



Universidad Católica Andrés Bello

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Artes Audiovisuales

“Trabajo de Grado”

“De canción a guión: Diseñando una estrategia para adaptar "If you're feeling sinister" en un guión”

Tesista: Carlos Eugenio Opitz Jiménez

Tutor: Lic. Juan Manuel Acosta Matos

Caracas, 25 de junio de 2008

A mi padre Eugenio,
mi madre Thamara
mi hermano Santiago
y Tita

por su fe inagotable y su fuerza de espíritu,
de las que me alimento y aprendo cada día más.
Gracias a ustedes estoy hoy vivo por vez primera.

A la Virgen Desatadora de Nudos.
A todos los artista de arte cinematográfico
que me inspiran y estimulan a diario.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de grado no pudo ser posible sin la participación, la dedicación, el cariño, la ayuda e interés de las siguientes personas: Prof. Elisa Martínez, Dr. Luigi Luongo, Prof. Carlos Eduardo Ramírez, Lic. Juan Manuel Acosta, Lic. José Alejandro Rodríguez, Laura Póvoa Tintori, Caroline Loftin, Prof. Emigdio Suárez, Armando Mosquera, Edurne Uriarte, Frank Baiz Quevedo, Pedro Primavera, Beatriz Opitz, Centro de Salud Mental “El Peñón”, Carlos Moreno, Bianca y Sandra Castillo, Vanessa Santamaría y todas las bandas musicales que me acompañaron en mi iTunes durante largas horas de lucha, tristeza, duda y alegría.

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos.....	3
Índice.....	4
Índice de tablas.....	11
Introducción.....	12
I – Planteamiento del problema.....	14
1.1 – Descripción del problema.....	14
1.2 –Formulación del problema.....	15
1.3 – Delimitación.....	15
1.4 – Justificación.....	16
II – Marco referencial.....	17
2.1 - Brevemente: Nociones básicas de un guión y de la adaptación.....	17
2.1.1 – La estructura dramática.....	17
2.1.2 – La adaptación.....	18
2.2 - El cine y la adaptación.....	19
2.2.1 - La renovación del clásico.....	23
2.2.2 - Fuentes tradicionales.....	25
2.2.2.1 – El remake.....	26
• Nuevas versiones de películas estadounidenses	26
• Versiones norteamericanas de películas extranjeras	27
• Cortometrajes expandidos a largometrajes	27
2.2.3 – No es exactamente lo que llamaríamos tradicional.....	28
2.2.3.1 - El cómic.....	28
2.2.3.2 – El videojuego.....	29

2.2.3.3 - Adaptaciones aun mas inusuales o ¿por qué no adaptamos los Doritos para la historia de una peli? - dijo el ejecutivo de Paramount....	30
2.2.4 – La música como punto de partida.....	31
2.2.4.1 – Recuento de la canción como historia de cine.....	32
2.2.4.2 – El videoclip: visualizando una canción.....	38
2.2.4.3 – La llegada de Mtv.....	40
2.3 - Tratando de llevar la música instrumental al orden del lenguaje de las palabras.....	47
2.3.1 - Las posibilidades narrativas de la música.....	50
2.3.2 – ¿Quién es el dueño de las letras?.....	56
2.4 - Belle & Sebastian: flirteando con el video y el cine.....	57
2.4.1 - Belle & Sebastian:el enigma indie.....	59
2.4.1.1 - ¿Cómo suena su música?.....	60
• Chamber Pop (Pop de Cámara).....	61
• Twee Pop (Pop Cursi).....	61
• Indie Pop (Pop Independiente).....	61
2.4.1.2 – Integrantes (alineación actual).....	61
2.4.1.3 – Discografía.....	62
2.4.2 – If you're feeling sinister.....	62
2.4.3 – Belle & Sebastian adaptado.....	63
2.5 – Antes de seguir.....	64
III - Marco metodológico.....	64
3.1 – Objetivo general.....	64
3.2 – Objetivos específicos	64
3.3 – Modalidad de investigación.....	65

3.4 – Introducción al diseño del proceso.....	66
3.5 – Elementos de una buena historia a ser buscados en la letra de una canción.....	68
3.5.1 – Temática.....	69
3.5.2 – Meta.....	71
3.5.3 – Problema.....	72
3.5.4 – Ambiente.....	73
3.5.5 – Los tres actos.....	74
3.5.6 – Clímax.....	75
3.5.7 – Catalizador.....	76
3.5.8 – Escena de transición.....	77
3.5.9 – Arcos de historia.....	78
3.5.10 – Sub-trama.....	80
3.5.11 – Escena tácita.....	81
3.5.12 – Riesgo.....	83
3.5.13 – Personajes.....	83
3.6 - Lineamientos de acción.....	84
3.6.1 - Primer paso: llenado de cuadro de datos.....	85
3.6.2 - Segundo paso: interpretar el resultado de los datos obtenidos.....	86
3.6.3 - Tercer paso: escritura del guión.....	87
● Idea.....	88
● Sinopsis.....	88
● El desarrollo de los personajes.....	88
● Escaleta.....	88
● Guión literario.....	88
3.6.4 – Cuarto paso: validación.....	88

3.7 – Aplicación de la metodología diseñada.....	90
3.7.1 – Primer paso: llenado de cuadro de datos.....	90
3.7.2 – Segundo paso: interpretar el resultado de los datos obtenidos.....	90
3.7.2.1 – Temática.....	90
3.7.2.2 – Meta.....	91
3.7.2.3 – Problema.....	92
3.7.2.4 – Ambiente.....	93
3.7.2.5 – Los tres actos.....	93
3.7.2.6 – Clímax.....	94
3.7.2.7 – Catalizador.....	95
3.7.2.8 – Escena de transición.....	96
3.7.2.9 – Arcos de historia.....	96
3.7.2.10 –Sub-trama.....	97
3.7.2.11 – Escena tácita.....	98
3.7.2.12 – Riesgo.....	99
3.7.2.13 – Personajes.....	100
3.7.3 - Tercer paso: escritura del guión.....	101
● Idea.....	101
● Sinopsis.....	101
● El desarrollo de los personajes.....	104
● Escaleta.....	106
● Guión literario.....	115
3.7.4 – Cuarto paso: validación.....	200
III – Análisis y discusión de los resultados.....	207
V – Conclusiones y recomendaciones ¿Qué significa lo logrado y qué queda por hacer?.....	210

VI – Referencias.....	211
Anexos.....	221
Anexo 1. Letra original, en lengua inglesa de la canción “If you're feeling sinister” (Murdoch, 1996).....	221
Anexo 2. Traducción al español de la canción “If you're feeling sinister” (Murdoch, 1996. Trad. Noszticzius 2008).....	222
Anexo 3. Canción “If you're feeling sinister” grabada en formato Audio CD.....	220
Anexo 4. Copia de comunicación personal con Armando Mosquera.....	224
Anexo 5. Copia de comunicación personal con Emigdio Suárez.....	225
Anexo 6. Letra original de la canción “Gran Varón” (Colón, 1989)	226
Anexo 7. Letra original de la canción “Rocky Raccoon” (Lennon & McCartney (1968)).....	228
Anexo 8. Letra original de la canción “Stan” (Armstrong & Mathers, 2000).....	229
Anexo 9. Letra original de la canción "I Still Haven't Found What I'm Looking For” (Hewson, 1987).....	232
Anexo 10. Letra original de la canción “The Bends” (Greenwood & York, 1995).....	233
Anexo 11. Letra original de la canción “La pulga y el piojo” (Folklore venezolano).....	234
Anexo 12. Letra original de la canción “Out of Time” (Albarn & James, 2003).....	235
Anexo 13. Letra original de la canción “Yellow Submarine” (Lennon & McCartney, 1966).....	236
Anexo 14. Letra original de la canción “Penny Lane”	

(Lennon & McCartney, 1966).....	237
Anexo 15. Letra original de la canción “Beautiful Day”	
(Hewson, 2000).....	238
Anexo 16. Letra original de la canción “Don't Take Your Guns To Town”	
(Cash, 1959).....	239
Anexo 17. Letra original de la canción “Trapped in the Closet: Chapter One”	
(Kelly, 2005).....	240
Anexo 18. Letra original de la canción “Knockin' on heaven's door”	
(Zimmerman, 1973).....	242
Anexo 19. Letra original de la canción “Bloody Mother Fucking Asshole”	
(Wainwright, 2004).....	243
Anexo 20. Letra original de la canción “I Saw Her Standing There”	
(Lennon & McCarteny, 1963).....	245
Anexo 21. Letra original de la canción “It's The End of the World	
As We Know it (and I Feel Fine)” (Stipe, 1988).....	246
Anexo 22. Letra original de la canción “Norwegian Wood”	
(Lennon & McCartney, 1965).....	248
Anexo 23. Letra original de la canción “Exit Music (For a Film)”	
(Greenwood & Yorke, 1997).....	249
Anexo 24. Letra original de la canción “Space Oddity”	
(Bowie, 1969).....	250
Anexo 25. Letra original de la canción “Common People”	
(Cocker, 1995).....	251
Anexo 26. Letra original de la canción “Hurt”	
(Reznor, 1995).....	253

Anexo 27. Letra original de la canción “Llueve sobre mojado”	
(Paez y Sabina, 1998).....	254
Anexo 28. Letra original de la canción “Ziggy Stardust”	
(Bowie, 1972).....	256
Anexo 29. Letra original de la canción “Harrowdown Hill”	
(Yorke, 2006).....	257
Anexo 30. Letra original de la canción “Pedro Navaja”	
(Blades, 1978).....	259
Anexo 31. Letra original de la canción “Paperback Writer”	
(Lennon& McCartney, 1966).....	261
Anexo 32. Letra original de la canción “Talento de Televisión”	
(Colón, 1978).....	262

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla I. <i>Cuadro diseñado para selección de elementos</i>	87
Tabla 2. <i>Cuadro de datos relleno al ser aplicado a la canción If you're feeling sinister...</i>	90

Cuando se habla de escribir un guión para largometraje, se tiende a pensar que la fuente de inspiración proviene de una idea original o de la adaptación de un género literario. La elaboración de guiones a partir de material generado en otro medio distinto a la literatura, tiende a concentrarse en adaptaciones de musicales, seriados de televisión o inclusive videojuegos.

La presente propuesta pretende explorar el proceso de la adaptación de un medio no literario al medio cinematográfico, tomando una pieza musical como base para la elaboración de un guión para largometraje. Concretamente, se desea adaptar en un guión cinematográfico una canción.

La fuente a ser sometida a adaptación, es la canción “If you're feeling sinister” [Si te sientes siniestro], del disco homónimo, de la banda escocesa Belle & Sebastian. Se pretende diseñar una estrategia que permita identificar en esta canción, los elementos narrativos propensos a ser explotados cinematográficamente, y partir de éstos construir una historia, dentro del marco de un guión argumental.

Es numerosa la literatura dedicada al guión argumental, un proceso de creación con lineamientos establecidos y extensos criterios que actúan como guía para la elaboración del mismo. Igualmente cuantiosa es la documentación en el marco de dicho proceso en cuanto a la adaptación. Sin embargo, su información se concentra en los casos de fuentes tradicionales de adaptación.

El primer encuentro con el proceso de adaptación de la canción “If you're feeling sinister” a un guión argumental de largometraje, se tiene frente al texto de 1992 de Linda Seger *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film* [El arte de la Adaptación: Convirtiendo Hecho y Ficción en Film], cuyos criterios se adecuan a la intención de adaptación de un material existente y su nuevo original. Esta obra permite al investigador establecer la relación entre las características de una adaptación y la profundización de su proceso, y el material que se decide adaptar: la canción.

A partir de los preceptos y recomendaciones que Seger ofrece para las adaptaciones en general, es que se abordan los aspectos de la canción proclives a ser extraídos. Los textos de la canción son elementos susceptibles a ser interpretados bajo esta aplicación. La comprensión de los

elementos instrumentales de la música deben ser examinados, para esclarecer el interrogante sobre su propensión a ser transformados en texto.

Trasladar una pieza musical a un guión cinematográfico es una opción excepcionalmente explorada. Si bien no es una práctica común, como la adaptación de novelas o historias cortas, la inspiración en pistas musicales no es un terreno del todo desconocido, pero sí uno con una carencia de metodología concreta o de amplia difusión.

El tanteo reservado en esta incursión cinematográfica y la escasa literatura que lo documenta, presenta un atractivo peculiar para desarrollar un proceso semejante en el que una canción de nacimiento al drama argumental de un largometraje.

Dado que la mayoría de los textos originales se encuentran en la lengua inglesa se emplean los servicios de una intérprete de amplia trayectoria en el país, la Lic. Magda Noszticzus, quien aporta un respaldo a la calidad de una traducción, que fue contrastada con la original hecha por el autor.

Se pretende explorar experiencias previas, relacionadas con la adaptación de géneros tradicionales, así como también la exposición de aquellos menos usuales. También se espera, humildemente, que esta investigación pueda dar luces para generar una serie de lineamientos que pueda aplicarse a otras canciones que se pretendan adaptar.

Desde este momento se inicia un camino pocas veces recorrido: de la canción al guión.

I – PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1.- Descripción del problema

Se percibe que no existe una metodología específicamente dedicada, en la literatura consultada, a la escritura de guiones cinematográficos adaptados a partir de una canción. Al recabar información para realizar la adaptación de la canción “If you're feeling sinister” de Belle & Sebastian, no se consigue ninguna propuesta de basamentos teóricos o lineamientos prácticos, que se enfoquen en el desarrollo de la adaptación de un tema musical.

Se sospecha que el tema no ha sido atendido, posiblemente porque los autores dedicados a la teoría del guión, o los autores de técnicas para la escritura de guiones para cine, desestimen las posibilidades que ofrece una canción como basamento de una historia; o se ignore el interés que puede existir en quienes acuden a sus textos, por llevar a cabo la adaptación de una canción,

A pesar de que está comprobada la existencia de obras filmicas basadas en canciones, no parece existir una documentación que explique concisamente cómo fue el proceso de escritura de la adaptación.

La carencia de literatura que contemple una metodología idónea, para la adaptación de una canción a un guión para cine, puede afectar al proceso de adaptar la canción “If you're feeling sinister” de Belle & Sebastian. Se corre el riesgo de caer en un proceso de adaptación desordenado, en el que no se detallan los pasos que se emplearon para lograrlo, ni se demuestre la correspondencia de la fuente con la interpretación que plasme el guionista en el guión adaptado.

Se hace patente la pertinencia de realizar una investigación que determine cómo diseñar una estrategia que permita establecer lineamientos puntuales a seguir durante la escritura de un guión cinematográfico al adaptar la canción “If you're feeling sinister”, y de esta forma proponer un modelo que pueda ser aplicado a otras canciones.

1.2.- Formulación del problema

¿Puede diseñarse una estrategia que establezca lineamientos puntuales a ser seguidos para escribir la adaptación de una canción a un guión cinematográfico?

