitado de PERSONALIDAD? Enfatizar sobre el mundo a través de su condición?
- \* Idea: Dolor ajeno cada vez menos  
El dolor de un ser ajeno que no se parece a nosotros no nos llega.
- \* ¿Por qué me interesa a mi un personaje con esta condición?

Tiene muchas cicatrices  
Tiene menor un diente  
Alguien debe a obligarla a llorar de dolor / no llora x ella sino x la niña.  
No parpadea → Siente que están retando a alguien.  
¿Que Quieras Noah? !!!!!!!  
AYUDA AYUDA AYUDA  
Te han enseñado a tener miedo? Pero nunca has llorado?

IDEAS

- Se dego torturar
- Quien llote primero
- Diálogo mensuración "Hoy no comi remolacha"
- Dar una flor con espinas

Algo que le de un dolor emocional ↔  
Escarabajo  
↓  
¿EGOISTA?  
↓  
Este conf  
Se co



Tiene un corajo se llama TOGO   
viejo  
↓  
Escena de orejas hacia atrás y ojos entrecerrados.  
Idea: Ella trata de girar sus orejas y entre cierra los ojos.  