1.3.- Delimitación

La investigación que se plantea se limitará a analizar las posibilidades que tiene una canción para adaptarse a guión de cine, partiendo de planeamientos descritos en la literatura de Seger (1992), Egri (1942) y McKee (1997), en relación a la construcción de un guión y al tema de la adaptación.

La investigación procurará organizar metodológicamente la ejecución de un proceso sustancialmente subjetivo, como lo es la creación de un guión.

La estrategia a diseñar, que pueda permitir adaptar la canción “If you're feeling sinister”, excluirá por completo, de los lineamientos que se implementarán, la aplicación de algún modelo semiótico sobre la letra o música de ésta.

La investigación no pretenderá ser una guía definitiva sobre el tema de la adaptación, pero sí expondrá la situación de la adaptación de un tema musical, dentro del contexto histórico de las adaptaciones al cine, en general. De igual forma la investigación no pretenderá establecer una denuncia contra quienes, por un motivo u otro, no han considerado como factible las adaptaciones de canciones, tan sólo señalar el vacío de información sobre la materia.

Dado que la investigación se concentrará, en un caso específico, el de la adaptación de la canción pop “If you're feeling sinister” de Belle & Sebastian, no se puede garantizar que la estrategia a diseñar pueda llegar a ser aplicada, sin adecuaciones previas, a cualquier otra canción exitosamente.

A medida que se desarrolle la investigación, se reconocerá qué decisiones habrá que tomar en cuanto al papel que podrán cumplir, en la adaptación de canciones, elementos propios de esta última, tales como la letra, la música instrumental y vocalización o el contexto histórico y cultural

de su creador. Quedarán excluidas de este modelo piezas completamente instrumentales.

Esta investigación se distanciará de cualquier intento de establecer paradigmas en la creación de un guión. Tampoco profundizará en los conceptos que rigen la construcción de guiones argumentales, tan sólo dará un breve vistazo por estos, para luego arrancar de pleno en el desarrollo del tema de la adaptación. De surgir la necesidad de establecer delimitaciones adicionales durante alguna instancia de la presente investigación, será anunciado y de ameritarlo serán establecidas tales delimitaciones.

1.4.- Justificación

La presente investigación implica el diseño de una estrategia metodológica novedosa en el campo de la adaptación de guiones. Destaca un notorio vacío al que se enfrentan el estudio de la elaboración de guiones y la creación de técnicas para realizar adaptaciones cinematográficas, en el sentido en que señala la carencia de literatura que someta a análisis el uso de una de una canción como fuente de adaptación.

La estrategia que se diseña allana el camino en un área que resulta de interés para guionistas, directores o estudiantes del área audiovisual. La investigación propone una estrategia que facilita el ordenamiento de ideas para el guionista que se encausa en la adaptación en general. La aplicación de la estrategia diseñada podría ser refinada para definir un formato estandarizado de adaptación, que bien podría ver su implementación con fines didácticos o comerciales.

Se supone que la presente investigación fungirá como un trabajo de grado que busca demostrar los conocimientos y habilidades adquiridos durante el curso del estudio de Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello, en Caracas, Venezuela.

II - MARCO REFERENCIAL

2.1 – Brevemente: Nociones básicas de un guión y de la adaptación

2.1.1 - La estructura dramática

Para poder escribir una historia, un cuento, una novela o guión de cine, se necesita de acciones. A las que impera evocar con imágenes concretas, descritas con palabras para poder darles vida en un guión (Baiz, 1998, p. 21).

Pero un guión responde a características específicas que la distancian de otras formas narrativas. Para ello se han desarrollado métodos para estructurar el orden y la función que cumplirán los elementos que integran a un guión cinematográfico.

Baiz (1998) describió el paradigma de Syd Field, o paradigma formalista, del guión en tres actos de la siguiente manera:

El paradigma de Syd Field no es un artefacto teórico, sino un modelo, un esquema conceptual mediante el cual es posible “armar” un guión. De acuerdo con dicho modelo, un guión clásico se dividirá en tres actos: Un Primer Acto, o Presentación, un Segundo Acto o Confrontación, y un Tercer Acto o Resolución” Las articulaciones entre actos están constituidas por los llamados puntos argumentales o plot points (p. 72).

Lo que Field entendió por punto argumental no es otra cosa que un momento en la historia en el que un suceso genera una transformación radical del sentido de la acción.

Baiz (1998) clarificó la posición de estos puntos argumentales. Explicó que cada uno deberá anteceder al Segundo y Tercer Acto. Continuó explicando cómo se generan y qué función cumplen: “El primer plot point [situado antes del Segundo Acto], por ejemplo, puede caracterizarse como un desmejoramiento del Protagonista en términos de su capacidad de asumir la tarea a la cual dicho personaje ha sido consagrado. Lo que le ocurre al personaje en este momento es una pequeña catástrofe” (p. 84).

Se entiende entonces que la naturaleza de ese punto argumental es la de catalizar un cambio

situacional, que se tiene que sortear para poder resolver el dilema que plantea el nuevo escenario en el que se encuentra ahora el personaje.

Baiz (1998) consideró a este momento como un cambio de fortuna, o lo que Aristóteles llamó la peripecia (p. 84). Este acontecimiento es externo al protagonista, éste no lo ha creado.

El segundo punto argumental, previo al Tercer Acto, mejora la situación del protagonista (Baiz, 1998, p. 85). Entendiéndose por mejora, que el protagonista se acerque a la meta, su situación en términos pragmáticos de su mundo “empeora”, pero la cercanía a la confrontación final del Tercer Acto y la posterior resolución del conflicto, sugiere que desde el punto de vista de la construcción del guión, se aproxima el momento definitivo para superar la prueba (Baiz, 1998, p.87). Entonces, se responderá finalmente si la meta se pudo alcanzar al final del guión.

2.1.2 - La adaptación

McKee (1997) sostuvo que el principio primordial de la adaptación es que mientras más pura aparezca la fuente original dentro del guión filmico adaptado, peor será la película (p. 367). Esto conlleva a la afirmación de Seger (1992) de que la adaptación implica cambio: “implica un proceso que reclama repensar, reconceptualizar, y entender cómo la naturaleza del drama [filmico] es intrínsecamente diferente de la naturaleza de otra literatura” (p. 2 Trad. Noszticzius, 2008).

McKee (1997) explicó que la novela dramatizará el conflicto interno, y el teatro el conflicto personal (p. 365). Queriendo decir que los pensamientos y sentimientos compondrán la mayor parte de la literatura novelística, y que el diálogo y no las acciones, será el motor principal del drama en el teatro. McKee (1997) planteó que el lenguaje que generalmente utiliza el cine estará fundamentado en la acción y en una imitación de la vida real (p. 370). Es por ello que la adaptación tiene que responder a las necesidades del film.

Para Seger (1992) el adaptador tiene que crear un nuevo original, que trata de balancear el espíritu de la fuente y la nueva forma que compete al escenario cinematográfico (p. 9).

De estas afirmaciones se concluye que una adaptación es más que un mero ajuste de una

fuelle a un formato de guión. Una adaptación implica un nuevo planteamiento que no puede traicionar los principios del guión, en virtud de una supuesta fidelidad con la fuente original.

2.2 - El cine y la adaptación

Se puede afirmar, empíricamente, que las artes en general reutilizan cíclicamente temas expuestos en otras especialidades para crear nuevas variantes que expresan materias similares.

Esta característica parece ser imposible de evitar para el hombre, ya que usualmente, el animal humano parece actuar en consecuencia de una imitación de la acción.

Inexorablemente esta naturaleza tan peculiar brotará en todas sus actividades y las artes no serán excepción.

Al cine se destaca en particular por tener un carácter devorador más notorio que cualquier otra expresión artística. En muchas ocasiones este asunto se trata como una crítica aguda en cuanto se le cuestiona, en especial a las obras de Hollywood (cuyos efectivos y bastos medios de distribución, sin duda le convierten en la exportación fílmica con mayor exposición mundial) una incapacidad para generar historias originales y de sustentarse en gran medida en el reciclaje de ideas que se han comprobado exitosas en otros medios, e inclusive dentro del mismo cine con los tan generalmente denigrados remakes.

Aun cuando muchas veces se adjetiva negativamente la reutilización de historias y conceptos previamente presentados como recursos para amparar una creación cinematográfica, son precisamente algunos de estos casos los que han generado algunas de las películas más admiradas por los profesionales del oficio.

En 2002 el British Film Institute [Instituto Británico de Cine] condujo su última encuesta “Sight & Sound”. En ésta se publican, cada diez años, listas de las mejores películas existentes: una de acuerdo a la opinión de prestigiosos críticos y otra en la opinión de destacados directores de cine de todo el mundo (The Sight & Sound Top Ten Poll 2002, s.f.).

Entre las diez primeras películas elegidas por críticos, se situaron cuatro que son

adaptaciones de obras literarias y entre las escogidas por directores, siete de ellas estuvieron basadas en material previamente publicado.

De acuerdo a la escritora Linda Seger (1992), para el año 1990 el 85% de las películas ganadoras del Premio de la Academia a Mejor Película fueron adaptaciones (p. xi). Del año 1991 al 2005, ocho de las 14 galardonadas en esta categoría fueron adaptaciones de algún tipo (Academy Awards, s.f.).

Por su parte la Palma de Oro, del Festival de Cannes, se otorgó a 12 filmes con guiones adaptados desde 1975 hasta 2005 (Cannes Film Festival, s.f.).

Tomando en cuenta estos datos, se pudo afirmar que las adaptaciones tienen gran aprobación por parte de los grupos e individuos que se dedican al estudio y celebración del arte cinematográfico o a su elaboración. Esta apreciación no solamente reside en los expertos; la audiencia mundial, por cualesquiera que sean los motivos, se ha mostrado entusiasta frente a las cintas basadas en obras previas, al menos al juzgar por su éxito en la taquilla.

Para el año 2005 siete de las películas más taquilleras globalmente eran adaptaciones. Amasando una recaudación superior a los seis mil millones de dólares (All Time Box Office, s.f.).

Sin embargo, algunas adaptaciones fueron fracasos tan rotundos que llevaron a la quiebra a algunos estudios. Estos fueron los casos de United Artists con *Heaven's Gate* (1980) escrita y dirigida por Michael Cimino (ganador del Oscar por *The Deer Hunter* tan sólo dos años antes), Marble Arch Production con *Raise the Titanic* en 1980 (Seger, 1992, p. xiii) y más recientemente Square Pictures por el fiasco que representó *Final Fantasy: The Spirits Within* (2001), adaptación del popular videojuego japonés del mismo nombre (Linder, 2001).

De igual forma, hasta 2005 doce adaptaciones se llevaron el dudoso honor de recibir el laurel a la “Peor Película”, por parte de los satíricos Razzie Awards. Estos se entregan desde 1980 y se dedican a castigar anualmente a los peores productos filmicos (Razzie Awards, s.f.).

Podría considerarse entonces, que el basar un guión de una película basada en una obra

preexistente no es la clave para asegurar el éxito financiero o la aclamación universal por parte de la crítica. No es el material original lo que condiciona inequívocamente la calidad de la adaptación:

A pesar de lo que podamos pensar, no hay tal cosa como una adaptación fácil. Todos hemos probablemente escuchado a personas decir ‘Todo lo que tienes que hacer es filmar el libro’.

Francis Ford Coppola trató eso con la versión de 1974 de *El Gran Gatsby*, y falló. Otros

dicen, ‘Esto fue inmensamente popular, está destinado a ser un éxito de taquilla’. La

Hoguera de las Vanidades fue un éxito editorial pero la película fue criticada duramente

(Seger, 1992, p. 1. Trad. Noszticzius, 2008).

La colaboración tan estrecha entre el cine y la adaptación no se debe relacionar irresponsablemente, de una manera directa con una crisis de ideas o a la falta de osadía de los financistas para invertir en historias totalmente originales, y mucho menos se le puede calificar de fenómeno reciente. Se pudo identificar la aparición de la adaptación prácticamente desde que se decidió no limitar el uso del cine como experimento documental novedoso, y se comenzó a utilizarlo como medio para contar historias; historias que fueron incrementando su sofisticación técnica y narrativa con el avance de los tiempos.

La comúnmente alabada *Le voyage dans la lune* (1902) de Georges Méliès, estuvo notablemente inspirada en las novelas *De la Terre à la Lune* (1865) de Julio Verne y *First Men in the Moon* (1901) de H.G. Wells (*Le Voyage dans la lune*, s.f.).

Incluso la revolucionaria *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter, con su impresionante montaje en paralelo, estuvo basada en el asalto a un tren, en la vida real, reseñado en la prensa y vagamente recreado en una popular producción teatral (Dirks, 1996).

Uno de los mayores hitos de la historia fílmica, entre otros motivos, por ser la primera película en durar más de 100 minutos, y casi igual de famosa por su controversia, *The Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith, estuvo basada en las novelas *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* y *The Leopard's Spots* ambas de Thomas F. Dixon Jr. (*The Birth of a*

Nation, s.f.).

La adaptación estuvo presente desde entonces y con dificultad podría decirse que ha habido algún período en el que se le ha dejado a un lado, para favorecer a ideas originales. El cine ha partido de historias preexistentes que se han amoldado al celuloide de maneras muy diferentes.

Los distintos enfoques que tiene cada guionista han dado cabida a una vistosa variedad en la aproximación al material original. Cada adaptación es única, y entran en consideración prácticamente innumerables variables que inciden en el resultado final.

Tomando en cuenta tan solo los aspectos que conciernen al guionista, las permutaciones que dieron lugar a un producto singular fueron numerosas. Desde el escoger la materia prima sobre la que se iba a trabajar y sus características propias, pasando por el manejo del tema a tratar, el género en que se pensó encajar, la extensión e inclusive la fidelidad que se le imprimó con respecto a la obra original.

La ambición de ser totalmente fiel a la fuente ha dado diversos resultados, no siempre con la misma capacidad de síntesis. En 1924 el austriaco Erich von Stroheim presentó en 1924, su adaptación de la novela *McTeague* de Frank Norris, plasmándola en la película *Greed* (1924), con una asombrosa duración de 42 carretes, en otras palabras ocho horas de proyección; haciéndola virtualmente inercial en su formato original. A pesar de recibir elogios de la prensa, fue finalmente recortada a 140 minutos para poder exhibirse en salas comerciales (Trivia for Greed, s.f.).

No todos los medios, ni todas las obras pudieron extrapolarse con la misma fortuna a los requerimientos del cine. Y muchas decisiones conscientes debieron tomarse a la hora de realizar una adaptación. En este sentido, con gran recurrencia se vieron los casos en los que la aproximación y los cambios necesarios para replantear la historia, trajeron como consecuencia el halago del creador del material original o al contrario, su más profundo repudio, al enfrentarse con el resultado.

Se tuvo el caso del novelista gráfico Alan Moore, quien pidió explícitamente que su crédito

se retirara de las películas *Constantine*, *V for Vendetta* y *Watchmen*, todas basadas en cómics creados por él bajo contrato, buscando desasociarse de los productos finales luego de inconformidad frente a adaptaciones previas de su obra (Alan Moore, s.f.).

La insatisfacción del escritor Stephen King con la película *The Shining* (1980) escrita y dirigida por Stanley Kubrick, fue famosa. Generada en parte, por la decisión del director de escoger al actor Jack Nicholson para el papel de un hombre que desciende gradualmente en la locura. Para King, Nicholson tuvo la apariencia de un maniático desde el inicio de la cinta. También fue de su desagrado el hecho de que el tema del alcoholismo no fuera un elemento crucial en el guión final (Stainforth, s.f. ¶15).

Muchos autores asumieron la adaptación a guión de su propia obra, tal vez en parte por el temor a que se desvirtuara su mensaje, por recelo, por considerar que tenían un manejo más exacto de las intenciones expresadas o por cualquier otro motivo. Llegando al punto de inclusive asumir las riendas de la dirección. Tales fueron los casos del dibujante Frank Miller y *Sin City* (2005), el novelista William Peter Blatty y *The Exorcist III* (1990), el creador de historietas japonesas Katsuhiro Ôtomo con *Akira* (1988), y el escritor de horror Clive Baker con *Hellraiser* (1987) (Adaptation Directed By Original Author, s.f.).

Sin embargo, la mayoría de las veces tan sólo se limitaron a realizar el guión, por citar algunos: John Irving y *The Cider House Rules* (1999), quien terminó llevándose el Oscar por su adaptación; Lillian Hellman por *The Little Foxes* (1941) basada en su obra teatral y tal vez uno de los casos más conocidos el de Tennessee Williams con *A Streetcar Named Desire* (1951) (Best Adapted Screenplay, s.f.).

2.2.1 - La renovación del clásico

Es debatible la afirmación de que el fin primordial que motiva la producción de películas sea el interés monetario, pero sin duda alguna sería ridículo plantear que en ningún momento se consideraría al éxito taquillero como una consecuencia anhelada, o al menos agradable.

Con el paso de cada década del siglo pasado y la presente década de los 00's, se vio cómo tendencias culturales se popularizaron; algunas consiguieron una relevancia momentánea, mientras que otras trascendieron su inicial categoría de simple novedad. En todo caso, generalmente, la influencia de lo que pudieran llamarse movimientos culturales, se infiltró con efectividad en las expresiones artísticas.

El cine no escapó de estas corrientes y en muchos casos se encargó de hacerlas aun más difundidas, empleándolas en sus obras. Tal vez con las posibles intenciones de capitalizar la moda del momento o alcanzar a nuevas generaciones a través de un estilo más pertinente a los tiempos en curso.

En concordancia con el auge de ciertos géneros, temas o estilos, las adaptaciones no perdieron su relevancia. Fue así como obras clásicas tuvieron una actualización inusual, bien sea dada por la estética, el género o el ambiente en que se sitúan.

Muestra de ello fueron algunos filmes de finales del siglo pasado y principios del presente, basados en obras de William Shakespeare contextualizadas en la pos-modernidad: el estilo hiperquinético heredado de Mtv a Baz Luhrmann en su *Romeo + Juliet* (1996), la comedia de secundaria *10 Things I Hate About You* (1999), basada en *La Fierecilla Domada*, o el drama juvenil de *O* (2001) derivado de Otelo.

Muchas de estas modernizaciones solieron aparecer en la forma de remakes con un giro particular, tal fue el caso del cambio del Japón feudal de *Shichinin no samurai* (1954) de Kurosawa al Oeste americano para *The Magnificent Seven* (1960), o la variación del correo tradicional por correo electrónico entre *The Shop Around the Corner* (1940) de Ernst Lubitsch (a su vez una adaptación de una obra teatral) y la posterior *You've Got Mail* (1998) de Nora Ephron.

La atemporalidad de los temas previstos en muchas obras hizo que su adaptación a temas contemporáneos fuera altamente atractiva. De igual forma los avances tecnológicos en el campo de los efectos especiales, que permitieron un mayor foto realismo, dieron lugar a la realización de

obras clásicas de ciencia ficción: *War of the Worlds* (2005) de Spielberg basada en la novela homónima de H. G. Wells inicialmente filmada en 1953, al igual que *The Time Machine* (2002) también adaptada de la obra de Wells.

La década de los 00's también vio cómo se llevó a la pantalla por primera vez la saga de novelas de fantasía de J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, respaldadas por intrincados efectos especiales, que gozaron de gran éxito de crítica y de taquilla.

El arte cinematográfico, por obra de los realizadores, pone a prueba, constantemente los límites certeros sobre las ideas, conceptos y temas publicados previamente que puedan ser adaptados a la pantalla grande. Lo que parece ser seguro es que existe una predilección por determinados medios que suministran la fuente de inspiración más recurrentemente que otros.

2.2.2 - Fuentes tradicionales

El profesor Robert McKee (1997), en relación a la adaptación, aseveró en su libro *Story* que existen tres medios para contar una historia: la prosa, el teatro y la pantalla. Dentro de la prosa incluyó a géneros literarios como la novela o la historia corta; en el teatro al musical, al ballet o a la ópera; y distinguió al cine y a la televisión, como las dos posibilidades que ofrece la pantalla (p. 365).

El punto de vista de McKee refleja la noción, repetida, de que el material esencial para realizar una adaptación debe provenir de un libro o una obra de teatro para poder ser representada en una obra fílmica o televisiva.

Sí parece existir una preferencia por estas fuentes. Al consultar la guía en línea IMDB.com (<http://www.imdb.com>) durante el tercer trimestre de 2005, y colocar como entradas de búsqueda las palabras clave “based on” (basado en), arroja unos resultados (sin separar largometrajes de cortometrajes, o cine de televisión) de 23.359 títulos basados en novelas y 10.769 títulos basados en obras teatrales (Based On, s.f.).

Tomando en cuenta que estos criterios de búsqueda analizan la información presente en las

fichas técnicas de cada entrada de la base de datos y que muchas de las fichas técnicas de películas (especialmente las menos conocidas) pueden presentarse incompletas o incluso con errores, no se puede considerar estos resultados como definitivos o exactos. Pero lo que permite inferir esta inspección superficial, es que definitivamente hay una tendencia marcada hacia la selección de estos medios.

2.2.2.1 - *El remake*

Una de las obras más celebradas de Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960), fue en sí la adaptación de la novela homónima de Robert Bloch publicada un año antes. A su vez, la película de Hitchcock fue rehecha, plano por plano -casi idénticamente recreada- en 1998 por el *auteur* Gus Van Sant, y recibió críticas mayoritariamente negativas (Santas, 2000). Fue un ejemplo de los *remakes* que anualmente ocupan su propio espacio en la oferta filmica, en especial de Hollywood.

Seger (1992) comentó sobre los *remakes* que: “Ya que el cine puede tener tal impacto en nosotros, no es inusual para los productores y ejecutivos ver al *remake* como una fuente potencial para nuevas películas. Lo que fue popular y conmovedor para un grupo de personas tiene el potencial de hablar en nuevas maneras a audiencias contemporáneas” (p.65 Trad. Noszticzius, 2008).

Seger (1992) concretó la existencia de tres principales categorías para adaptaciones de film a film: nuevas versiones de películas estadounidenses, versiones norteamericanas de películas extranjeras, y cortometrajes expandidos a largometrajes. Está claro que esta clasificación estuvo ajustada a los Estados Unidos.

- *Nuevas versiones de películas estadounidenses*

Una muestra es *Scarface* (1983) de Brian De Palma que fue la traslación a la década de los 80 de la cinta de Howard Hawks de 1932. La comedia fantástica *Heaven Can Wait* (1978) de Warren Beatty y Buck Henry fue la renovación de *Here Comes Mr. Jordan* (1941) de Alexander Hall (la cinta del 78 fue a su vez imitada por los hermanos Weitz en *Down to Earth* del 2001).

- *Versiones norteamericanas de películas extranjeras*

True Lies(1994) de James Cameron fue el equivalente mega-presupuestado de *La Totale!* (1991) de Claude Zidi. *The Man Who Knew Too Much*(1956) de Alfred Hitchcock fue la adaptación de su propia versión británica de 1934 del mismo nombre, pero en un entorno americanizado.

- *Cortometrajes expandidos a largometrajes*

El corto estudiantil de George Lucas *THX 1138* recibió suficientes elogios que le ganaron el financiamiento, por parte de Francis Ford Coppola, para prolongarlo a 86 minutos en 1971. La breve pieza futurista *La Jetée* (1962) de Chris Marker fue el cimiento del filme de Terry Gilliam, *Twelve Monkeys*(1995) (Remakes, s.f.).

Las versiones filmicas de populares seriados televisados (incluso caricaturas) son cada vez más comunes. *Star Trek: The Motion Picture*(1979), *The Flintstones* (1994), *Lost in Space*(1998) y *Charlie's Angels* (2000), fueron todas inspiradas en temas, personajes o situaciones que se encontraban en los programas de TV originales. Aunque no fueron estrictamente *remakes*, en el sentido en que no son interpretaciones de una pieza presentada originalmente en el mismo medio cinematográfico, merece que se les mencione tomando en cuenta las consideraciones de Seger.

La película *M*(1951) fue el *remake* estadounidense del primer film sonoro de Fritz Lang, que llevó el mismo nombre y fue distribuida en 1931. Este *thriller* alemán sobre la ola de crímenes de un infanticida en una ciudad, estuvo basado en un artículo verídico que Lang leyó, y que decidió filmar.

Los artículos de revistas o periódicos son también una forma de publicación menos común que ha suplido de historias verídicas a los guionistas cinematográficos. Películas que resaltan dentro de esta categoría son *On the Waterfront*(1954) de Elia Kazan, *Dog Day Afternoon*(1975) de Sydney Lumet, *Top Gun*(1986) de Tony Scott y *The Insider*(1999) de Michael Mann (Based on article, s.f.).

Anualmente, los espectadores observan cómo ciertas películas anuncian en sus campañas

publicitarias que se basan en una historia verdadera, como si se tratara de un valor agregado. Linda Seger sugiere que los temas de la vida real pueden conmover con su coraje, pueden señalar el camino al explorar carreras, relaciones y otros escenarios, o enseñar tanto valores como emitir advertencias sobre los peligros y consecuencias de cierto comportamiento.

United 93 (2006) de Paul Greengrass fue una recreación de los sucesos que tuvieron lugar en un avión secuestrado durante los Ataques del 11 de Septiembre de 2001. Para la reconstrucción de la historia se emplearon las grabaciones contenidas en la caja negra del avión, así como testimonios de familiares que recibieron llamadas de los heroicos pasajeros del avión, que supuestamente resolvieron estrellarlo ellos mismos, antes de que los terroristas llegaran a una zona urbana (United 93 Trivia, s.f).

2.2.3 - No es exactamente lo que llamaríamos tradicional

2.2.3.1 - El cómic

En 2003 se estrenó *American Splendor* (2003) de Shari Springer Berman y Robert Pulcini, una cinta que mezcló realidad y ficción. La peculiaridad fue que se fundamentó en la peculiar serie de historietas autobiográficas de Harvey Pekar. Aunque la temática de estos cómics en sí representa una rareza, no lo es el empleo de los tebeos como fuente para la realización de un film (Lane, 2003).

Un hecho tal vez poco conocido de la trayectoria de la representación de cómic en el cine, es que en 1931 el largometraje *Skippy* (1931), basado en una popular tira cómica creada en los años 20 por Percy Crosby, le valió el Premio de la Academia a su director Norman Taurog y tres nominaciones adicionales incluyendo Mejor Película y Mejor Escritura, Adaptación (*Skippy*, s.f.).

Así que aun cuando no se pueda calificar como una novedad la utilización de este recurso como materia prima, sí se puede comentar que desde la aparición de Superman en 1938 hasta el presente, las adaptaciones basadas en cómic se han alimentado principalmente del género del superhéroe.

El inicio de la producción de películas basadas en superhéroes del cómic se puede situar en

la década de 1940. Se trataba de seriales de domingo en el cine dirigidos a los niños (Dirks, 1998).

La aparición de los superhéroes en el medio filmico experimentó un ocaso sustancial, que duró hasta el triunfal lanzamiento de *Superman* (1978) de Richard Donner.

A este subgénero de la aventura y acción, al inicio, no se le celebró particularmente. Sin embargo, el creciente énfasis en la complejidad del aspecto psicológico del héroe y los estimulantes efectos visuales que emulan efectivamente los eventos que pueblan las hojas del cómic, entre otras cosas, ha hecho que se les considere de manera más ponderada. Películas recientes como *Spider-Man 2* (2004) de Sam Raimi (*Spiderman 2*, s.f.) o *Batman Begins* (2005) de Christopher Nolan, merecieron elogios casi unánimes de la crítica (*Batman Begins*, s.f.).

2.2.3.2 - El videojuego

Con la misma suerte no han corrido los filmes basados en un exitoso y popular producto: los videojuegos. Un breve recorrido por la historia de estas invenciones revela que tienen sus primitivos orígenes en 1952 con la versión electrónica del clásico juego de “la vieja”, bajo el nombre OXO (Winter, s.f.).

Originalmente desarrollados como experimentos científicos universitarios, los videojuegos no llegaron a la corriente dominante de la cultura popular hasta la década de los 70. El surgimiento de los *arcade* (las llamadas “maquinitas” en Venezuela) con Pong de Atari, una versión de tenis de mesa, y Space Invaders de Taito allanó el camino para la explosión mundial.

Los primeros juegos electrónicos carecieron de trama, o bien era sólo una escueta historia que explicaba la motivación del personaje, sobre el que el jugador tomaba el control a través del aparato. El avance tecnológico permitió que gradualmente los videojuegos aumentaran su sofisticación en la experiencia que proveen al usuario.

La masificación y el auge de las videoconsolas caseras y la creación de simpáticos protagonistas en las historias dieron suficiente notoriedad al medio para que la industria cinematográfica tomara en cuenta su encanto y preparara adaptaciones de éstos.

Inicialmente las versiones eran destinadas a “comiquitas” para televisión. La primera adaptación llevada a los cines es *Super Mario Bros* (1993) derivada de la popular saga de cartuchos de Nintendo y desde entonces el desfile de títulos inspirados en esta diversión computarizada no se detuvo.

El éxito de taquilla de estas adaptaciones no fue realmente grandioso, salvo notables excepciones como *Mortal Kombat* (1995) o *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) (Videogame adaptation, s.f.). De igual forma la receptividad de la crítica tampoco fue exactamente favorable.

El único crítico de cine merecedor del Premio Pulitzer, el norteamericano Roger Ebert, comentó sobre la película *Resident Evil: Apocalypse* (2004):

La película es una completa pérdida de tiempo sin sentido. No hubo razón para producirla, excepto ganar dinero, y no hay razón para verla, excepto gastar dinero.” Esta clase de duras críticas tienen eco recurrente cada vez que llega al mercado una nueva cinta producto de la adaptación de un exitoso videojuego (Ebert, 2004 Trad. Noszticzius, 2008).

Tal vez es precisamente la mina de oro que representan los videojuegos lo que no estanca la realización de largometrajes de este tipo. Según datos expuestos por el diario *San Francisco Chronicle* en 2004, la industria de los videojuegos alcanzó los 10 millardos de dólares en ganancias anuales, superando a las de Hollywood (Yi, 2004).

Por ejemplo, el juego *Halo 2*, publicado por Microsoft ese mismo año, superó en un solo día (con 125 millones de dólares) el récord de recaudación para el momento de una película en un fin de semana en el mercado de Estados Unidos impuesto por *Spiderman* en 2002 (Yi, 2004).

2.2.3.3 - Adaptaciones aun mas inusuales o ¿por qué no adaptamos los Doritos para la historia de una peli? - dijo el ejecutivo de Paramount

El cine ha ajustado fuentes aún más inusitadas a su formato. Se han dado los casos de películas basadas en un *sketch* de comedia televisada con cierta frecuencia, como fue el caso de *Monty Python and the Holy Grail* (1975), *The Blues Brothers* (1980) o *Wayne's World* (1992)

(Based on sketch comedy, s.f.).

Incluso hubo situaciones en las que se formularon historias a partir de elementos presentes en paseos en los parques de diversiones temáticos de Disney, como *The Country Bears* (2002), *The Haunted Mansion* (2003) y *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (2003) (Based on theme park attraction, s.f.).

La inusitada inspiración para *The Garbage Pail Kids Movie* (1987) y *Mars Attacks!* (1996) proviene de historias presentadas en dos series de barajitas de intercambio o “*trading cards*” publicadas por la empresa Topps en 1985 y 1962 respectivamente (Based on trading cards, s.f.).

También el conocido juego de mesa “Clue” de Parker Brothers, que reta a los participantes a resolver el misterio de un asesinato dentro de una mansión, conoció una adaptación cinematográfica en una película de 1985; al igual que el juego de fantasía Calabozos y Dragones con *Dungeons & Dragons* (2000) (Based on game, s.f.).

La oportunidad de realizar una película ha sido también motivada por algo tan abstracto como un juguete. La figurita de acción “He-Man” dio origen a la película *Masters of the Universe* (1987) y el director Steven Spielberg produjo la realización de una película de ficción sobre los robots de juguete *Transformers* que se vendieron muy bien en la década de los 80 (Based on toy, s.f.).

Un medio que fue aprovechado como inspiración para adaptaciones fue la radio. Especialmente durante los años 40, se adecuaron series, obras y programas radiales al celuloide. Estos fueron los casos de *The Green Hornet* (1940), *The Whistler* (1944) y *Sorry, Wrong Number* (1948) (Based on radio, s.f.).

El tema que atañe a este trabajo de grado, la adaptación de canciones no se ha visto particularmente representado en los anales de la corta historia del cine.

2.2.4 - La música como punto de partida

El presente sería un trabajo historiográfico totalmente distinto si se incluyera un extenso

aparte sobre cómo el cine y el sonido (y por ende la música) interactúan en el producto final.

Además de no ser el tema principal de esta tesis, se considera irrespetuoso darle un análisis semiótico somero a una relación tan intensa y compleja como la de las imágenes y el audio.

Es por ello que se limita tan sólo adentrarse a relatar cómo una canción ha intervenido en la creación de una historia cinematográfica.

Es necesario recordar que este trabajo se enfoca en la adaptación de un tema musical a un guión cinematográfico. Por lo tanto la filmación de un concierto, de una opera o una ejecución musical cualquiera no puede ser considerada una adaptación. Aun cuando es razonable argumentar que para la preparación del rodaje de la interpretación elegida pudo estar involucrado un guión técnico, o alguna variación de la presentación musical habitual para los efectos de la cámara.

Porque si bien dentro de una opera o un concierto conceptual puede haber una trama o historia, la existencia de ésta es independiente del hecho de ser documentada por las cámaras. No se descarta que existan excepciones experimentales, pero al menos no han sido ampliamente difundidas o documentadas.

2.2.4.1 - Recuento de la canción como historia de cine

Es una labor primordial antes de seguir adentrándose en el tema, aclarar el valor que se le da a una palabra que se repite a lo largo de este trabajo. Se trata de la llamada canción pop: “Por supuesto, el pop siempre había existido, no era más que una forma abreviada de decir que algo era popular, pero a mediados de la década de 1950, una nueva confusión se infiltró en las definiciones, multiplicada por la urgencia de su forma más novedosa, el rock and roll” (Lack, 1999. p. 274 Trad. Noszticzius, 2008).

Posteriormente ha surgido una intrincada taxonomía para diferenciar géneros musicales pop entre sí. Lack (1999) comentó, en *La Música en el Cine*, que en 1968 la revista británica *Mademoiselle* elaboró una complicada clasificación que distinguió una tendencia musical pop de otra, basados en criterios plenamente subjetivos (p. 276). Pero desde este momento cuando se hable

del pop, en esta investigación, se tomará como un conjunto que se solapa con cualquier categoría ajena a las corrientes musicales académicas, la llamada música clásica

Durante la era de oro de los musicales de Hollywood se empleó constantemente un número musical en el que a veces, la letra y las acciones, hacían avanzar la trama. En otras ocasiones, la coreografía y la canción existían dentro de un mundo paralelo o un tiempo, en el que la realidad se suspendía momentáneamente. A pesar de la gran importancia de la canción dentro de ese espectáculo filmico, ésta no era la inspiración para la realización del guión, y por esta razón primordial no se le puede categorizar como la adaptación de una canción.

Y el tema que realmente interesa es cuándo, a partir de una pieza musical se decidió desarrollar una historia con estructura dramática. En los albores de la producción cinematográfica, cuando aún se le trataba como entretenimiento de feria, la relación entre una canción y una historia audiovisual tuvo un primer encuentro: cuando se limitó a tomar el nombre de un tema popular de la época para titular a un cortometraje mudo. Se trató de “How Would You Like to Be the Ice Man?” (1899) (How Would You..., s.f.).

La documentación que manifiesta la explicación de la práctica de emplear el título de una pieza musical para darle nombre a una película oscila entre extremadamente escasa y nula. Pero es un uso que no se ha desvanecido.

Las razones que se pueden aportar para explicar esta titulación solo pueden ser meramente de lucubración: el titular un film de la misma manera que una canción conocida puede bien servir para insinuar al potencial espectador el tema de la película (una decisión que puede devenir del departamento de mercadeo inclusive), tal vez la canción fue parte del *zeitgeist* de una generación, convirtiendo así al nombre del filme en un elemento auto-descriptivo del tono de la película.

A lo mejor, la canción en sí representó un elemento trascendental dentro de la historia del film, como en *Blue Velvet* (1986, Lynch). O tal vez fuese por simple coincidencia, por tratarse de una expresión o frase que existía previamente a la creación de la obra musical.

Aunque definitivamente, estos casos en cuestión, no implican necesariamente una inspiración directa para la elaboración del guión, y muchas veces más tiene que ver con elementos de mercadeo.

El primer caso, según el motor de búsqueda del sitio web *Internet Movie Database* (<http://www.imdb.com>), en que una película utilizó una canción como fuente para recrear una historia se dio en 1919, con la película *Break the News to Mother* (1919) (Based on song, s.f.). Mas el sitio electrónico de *The New York Times* afirma que solo tomó el título de la canción mas no la trama. (Garza, s.f.)

La discordancia entre las dos fuentes que se tienen, sobre *Break the News to Mother*, deja a “Rosvo Roope” (1949) como la primera película que se puede confirmar, sin dudas, que estuvo basada en una canción. Se trató de una cinta finlandesa que tomó la historia de una tradicional tonada de piratas para desarrollar la trama (Rosvo Roope trivia, s.f.).

Los ejemplos de películas similares son muy limitados, mas no inexistentes. Dos de los casos más prominentes fueron los de *Ode to Billy Joe* de 1976 (Ode to..., s.f.) y *Harper Valley P.T.A.* de 1978 (Harper Valley, s.f.). Ambos filmes encontraron la base para la trama y personajes en canciones del género musical *country*. Abundan cintas similares, casi siempre estelarizadas por el mismo intérprete; destacan entre ellas las del cantante Willie Nelson.

Es argumentable incluir como referencias equivalentes otras obras ampliamente conocidas: *Tommy* (1975) de Ken Russell, *Pink Floyd The Wall* (1982) de Alan Parker. Principalmente porque técnicamente no estuvieron basadas en una canción sino en álbumes conceptuales enteros, y porque al mismo tiempo se asemejan más a un musical o a un compendio de *video clips* interrelacionados.

Sin embargo, *Quadrophenia* (1979) de Franc Roddam, puede ser considerada una excepción, pues a pesar de estar inspirado en un álbum homónimo del grupo musical The Who, la película posee una trama que se cuenta a través de diálogos y en la que la música es principalmente diegética (Phipps, 2002).

Realizadas en la década de los 60's, las películas protagonizadas por The Beatles y dirigidas por Richard Lester, funcionaron como experimentos audiovisuales extraordinarios, mas no se sugirió algún indicio documentado sobre su basamento en las canciones que le dieron título: *A Hard Day's Night* (1964) y *Help!* (1965). Ebert afirma que *Yellow Submarine* (1968) es un musical psicodélico, que si bien recrea las imágenes de algunas canciones de los cuatro de Liverpool, está más influenciado por la prosa de Lennon que por las mismas canciones (Ebert, 1999).

El director norteamericano Paul Thomas Anderson comentó en el folleto que acompañó al disco compacto de la banda sonora de su película *Magnolia* (1999): “Me senté a escribir una adaptación de las canciones de Aimee Mann. Tal como uno adaptaría un libro para la pantalla. Yo tenía el concepto de adaptar las canciones de Aimee a un guión” (Anderson, 1999, ¶4).

Anderson continúa, con su disertación sobre cómo traslada las canciones al guión:

Por ejemplo, en el guión de mi película original, Claudia (interpretada por Melora Walters, con un verdadero sentido de locura de Aimee Mann) dice: ‘Ahora que te he conocido, ¿objetarías no verme más nunca?’. Debo confesar que yo no escribí esa línea. Aimee Mann escribió esa línea como la apertura de su canción ‘Deathly’, y yo escribí esa línea de atrás para adelante. (Esa línea) Equivale a la historia de Claudia. Equivale al corazón de ‘Magnolia’. Todas las historias para la película fueron escritas ramificándose de Claudia, así que uno podría sacar los cálculos y darse cuenta que todas las historias provienen del cerebro de Aimee, no del mío (P. T Anderson, 1999, ¶5 Trad. Noszticzius, 2008).

Estas aseveraciones desafortunadamente carecen de un soporte teórico o práctico sobre cómo Anderson llevó a cabo ese proceso. Quedaría tan sólo especular sobre la correspondencia de las canciones y el guión de la obra, algo que no atañe al presente trabajo.

Un ejemplo reciente del siglo veintiuno y sacado de la pequeña pantalla latinoamericana es la telenovela de corte juvenil, producida por TV Azteca, *La vida es una canción*. El seriado se trata

más bien de unitarios dramáticos, hilados por un motivo recurrente que se desprende de la letra de alguna canción pop. En la página de Internet del programa aparece lo siguiente:

'La vida es una canción' es una serie en la que en cada programa se cuenta la historia que inspira una canción, pero no sólo a partir de lo que dice la letra en sí misma, sino sobre todo se cuenta desde los sentimientos que provoca, las sensaciones que nos hace experimentar, los anhelos que queremos expresar, hasta los sueños que deseamos transmitir.

Y todo esto a través de personajes entrañables de carne y hueso, de todas las edades y de distintas condiciones sociales, que no sería difícil encontrarlos a la vuelta de la esquina un buen día; personajes que se identifican en una canción, que sienten expresado en ella lo que han vivido o lo que están experimentando en sus vidas, que pueden ser vivencias amargas, tristes, alegres, alentadoras o cualquier otra que tenga que ver con la amplia gama de emociones humanas. Porque todos, absolutamente todos guardamos en la memoria alguna canción al igual que un poema, porque estos expresan sentimientos, porque todos los tenemos, porque todos somos humanos (Sinopsis, s.f.).

En cada episodio de esta telenovela se puede ver reforzada la idea que se deja clara en el comunicado de prensa electrónico anteriormente citado. Más allá de cada historia ser una adaptación de la canción, es más bien una dramatización cotidiana, en la que el estribillo de la canción utilizada se convierte en el leitmotiv, o tema musical recurrente, del episodio. Coincidiendo en mayor o menor medida: letra y los eventos suscitados en el guión.

Se observó que son bastante inusuales los casos en los que a partir de una canción se origina un guión para un film. En comparación a otros medios de expresión que se utilizan como inspiración para la realización de una historia escrita para el cine, la diferencia fue abismal. Sin embargo, existe una dinámica increíble entre el cine y la música especialmente en la sala de edición, y a pesar de esto pocas veces el proceso se inicia en el procesador de texto o la máquina de escribir.

Deben existir múltiples motivos por lo cuales es tan extraordinario el caso en que esto

ocurre. Se pueden tantear razones, sin el propósito de ser categóricamente asertivo. No es desquiciado suponer que una novela o historia corta resulta a primera vista mucho más atractiva para ser adaptada, puesto que evidentemente los recursos literarios prometen con mayor frecuencia la posibilidad de crear una trama, que se ajusta con más precisión a los paradigmas de la *Poética* de Aristóteles. En contraposición, una canción, asumiendo que lleva letras, ni siquiera cuenta incondicionalmente una historia.

A lo largo de los textos cinematográficos consultados, todos los autores coincidieron con una enumeración de fuentes, que se decidió llamar tradicionales. No obstante, en la mayoría de los libros de adaptación consultados, no se incluyó expresamente a una obra musical –distinta a la ópera- como elemento de partida para elaborar un guión argumental (sin convertirse en un filme musical).

La ausencia de una canción como fuente de adaptación en estos textos pudo darse bien por omisión; pudiera estar incluido en los “etc”; o se considera de que tales fuentes no calificaron dentro de los parámetros que consideraron para definir a una adaptación: de ser este el caso, no se hizo explícito dentro de los textos.

Fue exclusivamente en el texto de Linda Seger, *The Art of Adaptation* de 1992, donde la autora mencionó, en su introducción, dos casos en los que “las situaciones de la canción (...) son usadas para crear un drama” (p. 8 Trad. Noszticzius, 2008), refiriéndose a “Harper Valley P.T.A.”, canción de la cual surge la película homónima; y más adelante expresó que “Sea of Love” (1989) “usa la imagen del amor abrumador de la canción como lugar de partida para la historia” (p. 8 Trad. Noszticzius, 2008), lo cual sugiere que la canción ha sido fuente de adaptación. Pero Seger no trascendió más allá de una referencia somera y obvió por completo explicar las posibilidades que ofreció una canción para la elaboración de un guión.

Paradójicamente en el libro *Celluloid Jukebox* (Romney y Wootton, 1995) se aseveró que los músicos se han referido constantemente al sencillo de pop ideal como una ‘película de tres

minutos’, contraponiéndose de esta manera a la noción generalizada sobre la incapacidad de ésta para contar un drama de tres actos con la misma elocuencia narrativa de una novela.

El director de cine Quentin Tarantino describió una instancia en la que una canción puede actuar como un film lo hace:

[el productor] Phil Spector es totalmente así. ‘River Deep Mountain High’ cumple con ese requerimiento, y también en esa vena del grupo (musical) femenino; en particular los discos de los Shangai-Las que Shadow Morton produjo. Eran totalmente pequeñas películas. Y luego tienes esos álbumes de historias *cool*, como ‘El Paso’ de Marty Robbins o ‘American Pie’ de Don Malean. Bob Dylan totalmente contó pequeñas películas. Las canciones en Blood on the Tracks, ‘Tangled Up in Blue’, ‘Lily, Rosemary and the Jack of Hearts – eso es una película principio, medio y final, y sub-tramas y todo (Tarantino, s.f, citado por Rommey y Wootton, 1995, p. 122 Trad. Noszticzius, 2008).

Es notable que existe una dificultad, o una indiferencia inadvertida, extendida entre los autores del tema, para asimilar o percatarse de que en una canción de tres minutos y medio puede existir suficiente material en bruto como para ser explotado en un guión para largometraje. Es quizá ésta una de las razones preponderantes para que cuando se plantea realizar un guión a partir de una canción, el medio audiovisual por antonomasia elegido para su representación sea el videoclip.

2.2.4.2 - El videoclip: visualizando una canción

No se considera necesario realizar un recuento histórico exhaustivo del origen del video musical como forma de expresión comunicativa, porque realmente no es el tema que le concierne a este trabajo. Pero un breve repaso sobre su florecimiento y su relación con el cine, es una competencia que debe abarcarse.

A pesar de que no puede ser un estudio extenso, sí es relevante comentar cómo y en qué forma el videoclip puede llegar a encarnar el mensaje que pretende transmitir una canción, y al mismo tiempo poder aglutinar una dimensión de significados totalmente nueva. Puesto que se trata

de una pieza musical promovida con imágenes, su estudio fortalece las posibles nociones de cómo puede llevarse a imágenes el mensaje de la letra y música de una canción pop.

El videoclip, como medio de expresión, adquirió velozmente un carácter relevante para los estudiosos de los procesos comunicativos, a pocos años de su aparición. Grossberg, afirmó que a diferencia de otras representaciones de la cultura popular de la Posguerra del 1945, la televisión musical fue rápidamente incorporada en el canon de los temas legitimados. El análisis de este formato fue, desde entonces ampliamente examinado por diferentes áreas del conocimiento: desde el punto de vista sociológico, la perspectiva artística o el impacto económico (Grossberg, 1989 citado por Mundy, 1999, p.223 Trad. Noszticzius, 2008).

El clip musical fue en cierta medida una consecuencia indirecta (o tal vez directa, depende de cómo se le vea) de la revolución que tuvo lugar en Hollywood a principios de los años cincuenta y que estuvo relacionada con un cambio abrupto del paradigma sobre como musicalizar el film de estudio.

Elmer Bernstein afirmó que la muerte de la partitura clásica para cine comenzó en 1952 con una canción pop inocua que fue utilizada en la secuencia de créditos del western de Gary Cooper *High Noon (Solo ante el peligro)*. La canción en sí, 'Do Not Forsake Me, O My Darlin', cantada por Tex Ritter se convirtió en un gran éxito por derecho propio. Fue este primer caso de éxito comercial, según Bernstein, lo que hizo que todos los productores se pusieran a buscar a la carrera canciones para su siguiente película (Lack, 1999. p 266).

Si bien la música pop existió de forma independiente antes de la aparición de esa cinta, fue ese momento en especial en el que de alguna manera el pop ascendió a un matrimonio perpetuo con las imágenes en movimiento. Con el auge de la televisión, también a principios de la segunda mitad del siglo veinte, la demanda de producción musical para acompañar imágenes aumentó en progresión geométrica.

En muy poco tiempo, ya la música pop se cimentó como una nueva herramienta o un nuevo

código para aportar un peso específico a un filme entero o a una secuencia del mismo. Simultánea a la novedad que significó el empleo de pistas no clásicas, se encontró, desde luego un filón económico que nunca olvidaron los empresarios del cine, y surgió rápidamente un producto derivado de gran importancia financiera: la banda sonora a la venta.

Se convirtió muchas veces en una necesidad, impuesta por los ejecutivos del estudio, incorporar canciones populares en un filme o la contratación del artista de éxito del momento. Surgieron las secuencias de rápida edición, en las que una canción pop predomina en el fondo musical, mientras que los personajes llevan a cabo una acción. Rommey (1995) afirmó que son, en efecto, videos musicales incluidos en el largometraje.

Esta práctica es considerada como una sospechosa herramienta de mercadeo o una evidencia de pobre capacidad narrativa por Tarantino:

Es como: ‘Pongamos una canción familiar adentro – pongamos “Pretty Woman” en la banda sonora o alguna otra cancioncilla vieja que todos conozcan y luego construimos un pequeño montaje en torno a esa canción (...) Es mayormente pereza cinematográfica – al menos que lo estés haciendo por una razón específica, no creo que deberías (Tarantino, s.f., en Rommey y Wootton, 1995, p. 139 Trad. Noszticzus, 2008).

Esta especie de taquigrafía visual aderezada por un sencillo del Top 10 del Billboard, apareció desde finales de los años cincuenta, pero no fue sino hasta la década de los ochenta, cuando surgió un nuevo concepto televisivo, que se le logró acuñar con una frase perfecta a estas secuencias: el momento Mtv.

2.2.4.3 -La llegada de Mtv

En el momento en que se evidenció que la música pop pudo promocionarse acompañada de imágenes sin necesidad de pertenecer a una película, fue cuando, probablemente, se pudo decir que se consolidó el videoclip como un formato audiovisual autónomo.

Y aunque los vídeos musicales ya existían, su preeminencia germinó a las cero horas del

primero de agosto de 1981 cuando salió al aire la cadena musical televisiva MTV; y tras un texto en pantalla que leía “*Ladies and gentleman, rock and roll!*” se emitió el primer video clip “Video killed the radio star” de The Buggles, una elección para nada inocente o carente de mercadeo cínico (Mtv, s.f.).

La relación entre el cine y el videoclip tuvo una naturaleza recíproca algo laberíntica. De antemano se conocía la popularidad de las bandas sonoras, pero contar con un medio únicamente dedicado a promocionar música visualmente era un concepto que resultaba perfecto para el modelo de negocios de los grandes conglomerados mediáticos (Mundy, 1999, p. 256).

Cameron Crowe declaró que:

La búsqueda es siempre colocar tu video en MTV, y colocar un sencillo exitoso en el mercado antes de que tu película salga. (...) Ellos (los ejecutivos) están básicamente empujando videos dentro de sus VCR y diciendo, ‘Frankenstein por Coppola – luce bastante bien, tal vez deberíamos hacer(le) una canción’. Eso es totalmente pasarse de la raya (Cameron Crowe, s.f. en Rommey y Wootton, 1995. p 133 Trad. Noszticzius, 2008).

El vínculo entre ambos medios no se ha roto en lo absoluto. Según Lack (1999) de acuerdo a un estudio elaborado por MTV en 1996, el 87 por ciento de su audiencia deseaba contar con películas en la programación del canal (p. 285). Entre tanto la creación de las piezas musicales promocionales ha servido de escuela para directores de largometrajes respetados por la crítica como lo son Spike Jonze, David Fincher o Michelle Gondry (Feineman y Reiss, 2000).

Posiblemente su formato de su corta duración o su generalmente reducido presupuesto (en comparación a una cinta de estudio) proporcionó un espacio en el que se pudo desarrollar un lenguaje propio a través de la experimentación. Y lo más importante para lo que concierne a este trabajo, la competencia para interpretar una canción visualmente.

En tanto que representan una adaptación de un medio a otro, los vídeos musicales constituyen un proceso análogo dentro de las consideraciones referenciales.

A lo largo de la bibliografía consultada, se expuso que antes de ser producto, el video musical atraviesa una serie de codificaciones en términos de aplicación y/o interpretación previa del contenido de la materia prima (música y letra) en una suerte de conjunción de los elementos para configurarse como tal material audiovisual (Vernallis, 2004, p. 87) cuyos objetivos pueden distar o no de la fuente original (la canción: multimedia preexistente entre música y texto) (Carlson, 1999).

Curiosamente, a diferencia al medio fílmico, el vídeo musical parece no contar obligatoriamente con la figura del guionista. Al menos de acuerdo a los lineamientos de The Music Video Production Association [MVPA] de los Estados Unidos, que se presenta como: “una organización de cambio sin fines de lucro, creada para dirigir los intereses mutuos de sus miembros, en la altamente competitiva y siempre cambiante industria del vídeo musical” (about MVPA, s.f.).

Anuncia entre sus miembros a directores, productores, directores de fotografía, coreógrafos, scripts, animadores de computadora y maquilladores; pero ni una mención de un guionista. También otorga galardones anuales (MVPA Annual Awards) pero en ninguna categoría existe la de guionista.

Entonces, en virtud de ese vacío cabe preguntarse ¿quién crea el vídeo? ¿Quién adapta música y letras a un cortometraje?

Los interrogantes no están respondidos con claridad. Lejos de ello, en el formulario estandarizado que sugiere utilizar la MVPA, para una empresa productora, al presentar un proyecto a una compañía disquera, sólo se menciona la inclusión de un tratamiento de ideas que se le acredita al director, al menos en esta plantilla (music video spec sheet, s.f). Esto conduce a pensar que la posibilidad de que el director es el principal responsable, en la mayoría de los casos, de reinterpretar los sonidos a imágenes.

Muchas son las consideraciones durante este proceso de adaptación, diversas son las maneras de visualizarlo. Fundamentalmente, a partir de este momento, las opiniones de varios teóricos sobre el vídeo musical y la canción que le precede, se encuentran y se dividen: algunos

afirmaron que su función es primordialmente narrativa, que marchan como una serie de televisión o fragmentos de películas; otros sugirieron que la función del vídeo es fundamentalmente anti-narrativa. Entendiendo por anti-narrativo, que el video mismo representa una negación de la posibilidad de recrear las letras de la canción (Vernallis 2004, p.33 Trad. Noszticzius, 2008).

Quienes apuestan por el carácter anti-narrativo de este género, explican que los vídeos musicales no se ciñen completamente a la narrativa, por razones obvias: “los vídeos persiguen la forma de [la] canción, que tiende a ser cíclica y episódica, más que secuencialmente dirigida” como sí lo tiene que ser una historia en un film (Vernallis, 2004, p.3 Trad. Noszticzius, 2008).

Numerosos son los análisis que exponen tal carácter del vídeo musical, remitiéndose directamente a la forma de la canción, cuya estructura no se inclina típicamente hacia el lado de la narración.

Puede acotarse que la amplitud de este tipo de discusiones permite diversas y variadas consideraciones, dentro de las cuales destaca la insistencia de expertos musicales como Vernallis (2004) en el provecho particular que brinda la canción al recrear la sensación de un desarrollo narrativo. Philip Tagg propuso que el impulso de una canción podría sugerir por sí solo una narrativa (Tagg, 1979, citado por Vernallis, 2004 Trad. Noszticzius, 2008).

Pero también en cuanto a la propia estructura de una canción, pueden surgir ideas interpretativas según ciertos puntos de vista

Reflejando los distintos aspectos de un tópico, el verso puede establecer la situación, mientras que el puente presenta una solución al problema, y el coro, la cristalización del mismo (Vernallis, 2004, p.17). Se tiene que destacar que los puntos argumentativos a los que hizo referencia Vernallis se relacionaron con la estructura de la música, sin que esto sugiriera alguna correspondencia con la letra.

Las cualidades narrativas o no narrativas de los vídeos musicales, son aún inciertas en términos consensuales. El consenso común, no obstante, deviene de la idea de que –narrativos o

anti-narrativos- los vídeos musicales constituyen una forma de adaptación de un medio (impreso/musical) al otro (audiovisual), sucediéndose así en un producto distinto al original.

Lo relevante dentro de la discusión acerca del vídeo musical, es la consideración de sus tres elementos: texto y música aunados a las imágenes, a sabiendas de que no se trata sólo de la conjunción de los mencionados elementos, sino de un conjunto mucho mayor, tambaleándose entre la suma de sus partes y el nacimiento de otra forma.

En entrevista con numerosos directores de vídeos musicales, incluyendo a David Fincher, Kevin Kerslake, Francis Lawrence, Marcus Nisperl y Floria Sigismondi, Carol Vernallis recibió información de que ellos escuchan primero la música, preguntándose a qué tipo de lugar esta música puede llevar, cómo la cámara podría moverse, cómo esta música les hace sentir (Vernallis, 2004). Luego de esta exploración, pasarían a la letra, y sería este proceso el que les permitiría concebir un vídeo musical para esa canción.

El vínculo entre la letra y la música enfatiza las posibilidades que derivan de su mutuo complemento “La música y la letra guardan puntos de conexión: la música tiene un aspecto sintagmático, y las palabras un lado musical” (Vernallis, 2004, p.141 Trad. Noszticzus, 2008). Se refiere más concretamente a las convenciones que existen tanto para el lenguaje de las palabras como para la música.

Sin embargo, la autora añadió que la música, las letras y las imágenes poseen cada uno su propio lenguaje en relación al tiempo, espacio y narrativa que convergen en el producto audiovisual.

“El sonido, imagen y texto presentes en un film, sirven -en general- para promover la claridad y un final narrativo. Con el vídeo musical, sin embargo, se parece estar lidiando con un grado mucho más alto de incertidumbre” (Vernallis, 2004, p.143 Trad. Noszticzus, 2008).

En el vídeo musical, los elementos que conforman su carácter multimedia no están necesariamente ligados a exponer claridad sobre la canción de la cual surgen. No le deben a las unidades de su canción, como la película le debe a las de su guión. Esto en parte porque el fin

último de la canción no es el vídeo musical, como lo es la película cuando se escribe un guión.

La canción no está hecha para satisfacer los fines de una representación audiovisual, y no necesariamente el vídeo musical se hace con intenciones de satisfacer a la canción.

Sven Carlsson (1999) agrupó lo que llamó “Estilos Visuales del Vídeo Musical” para exponer diversas maneras de representación en un vídeo musical. En la obra de Vernallis (2004) también se contempló una clasificación con respecto a los estilos, distinguiendo el vídeo de performance del vídeo conceptual.

Según Carlsson (1999), el primero se reconoce cuando un vídeo musical muestra a un artista o a los artistas cantando o bailando. Cuando el clip muestra algo distinto durante su duración, frecuentemente con ambiciones artísticas, es un clip conceptual.

El clip estándar contiene más o menos estas tres tradiciones visuales: “un cantante en pantalla se entremezcla con imágenes insertadas y la presentación es artísticamente influenciada por la tradición del film experimental” (Carlsson, 1999, p. 4). El autor propuso como ejemplo de un vídeo estándar el vídeo de Queen, “Bohemian Rhapsody” (1975).

Para Carlsson (1999) existen tres formas puras de tradición visual en el vídeo musical: *performance clip* (o clip de ejecución) *narrative clip* (o clip narrativo) y *art clip* (o clip artístico).

El *performance clip* o clip de ejecución muestra al artista en uno o más escenarios: “Lugares frecuentes de ejecución son los estudios de grabación y el cuarto de ensayo. Pero puede tener lugar en cualquier parte: desde la tina de baño hasta el espacio” (Carlsson, 1999, p. 4 Trad. Noszticzus, 2008).

Carlsson (1999) incluye en esta categoría una especificidad en cuanto a los tipos de *performances*, nombrando la presentación de canción, baile o instrumental. Ejemplifica con Michael Jackson y sus vídeos frecuentemente de *performance* de baile. Los vídeos de concierto, responden al *performance clip* en cuanto es la presentación del artista en un escenario junto a sus

fan (p. 5).

El art clip o clip artístico, según el mismo autor, se refiere al vídeo que no contiene sincronización labial por parte de los intérpretes.

Se reconoce al narrative clip o clip narrativo si su representación corresponde a la de “una película muda con un fondo musical: contiene una historia visual fácil de seguir” (Carlsson, 1999). Como ejemplo mencionó el vídeo “I’m on fire” (1985) de Bruce Springsteen.

Según Carlsson (1999) existe un debate acerca del estilo visual del vídeo musical con relación al género musical:

“Las conexiones entre el género musical y el género visual del vídeo musical son débiles: cuando oyes un nuevo disco puedes saber el género de la música, pero raramente sabes con inmediatez cómo será concebido el vídeo. Existen, como sea, algunas conexiones. El vídeo musical de dance muchas veces son clips artísticos. Las técnicas de edición en baladas suaves a menudo es mixta. El género de la música hard rock usualmente presenta clips estándar consistentes en tomas de un concierto e inserción de tomas narrativas (p. 5 Trad. Noszticzius, 2008).

Pudieran inferirse numerosas vías de concepción de un vídeo musical en relación al lenguaje de sus tres elementos, como la consideración del género musical y el estilo visual que evoca la canción. Según lo consultado en la bibliografía de Vernallis (2004) y Carlsson (1999), el vídeo musical es la concepción de distintas maneras para lograrlo, y al respecto nada es obligatorio.

El vídeo musical es, hoy en día una nueva forma de arte con sus propias tradiciones (Carlsson, 1999) que llevan como punto de partida una canción, y su adaptación es un proceso creativo sobre lo cual nada está totalmente dicho.

Ya bien sea como arma promocional o noble expresión artística casi ningún músico o banda pop escapa hoy día a que una canción suya sea materializada en imágenes. Sobre todo con el arribo

de nuevas tecnologías digitales, que desde finales de la década de 1990 abarataron los costos para la elaboración de piezas audiovisuales, y su posterior difusión se ha simplificado sustancialmente, económicamente hablando.

Prescindiendo de elaborados sistemas de distribución corporativos o de presupuestos prohibitivos, casi cualquier banda o sello disquero, por más chico, independiente o clandestino puede colgar su pieza audiovisual en la Internet. Sin esperar a que los “dioses” de MTV decidan si lo pueden incluir en su (ya) limitada rotación de videoclips. Así el video parece seguir escapando del requisito de partir de un guión literario.

2.3 - Tratando de llevar la música instrumental al orden del lenguaje de las palabras

En una canción se pueden distinguir dos elementos principales: la letra y la música. El aparte de la música instrumental representa una mayor dificultad para su descomposición y posible traducción a elementos concretos que puedan favorecer la tarea de la adaptación, en comparación a la lectura que se le puede dar a la letra.

A continuación, se presenta la exposición de motivos que evidencia la complejidad que se asoma, al pretender darle a la música un carácter definitorio, literal y cualitativa o cuantitativamente, verificable en este proceso.

La música acompaña al hombre constantemente, prácticamente durante toda su vida, todo el tiempo. Sin importar el estado de ánimo presente, siempre que se escuche música generará alguna clase de efecto en la persona. La necesidad de identificar cómo lo hace, porqué lo hace y aun más importante, qué es la música, son temas que se debaten desde hace siglos.

Al respecto comentó Lack:

La música se ha convertido en algo misterioso a lo largo de los últimos doscientos años. Los filósofos, poetas y críticos (como Mallarmé) la consideraban un lenguaje muy alejado de toda referencia en el mundo cotidiano. Los filósofos del siglo XIX, como Nietzsche y Schopenhauer, creían que la música daba acceso a un reino de conocimiento primordial,

intuitivo, inalcanzable a través de cualquier otra forma artística, ya que las demás artes sólo podían representar tales sentimientos a través de expresiones materiales como la escritura o la pintura (1999 p. 89).

La propiedad inasible de la música, su existencia condicionada únicamente al presente hace que su naturaleza adquiriera un nivel mítico. Con regularidad la música asciende al plano de discusiones esteticistas sobre lo sublime. Lack (1999) continuó explicando que lo sublime es aquello de lo que no queda duda de su grandiosidad.

En relación a lo sublime se han generado diferentes definiciones, filosóficamente hablando. Durante el siglo XIX Burke y Kant desarrollaron dos formulaciones diferentes del tema (Lack, 1999, p. 89).

Las ideas recolectadas por Burke en su “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y la belleza” concluyeron que la noción de lo sublime se manifiesta en el placer que surge a partir de fenómenos percibidos por los sentidos, que se transforma en una experiencia sobrecogedora, que con dificultad se puede entender, mucho menos describir (Burke, s.f citado por Lack, 1999, p.89). Por otro lado, Kant se inclinó por concebir lo sublime cómo las posibilidades que posee la mente para apropiarse de lo ilimitado a partir de lo indeterminable (Kant, s.f. citado por Lack, 1999, p.90).

Tales teorías filosóficas tuvieron un impacto en la manera que se compuso música en el siglo XVIII, generando que se le diera mayor importancia a la música instrumental, por encima de la música vocal, y por defecto la letra que acompañase esa música.

Con esto se buscaba favorecer la implementación de aquella estética que exaltaba el valor musical puro, sin intervención vocal humana (Lack, 1999, p. 90).

Según Kevin Barry, la epistemología del siglo XVIII permitió fijar dos posiciones claras en torno al rol de la música en la vida del hombre. Concluyó de esta discusión que a los signos de la música es imposible catalogarlos de manera concreta o adjudicarles sinónimos de ideas concretas

(Barry, 1987, citado por Lack, 1999, p. 90).

Para Barry, las dos corrientes examinaban extremos distintos. O bien la música tiene su significado en su composición o la música simplemente posee un significado vacío, carece de significación propia, otorgándole al escucha la responsabilidad absoluta de significar de alguna manera esa evocación vacía (Barry, 1987, citado por Lack, p. 90).

Se puede revisar una publicación musical, cualquier día de la semana, para presenciar la letanía de adjetivos a los que tiene que recurrir un crítico de música pop para poder precisar su opinión sobre una producción que considere genial o totalmente intrascendente.

En muchas ocasiones, se verá cómo se recurre a comparaciones con obras previamente difundidas, con la finalidad de hacer uso de una posible experiencia compartida con el lector. Al final del día, los adjetivos que se pueden emplear en una crítica musical, fuera de las consideraciones técnicas de la ejecución en sí, aun cuando pueden resultar acertados para alguien, continúan siendo vagos.

Se entiende, que al igual que la comprensión de ciertas convenciones en otras artes, lo que se espera de la música es en buena parte derivado de un sistema de códigos, es decir un lenguaje de algún tipo que se ha aprendido de alguna manera. El grado de subjetividad que plantea la percepción musical tiene que relacionarse con lo que se quiere ver reflejado en lo que se percibe. Esa es una idea que Christian Metz utilizó al asociar al cine con las nociones *lacanianas* de la personalidad, que supeditan la comprensión del lenguaje a la subjetividad individual (Metz, 1974, p. 2 Trad. Noszticzius, 2008).

Lack (1999) consideró, con respecto a la respuesta emocional frente a la música, que la influencia de un pasaje musical, en cada individuo, está íntimamente condicionada por nuestra experiencia como oyentes, negando la posibilidad de significados irrefutables para esta:

nuestra noción de memoria, basada en el sentido común es que se trata de un tipo de sistema de recuperación que escoge entre “imágenes” bien sedimentadas y bien definidas del

pasado y las expone a nuestra atención, pero esto es una ingenuidad. La memoria es mucho más opaca que todo eso y cada acto de rememoración está enmarcado y perfilado por los intereses del presente. Nuestro proceso de enmarcado musical busca algún tipo de significado en la música, una especie de narrativa “redentora” que nos conecta con experiencias pasadas, sobreponiéndose al carácter extraño del pasado. La música por sí misma carece de contenido (Lack, 1999. p 95).

Sí, la música está relacionada íntimamente con nuestra posición en el mundo. Pero hasta ahora, esto no descarta la posibilidad de que la música pueda ser interpretada como ideas concretas, traducibles a palabras.

2.3.1 - Las posibilidades narrativas de la música

Wagner confió plenamente que la música tenía la capacidad para poder describir elementos del drama que escapaban de las posibilidades de la palabra. Su visión se fundamentó en los aspectos de la estructura de una pieza musical, un contrapunto que Sergei Einsenstein, también desarrolló a lo largo de sus tratados teóricos (Lack, 1999, p.98).

Para Einsenstein la forma filmica era la prerrogativa para poder construir un mensaje efectivo. Lo que él denominó ejemplos de “conflicto contrapuntístico”, su ideal para el cine, empleaba características propias de la estructuración musical con la convicción absoluta de que a través del montaje se lograría un efecto inequívoco sobre la audiencia.

Creía que la forma en sí podría transmitir verdades indiscutibles, sin necesidad de estar sustentado en elementos de diálogo. De esta forma la narrativa alcanzaría lo que supuso sería la misma condición de la música, restándole importancia al contenido de esta forma yuxtapuesta (Lack, 1999, p.100).

A pesar de la confianza total con que Einsenstein promovió su teoría, que en papel resulta bastante convincente, no contó con los mejores resultados al llevarla a la práctica.

Einsenstein, quien también llegó a comparar sus preceptos para el montaje con el sistema de

jeroglíficos egipcios, legó una obra cuya extenso bagaje teórico opacó el alcance de sus ambiciones confesas de generar narrativa principalmente a través de la forma, y no del contenido (Reisz y Millar, 2003, p. 39 Trad. Noszticzius, 2008).

El estructuralismo aplicado a la propia música también fue implementado a principios del siglo pasado por Schoenberg. Sus composiciones de doce tonos demandaban la disposición en un orden fijo de doce notas musicales. Se permitía variar en algunas octavas al registro, o el empleo de un segmento de esas notas en cualquier orden o duración, siempre y cuando se limitara a las doce notas elegidas inicialmente. Unas delimitaciones de forma, que debido a la repetición, aseguraban armonía (Lack, 1999, p. 108).

La idea de Schoenberg apareció como una propuesta para crear una sintaxis altamente controlada, que trató de generar un código con el que se pudiera construir música cuyo fin sería la forma y no necesariamente cómo sonaría. El establecer linderos parece obedecer a una necesidad de jerarquizar los códigos musicales a través de una estandarización, no ya en la notación, sino en la composición, alcanzando inclusive a la comprensión última de lo que se escucha.

Si bien la jerarquización y el riguroso escrutinio de la forma, permiten formular la posibilidad de que la música prescinda de un contenido determinado para poder transmitir un inconfundible sentido narrativo ¿puede en realidad cumplirse este objetivo? ¿puede la música por sí sola ser analizada o compuesta para obtener un resultado concreto e intransmutable en el escucha? ¿se libra totalmente la música de cualquier convenio con la palabra para obtener cualidades narrativas?

Según el dramaturgo y teórico Bertolt Brecht esto no podría ser posible:

La música no debe, como un opiáceo narcótico e intoxicante, impedir al oyente pensar, sino por el contrario, exigirselo [el pensamiento]. Esta situación ha ido aún más allá debido a la independencia que [la música] había adquirido de nuevo como resultado de la separación de las artes fusionadas en la “obra de arte total” [Gesamtkunstwerk]. La relación palabra-nota

se vio alterada de modo tal que la nota musical no duplicaba la palabra, sino que más bien la interpretaba críticamente. La música no debe “servir”, sino “mediar”, no debe “intensificar” o “reafirmar” el texto, sino “interpretarlo” y “dar por sentado el mensaje del texto”; no debe “ilustrarlo” sino “comentarlo”; no debe retratar la “situación psicológica”, sino “presentar conductas” (Brecht en Fowler, 1991, citado por Lack, 1999, p. 106).

Su posición denota una profunda fe en que la música puede adquirir una objetividad capaz de “reafirmar”, al despojar de subjetividad al texto cantado, como si se tratase de una serie de pie de páginas que aclaran el verdadero subtexto de una frase y su objetivo dentro de la obra.

Pero algo que se tuvo claro, fue que la música no constituye un lenguaje preciso o universal, cada melodía, cada frase musical es percibida con variaciones mayores o menores, dependiendo de experiencias personales, convenciones culturales o impresiones temporales en el receptor.

Según Lack (1999), la premisa de Brecht se sustentó en la capacidad de un músico para hacer de una canción un mecanismo retórico, en los que la música y letra, se correspondan en un discurso de claridad indebatible (p. 107).

Esto es extremadamente ambicioso y a simple vista podría ser puesto en duda, poniendo a dos o más personas a escuchar la misma canción, por separado, y preguntárseles qué piensan de ésta. ¿Tendrían una afinidad absoluta? ¿Podrían dos músicos describirla de la misma manera?

Esta fue, precisamente la experiencia que se compartió con dos personas de amplio dominio del área musical. Se le presentó el tema “If you’re feeling sinister” a Armando Mosquera, quien se desempeña como compositor destacado en la industria televisiva venezolana, y a Emigdio Suárez, profesor de la Universidad Católica Andrés Bello y ex-integrante de la banda de ska venezolana Desorden Público. Se les pidió que describieran abiertamente sus impresiones sobre el tema, queriendo decir por esto, que no hubo limitaciones sobre si deberían precisar su atención sobre algún elemento en particular de la canción. Con cada uno se sostuvo una breve conversación, que dejó paso a una respuesta posterior, vía correo electrónico.

Los resultados que arrojó la actividad dieron indicios, de que si bien existió un consenso en los aspectos del arreglo instrumental, la captación de una idea unificada sobre los sentimientos generados por la canción no se tradujeron en afinidad absoluta.

Para Suárez, la música “ produce una sensación de calma”. Agregó que “la instrumentación de esta canción es una base con cierta suavidad, sin llamar la atención (...) Incluso cuando se escuchan melodías alternativas entre estrofas, éstas no presentan un patrón ni llaman la atención de manera particular” (comunicación personal, 5 de noviembre, 2005).

Por su parte, Mosquera reflexionó de la siguiente manera:

La estructura del arreglo comienza con un ambiente incidental que ubica al oyente en un ambiente de calle amigable, con niños que juegan , acompañados con la guitarra eléctrica haciendo los acordes compuestos antes mencionados, de esta forma, el arreglista logra crear un ambiente nostálgico con recuerdos de infancia para introducir el tema. La entrada de los elementos rítmicos puede interpretarse como recuerdos que producen estrés, o la persecución de recuerdos dramáticos y confusos, o la pérdidas de objetivos y metas creadas en la infancia. El resto del arreglo se mantiene prácticamente igual a lo largo de casi todo el tema, haciendo una pausa corta para reforzar el ambiente sentimental (comunicación personal, 29 de octubre, 2005).

Si bien el análisis de Suárez se concentró mayormente en la descripción de la ejecución, prácticamente transcribiendo los acordes, coincidió con Mosquera en la importancia que se le adjudica a la interpretación vocal en la pieza. Señaló que la importancia que tiene la presencia de un narrador es vital: “es extremadamente obvio que al cantante se le otorgó ese rol muy conscientemente.”

Mosquera señaló que el vocalista que asume el rol de narrador :

(...)mantiene una especie de narración carente de matices, calmada que dan la sensación de que es un observador externo de la historia, la falta de matices de su interpretación da cierto

tono irónico o sarcástico de una historia dramática, en todo caso, es un punto de vista contrario a lo que se dice en la letra (comunicación personal, 29 de octubre, 2005).

Y para darle peso a la idea de Brecht, de que la música debe cumplir la función de reafirmar al texto, Mosquera concluyó diciendo que se trata de un tipo de canción “donde lo que prevalece es la historia y no una estructura predeterminada.”

Si bien este resultado no comprobó o refutó nada de manera contundente, si reforzó algunas nociones fundamentales que determinaron la manera en que fue abordada la interpretación de la música. Lograr un sincretismo en el estudio de la manera en que ésta puede designar elementos concisos del mundo material, parece representar, históricamente, una meta imposible

Lack (1999) señaló el fracaso de Albert Schweitzer y Deryck Cooke a la hora de tratar de crear un manual, una clave que pudiera descifrar textualmente la codificación musical, y llevarla al mundo de las palabras (p. 226).

Schweitzer supuso que J. S. Bach podría ser leído gracias a la contraposición entre los patrones musicales que utilizó el compositor cuando musicalizó sus poemas y la estructura que utilizó en su obra instrumental. Al destilar el acompañamiento musical de los poemas y aplicando los resultados como un descodificador, Schweitzer tuvo la certeza de haber descubierto la sintaxis que reveló el significado verbal de la música (Lack, 1999, p.226).

Cooke adoptó la misma premisa de Schweitzer con diferentes compositores quienes también habían musicalizado textos, luego aplicó su análisis a las obras instrumentales de estos artistas.

Para Cooke sí existía una correspondencia unívoca entre la composición musical y las palabras. Un “lenguaje de emociones” que representaba la posibilidad de expresarse de manera coherente y convencional con cualquiera usando sus códigos (Lack, 1999, p. 226).

El problema, resalta Lack (1999) es que este tipo de teorías parten de que todas las frases musicales puedan reducirse hasta significar elementos verbales concretos(p. 227).

Es verdad que al igual que el lenguaje, la notación musical debería ser interpretada de la

misma forma por quienes puedan llevarla del pentagrama a la ejecución. Sin embargo, la música carece de valor semántico de acuerdo a Suzanne Langer. Porque según ella los elementos musicales no designan al mundo físico, como sí lo hace el lenguaje. Si se tiene, por el entender una sentencia verbal como la capacidad de remplazarle por otra que diga lo mismo, entonces sería contradictorio considerar que el lenguaje musical puede ser comprendido (Lack, 1999, p. 227).

Básicamente porque no hay manera de designar sinónimos para una nota o un conjunto de notas musicales: un “do” y un “re”, no pueden ser sustituidos por otras notas y seguir dando la sensación de ser un “do” y un “re”.

Lack (1999) fue muy crítico ante la idea de que se puede adquirir una traducción exitosa del lenguaje musical al lenguaje de la palabra. Consideró que al carecer de sinonimia se le hace imposible a la música representar con una sintaxis, una lógica descriptiva del mundo, en el sentido de que comuniquen una idea, con la que puedan comulgar todos aquellos que manejen su código:

“A pesar de que es posible adjudicar adjetivos descriptivos a la música y aun así dar la impresión de que se está lleno de perceptividad y coherencia, todavía se alza un muro entre nuestras descripciones de pasajes musicales y los pasajes en sí. Al parecer el lenguaje puede convertirse en un simulacro de la música, pero la música nunca puede resumirse con el lenguaje. No es tanto que la música se resista a ser empaquetada en grupos sintácticos discretos, como nombres, verbos o adjetivos; es más bien que, para empezar la música carece del estatus ontológico básico del que dissociarse” (p. 235).

Se hizo patente entonces, que la pretensión de poder desglosar los elementos instrumentales de una canción, para darles una equivalencia en palabras que sea fidedigna para con su estado musical, es básicamente, improbable de alcanzar.

Si bien el proceso de la adaptación sugiere una serie de decisiones subjetivas que se deben hacer, el carácter ambiguo de la música instrumental genera demasiadas dudas cómo para poder establecer unos parámetros o recomendaciones para que se le trate de integrar al proceso de

adaptación.

2.3.2 - ¿Quién es el dueño de las letras?

Una cuestión de trascendencia inmediata, que se desprendió del debate, es la consideración de la perspectiva del autor de la canción. Quien haya escrito la letra de una canción, lo ha hecho en un contexto social, temporal y personal determinado, por tanto lo que ha querido expresar en esta obra estará suscrito a su situación en el mundo.

Se tuvo que decidir entonces, si esa posición del autor de la letra tendría cabida dentro de la interpretación que haría otra persona de sus palabras. Bracket (2000) señaló que los textos musicales, a diferencia de la instrumentación en un canción, conservan una autonomía relativa, y continuó explicando que la premisa de Roland Barthes sobre la muerte del autor y el nacimiento del lector, sustenta la noción que libera el análisis del contexto personal del autor original, y deja en manos del receptor su interpretación (p. 3).

Bracket (2000) agregó diciendo que en un análisis del mensaje se pueden designar receptores ideales, ni emisores ideales que tengan la potestad unívoca de determinar el significado de la letra. Indicó también que debido a la infinidad de receptores, en infinidad de contextos, en que podría interpretar de infinidad de maneras, conociendo o no la intención y contexto del emisor, en la misma obra, no se puede fijar razonablemente una posición definitiva sobre si se debe o no considerar como determinante el contexto del autor o una indicación expresa del autor, para el análisis de la obra (p. 9).

Se discurrió en este trabajo que es necesario prescindir de las intenciones originales del autor dentro del análisis. Entonces, el grado de fidelidad del guión adaptado, está sujeto de ahora en adelante en este trabajo de grado, a la fidelidad para con la interpretación original de quien adapta, y no a la intención, cualesquiera que fuera, del autor original de la canción.

2.4 - Belle & Sebastian: flirteando con el video y el cine

Belle & Sebastian, la banda autora de la canción “If you're feeling sinister”, por la que circunda la propuesta de este trabajo de grado, es un ejemplo de entre los muchos que abundan en la escena musical independiente mundial.

La música independiente es definida de muchas maneras diferentes, pero básicamente responde a un enfoque en el que la expresión artística está por encima del beneficio económico. (Friends, 2005)

Hasta el momento, Belle & Sebastian firmó únicamente con sellos disqueros independientes. Estas empresas, que conservan un diseño de negocios estructurado hacia pequeños nichos de mercado, no cuentan con la posibilidad presupuestaria de promocionar a sus artistas tan masivamente, como lo podría hacer Sony Music. No obstante Belle & Sebastian ha conseguido realizar vídeos promocionales para muchas de sus canciones principalmente a través del mismo esquema de limitado presupuesto. Vale la pena examinar estos videos en calidad de antecedentes de la presente investigación.

En el año 2004, Belle & Sebastian editó “Belle & Sebastian - Fans Only” (2003), un DVD que combinó una compilación de los videoclips del grupo (existentes hasta ese momento) con largos segmentos de corte documental, sobre la historia de la banda, presentaciones musicales y anécdotas personales de cada integrante.

Si se toma la clasificación de Carlsson (1999) de los estilos de clip, y se considera la videografía de esta agrupación escocesa como un todo, se encuentra un equilibrio entre la cantidad de aquellos que pertenecen al clip de ejecución, al clip narrativo y al clip artístico. El vídeo que Carlsson denomina estándar, está ausente.

Conscientemente, el presente trabajo evitó incluso comentar superficialmente sobre cuál fue la estética visual o el diseño de producción empleado en cada uno de los clips, por relacionarse de un tema totalmente alejado de sus propósitos.

Por otro lado, sí fue relevante comentar que aquellos clips que ostentaron un estilo narrativo, hicieron una referencia visual poco textual a las letras de la canción.

En el DVD “Belle & Sebastian - Fans Only” (2003) es evidente que la agrupación colaboró activamente en la elaboración de esta peculiar compilación. Efectivamente en muchos de los vídeos fueron miembros de la banda quienes graban las acciones de otros, y solo hay un crédito para el editor, Blair Young. Se volvió a presentar el vacío de la figura del guionista en en el videoclip.

Tres años, antes el conjunto escocés editó su álbum “Storytelling” compuesto exclusivamente con el propósito de acompañar a la película homónima del director Todd Solondz. Experimentaron entonces el proceso opuesto a la creación del videoclip, pero aparentemente no resultó en una experiencia del todo satisfactoria, aparte de las críticas abrasivas que recibieron por parte de la prensa musical (Storytelling, s.f.). Al parecer la relación con el director fue desilusionante,

Pues en la sección de Q & A (preguntas y respuestas) para los fans, disponible en el sitio de oficial de la banda (<http://www.belleandsebastian.com>), Stevie Jackson, el guitarrista, se lamentó de que Solondz no quiso utilizar tanta música en el corte final, como la que ellos compusieron para el film. (Jackson, 2005).

Las películas de Solondz son de naturaleza cáustica y transgresora como *Happiness* (1998), controversial y desafiante como *Storytelling* (2001) o *Palindromes* (2004). Sobre la cinta *Happiness*:

“Como en las ferias de espectáculos de fenómenos, donde un borracho le arrancaría de un mordisco la cabeza a un pollo vivo, mientras el tipo con el micrófono le da un sermón a la audiencia sobre el cerebro húmedo y los riesgos del alcoholismo. La diferencia es que en un film como ‘Happiness’ nunca ves al pollo y nunca recibes el sermón. Solo ves a los fenómenos y tienes que inferir su tristeza e imaginar sus pecados” (Ebert, 1998 Trad. Noszticzius, 2008)

Con un cineasta que obtuvo un comentario tal sobre su obra, y luego colaboró con Belle & Sebastian para componer la música en una de sus inquietantes películas, la próxima pregunta lógica tuvo que ser: ¿Quiénes son Belle & Sebastian?

2.4.1 - Belle & Sebastian: el enigma indie

Belle & Sebastian es una banda de rock independiente escocesa, compuesta por siete miembros. Whitelaw (2005), explica en *Belle and Sebastian: Just a Modern Rock Story*, que el nombre fue tomado de la novela francesa *Belle et Sébastien* de Cecil Aubry de 1963, acerca de un muchacho llamado Sebastián y su perra Belle, convertida en una serie televisiva animada, relativamente popular a escala mundial en los años 70's. Así el nombre de la banda no guarda relación ni referencias con respecto al número de integrantes y se aclara la confusión generalizada de que se trata de un dueto

La banda se inició a mediados de los años 90 cuando Stuart Murdoch (cantante y guitarrista principal) y Stuart David (bajista) se conocieron en un curso de música- "The Stow College Music Business Course"- en Glasgow, Escocia.

La concepción del grupo puede adjudicársele a Murdoch, quien decidió, como proyecto final del curso, la formación de una banda y la grabación de un álbum. Para su propósito ensambló a cinco integrantes adicionales, se trató de amigos y conocidos de la universidad, así como artistas que se presentaban en cafés adyacentes a ésta (Whitelaw, 2005, p. 30).

El resultado de esa colaboración fue el álbum "Tigermilk" (1996), que generó una inesperada atención que se extendió por todo el Reino Unido, aun cuando tan solo 1000 copias fueron editadas. (Whitelaw, 2005, p.45)

Eventualmente Belle & Sebastian dejó de ser un proyecto universitario y se convirtió en una banda comercial (Whitelaw, 2005, p. 59). En agosto de 1996, la banda firmó con la disquera Jeepster, y para noviembre de ese mismo año, lanza el álbum "If you're feeling sinister", aclamado por la crítica en general (Whitelaw, 2005, p. 128).

Desde entonces Belle & Sebastian ha permanecido como una banda de culto dentro del ámbito musical británico y norteamericano. Aunque nunca han llegado a niveles estratosféricos de exposición, su base de seguidores es fiel y leal. Belle & Sebastian ha sido un conjunto que recurrentemente aparece en las páginas web dedicadas a cubrir el movimiento de música independiente, como Pitchforkmedia (<http://www.pitchforkmedia.com>) o Stereogum (<http://www.stereogum.com>).

El advenimiento de los medios de transmisión de datos como los programas de intercambio de archivos en la Internet y la cada vez más rápida velocidad de conexión, les facilita captar una audiencia mayor, sin que esto implique un crecimiento comercial necesariamente (Leyshon et al., 2005)

La popularidad de la banda, que inicialmente se generó como un fenómeno de boca en boca, llegó al punto de que en enero de 2005 fue votada como la “Mejor Banda Escocesa de todos los tiempos” por los lectores de la publicación *The List* de este mismo país, superando a bandas relativamente más populares a nivel mundial como Travis, Simple Minds, Franz Ferdinand o Eurythmics. (Belle & Sebastian revealed as ‘Best Scottish Band of All Time’, 2005)

2.4.1.1 - ¿Cómo suena su música?

El tipo de música que hace Belle & Sebastian es algo ecléctico. Y como ya se aseveró anteriormente, la catalogación de la música pop parece ser más amplia y compleja que la intrincada taxonomía empleada por los entomólogos para clasificar a cada insecto de acuerdo a su orden, familia, género y especie.

Su estilo podría ser denominado como Rock, o música Pop para ser consecuentes con la opinión expuesta sobre la diversa gama de tendencias. Pero la variedad y amplitud dentro de las sub-jerarquías que comprende este género podría resultar muy vago el clasificarlo tan sólo como rock.

La catalogación que se empleó fue la propuesta por la enciclopedia musical en línea All

Music Guide [AMG] (<http://www.allmusic.com>). Este sitio de Internet incluyó a Belle & Sebastian en el género Rock, pero a su vez le inscribió dentro de estilos más específicos, que dan una mejor idea del tipo de música que hacen (Thomas, s.f):

- *Chamber Pop (Pop de Cámara)*

Es música Pop con abundante producción que tiene entre sus exponentes a Brian Wilson (ex Beach Boys), Burt Bacharach, y Lee Hazlewood. Es un estilo que pone especial énfasis en su producción y orquestación, con abundantes texturas e instrumentos. Es operístico y generalmente alegre (Chamber pop, s.f. Trad. Noszticzius, 2008).

- *Twee Pop (Pop Cursi)*

Se originó a finales de los 80's, y está remarcado por la melodía; armonías entre voces femeninas y masculinas, letras amorosas, melodías infecciosas y ejecución simple (Twee pop, s.f. Trad. Noszticzius, 2008).

- *Indie Pop (Pop Independiente)*

Es un movimiento derivado de la escena independiente del Rock, pero que hace especial énfasis en las armonías, los arreglos y la composición de las letras. Abarca las sutilezas del Twee Pop y no se separa de éstas frecuentemente.

La banda ha sido comparada con otros artistas como Simon & Garfunkel, The Smiths, Leonard Cohen, Donovan, Scout Walter, The Velvet Underground y Pulp, en cuanto a que muchos elementos de los anteriores pueden hallarse en canciones de Belle & Sebastian. (Indie pop, s.f. Trad. Noszticzius, 2008)

2.4.1.2 - *Integrantes (alineación actual):*

- Stuart Murdoch: Compositor principal, vocalista y guitarra.
- Stevie Jackson: Guitarra y vocalista ocasional.
- Richard Colburn: Batería.
- Mick Cooke: Trompeta y guitarra ocasional.

- Isabel Campbell: Chelo y vocalista ocasional.
- Sarah Martin: Violín y vocalista ocasional.
- Chris Geddes: Teclados y piano.

(Belle & Sebastian Biography , 2007)

2.4.1.3 - Discografía:

Año-Álbum

1996 – Tigermilk (Matador Records)

1996 – If you're feeling sinister (Matador Records)

1998 – The boy with the arab strap (Matador Records)

2000 – Fold your hands child, you walk like a peasant (Matador Records)

2002 – Storytelling (Matador Records)

2003 – Dear catastrophe waitress (Rough Trade records/Sanctuary Records)

2006 – The life pursuit (Matador Records)

(Whitelaw, 2005, p. 269).

2.4.2 - If you're feeling sinister

El compendio de canciones incluidas en este álbum configura una atmósfera especial por el estilo lírico y musical del disco, que lleva el sello de estilo particular de Belle & Sebastian. Y donde aparece la canción del mismo nombre que se utilizó como modelo de adaptación en esta tesis.

Según Stephen Thomas Erlewine, crítico de música de la enciclopedia de música en línea All Music Guide, “la fantasía y preciosismo son una parte integral de If you're feeling sinister, junto al astuto ingenio y los arreglos delicados, complejos” (If you're feeling sinister,s.f. Trad. Noszticzius, 2008).

Para este crítico, el éxito del disco en 1997 se debió en parte, a que durante los primeros años de la década de los 90's, todo el refinamiento y quimeras de la música alternativa fue desplazada y si se quiere silenciada, por el estilo *grunge* (un sonido mucho más sucio y crudo

devenido del punk de los setentas). Y Belle & Sebastian representó a un estilo más bien nostálgico y calmado.

Los elementos sofisticados en las letras de las canciones, plagadas de referencias literarias, y el suave, refinado estilo de música, conforman el ambiente que propicia un acento original al disco: “su humor es mucho más cáustico que lo que parece la música, y la música es mucho más sustancial que lo que inicialmente parece” (Thomas, s.f Trad. Noszticzius, 2008)

Mark Beaumont, crítico de la revista musical británica NME, comparó su sonido con un muchacho apestoso, medio tontín, sentado en los últimos puestos de una clase de arte, que escribe canciones mientras presencia una serie de acontecimientos banales a su alrededor (Beaumont, 2004 Trad. Noszticzius, 2008).

Se puede concluir este aparte destacando, que Belle & Sebastian suele crear letras que aluden a una atmósfera melodramática, en que el pasado siempre es percibido como una época mejor que el presente (Whitelaw, 2005).

2.4.3 - Belle & Sebastian adaptado

Tardíamente, el autor de este trabajo se enteró de que el 22 de febrero de 2006 fue publicada una antología de cómics basados en las canciones del catálogo de la banda: diferentes historias creadas por diversos artistas del tebeo, o historietas. “Put The Book Back On The Shelf: A Belle & Sebastian Anthology” (2006, Image Comics) fue lanzado poco antes de ponerse a la venta el nuevo álbum de la banda “The life pursuit” (Belle & Sebastian Do Comics, 2005).

La idea de adaptar esas canciones de Belle & Sebastian a los cómics realmente tomó por sorpresa al autor y le llenó de curiosidad y expectativa, por conocer cómo fue el enfoque y qué elementos utilizaron de cada canción para crear las historias. Para bien o para mal la publicación no estuvo a la disposición para el momento en que se escribió esto.

El cómic o la novela gráfica, comparten muchas convenciones con el arte cinematográfico, entre ellas la figura del guionista. Se tuvo que prescindir de lo que pudo ser una valiosa referencia,

pues se desconoce su contenido puntual y el acercamiento que se tomó para concebir una historia gráfica a partir de una canción.

2.5 - Antes de seguir

Si bien los casos de películas basados en canciones son escasos, la documentación impresa o electrónica sobre el proceso, el protocolo o la metodología que se empleó para lograrlo fue prácticamente nula. Lo que obligó a replantear el objetivo que en algún momento llegó a tener este trabajo. Pasó de simplemente pretender realizar un guión basado en la canción escogida, a tener que determinar una metodología que hiciera posible realizar esta tarea.

III - MARCO METODOLÓGICO

3.1 - Objetivo general

- *Diseñar una estrategia que establezca lineamientos puntuales a ser seguidos para escribir la adaptación de la canción “If you're feeling sinister” en un guión cinematográfico.*

3.2 - Objetivos específicos

- *Explorar la adaptación de géneros literarios y no literarios para la elaboración de un guión argumental cinematográfico.*
- *Generar criterios para analizar el contenido de una canción en función de su uso potencial como fuente de adaptación en un guión para cine.*
- *Formular una serie de pasos a seguir que sirvan de lineamientos durante el proceso de la adaptación de una canción en un guión cinematográfico.*
- *Elaborar un guión de largometraje adaptado a partir del contenido presente en la canción “If you're feeling sinister” del grupo musical Belle & Sebastian.*

Para responder al objetivo general inicialmente se tendrá que recabar información que podrá sustentar la factibilidad de llevar esta tarea a cabo. La literatura sobre escritura de guiones adaptados tendrá preponderancia, así como aquella que vincule a la música con la narrativa.

La selección de los principales autores partirá de referencias en otros textos, de

recomendaciones brindadas por entendidos en la materia, documentación encontradas en páginas especializadas en la Internet, así como también por criterio propio.

La selección bibliográfica que se empleará estará fundamentada por la teoría de Seger, Egri y Lack, como respaldo teórico y práctico. Se explorará la literatura que documente las distintas fuentes, tradicionales y no tradicionales, que suelen ser llevadas a la pantalla y la relación del videoclip con la música.

Con esto se tratará de acumular datos específico o pistas que podrán sugerir cómo deberá ser la aproximación al tema de la adaptación, así como también documentará los antecedentes históricos de esta propuesta. Esto se expondrá dentro del marco referencial del trabajo.

Se tendrá que diseñar una estrategia novedosa, a partir de los fundamentos prácticos de Seger, para resolver el problema que supone el vacío de literatura sobre el tema. Se determinarán lineamientos puntuales, desarrollados en fases o pasos, que deberán cumplirse al realizar la adaptación de una canción.

Para poder responder la pregunta “¿Se puede adaptar la canción “If you're feeling sinister” a un guión argumental cinematográfico de largometraje?”, la cual fundamenta la meta de este trabajo de grado, se usará esa estrategia diseñada, que contendrá las recomendaciones a seguir durante el proceso de adaptación, incluyendo la escritura del guión. Una estrategia se entenderá como una serie de pasos regulables que asegurarán la decisión más óptima en cada momento.

El logro del objetivo general estará determinado entonces por la culminación exitosa de cada paso de esa estrategia. Ya que esto supondrá que la misma habrá permitido realizar la adaptación de “If you're feeling sinister” para un guión de largometraje.

3.3 - Modalidad de investigación

La presente, se trata de una investigación de carácter exploratorio y descriptivo, que busca organizar analíticamente un proceso eminentemente subjetivo, como lo son las decisiones creativas de un guionista.

3.4 - Introducción al diseño del proceso de adaptación

La inclusión de la música será descartada, puesto que se ha expuesto la imposibilidad de ajustar criterios universales, o metodológicamente verificables para que sea analizada, tal como ocurre con las ideas que pertenecerán al reino del lenguaje de las palabras.

La limitación del análisis tendrá, necesariamente, que reducirse a las oraciones o palabras que sugerirán un potencial aprovechamiento dentro de la letra de la canción, de acuerdo al criterio personal del autor, para la construcción del guión argumental.

El proceso que dará paso a la adaptación de la canción a un guión, deberá estar regido, primeramente, por el examen de los recursos que brindará su letra. Para poder identificarles, se tendrá que especificar cuáles serán los elementos que serán buscados.

Crear esa delimitación generará un modelo que será aplicado a la canción “If you're feeling sinister” de Belle & Sebastian. Estos elementos pasarán a ser las variables que determinarán la representación de la canción en un guión.

Para entender cómo se podrá abordar una canción con el fin de adaptarla a un guión, se tiene entonces qué conocer cómo será posible desglosar la letra de ésta, en elementos que sintetizarán sus propiedades generativas para la adaptación.

Sin necesidad de un riguroso estudio analítico, y básicamente guiada por un conocimiento empírico, una persona, desvinculada de las teorías musicales o de la narración, que ha escuchado las letras de las canciones populares a través de su vida, podrá darse cuenta, que en muchas ocasiones se tratarán de ideas unidas por un tema común; una descripción de un estado emocional; un trabalenguas sonoro sin sentido aparente; una historia, o básicamente cualquier combinación de palabras y sonidos, que la figura del vocalista interpretará.

Algunas canciones parecerán contener la detallada narración de una secuencia de eventos en tres actos, mientras que otras no trascenderán una premisa inicial. Cuán pormenorizado será el relato, variará: cambiará el número de elementos propensos a equiparlos con la narrativa

aristotélica.

Dado que una canción se creará, usualmente, teniendo en mente que su última instancia será la ejecución, se podrá presumir que el mensaje de las letras cumplirá principalmente con los requisitos característicos de una composición musical. Por ello resulta comprensible que no tenga una correspondencia incuestionable con los cánones de un guión cinematográfico, expuestos anteriormente por Baiz Quevedo en relación a Field.

Pretender elaborar un patrón que permitirá adaptar una canción a un guión, que cumplirá con una forma tradicional, supondrá reconocer los elementos presentes en la letra de la composición musical que podrán considerarse análogos a la estructura de un guión cinematográfico (tales como argumento, clímax o actos, entre otros)

El libro *The Art of Adaptation*(1992) de Seger, se dedicará a brindar una serie de recomendaciones, para dar un rumbo coherente, a una historia de tres actos a partir de una fuente previa.

Ese texto, planteado para adaptaciones de textos literarios, sugerirá que las decisiones para construir una contraparte fílmica vendrán dadas a través de un proceso de descarte, fundamentado en las posibilidades que ofrecerá el material original.

Seger se enfocará en pasos vitales para elaborar el guión, y ofrecerá múltiples alternativas de las que se podrá asir el guionista en caso de carecer de opciones obvias, o debido a la debilidad que presentarán las que sí existen en la fuente original.

Se podrá concluir de Seger, que principalmente un proceso de adaptación consistirá en identificar, descartar y modificar los elementos de la obra original para hacerlos corresponder a la exigencia del medio fílmico. Y en algunos casos crear nuevos elementos sobre la base del original.

Con el fin de formular un modelo que será de utilidad práctica para la adaptación de la letra de la canción, se depurará el texto de Seger para adecuar sus lineamientos a la necesidad del presente caso.

Conjuntamente se simplificará la puesta en práctica al agrupar y esquematizar puntos de coincidencia que originalmente estarán separados, desconectados o repetidos a lo largo del libro; con el propósito de condensar la información.

Para poder identificar la presencia de los elementos que podrán ser explotables para hacer posible la adaptación, lógicamente, se tendrá que saber de antemano cuáles son éstos y qué papel desempeñarían de ser provechosos.

Se seleccionarán y alistarán, de entre las ideas expresadas por Seger, términos que representarán los principales elementos que un argumento necesitará para poder existir de manera estructurada, en lo que la autora denominará de forma general: “los elementos de una buena historia que deben ser buscados” (Seger, 1990 p.78 Trad. Noszticzius, 2008).

Esos elementos se decidirán a partir de la suposición de que podrán tener una aplicación útil para el caso del análisis de la letra de una canción.

Una vez que se haya decidido cuáles serán esos puntos, serán explicados. La manera en que podrán ser entendidos estos conceptos, estará facilitada por la inclusión de ejemplos provenientes de canciones, películas u obras literarias donde, a juicio del autor, se podrá observar la presencia del punto descrito. La selección de los ejemplos se fundamenta en el criterio de familiaridad que tiene el autor con las canciones que ilustrarán algún elemento determinado y se espera estimularán al lector a pensar en muchos más.

La depuración del texto de Seger resultará en la siguiente lista:

3.5 - Elementos de una buena historia a ser buscados en la letra de una canción:

1. Temática
2. Meta
3. Problema
4. Ambiente
5. Tres actos

6. Clímax
7. Catalizador
8. Escena de transición
9. Arcos de historia
10. Sub-trama
11. Escena tácita
12. Riesgo
13. Personajes

3.5.1 - Temática

La temática de una historia tenderá a funcionar como una suerte de hipótesis que se comprobará con la resolución de la misma, y generalmente responderá a la pregunta “de qué se trata”. El tema será la proposición a partir de la cual se contará una historia, y de la que surgirán todos los elementos que la harán posible. La temática de una historia se debería ver reflejada en cada unidad de una trama y por ende englobará a todos los elementos de la lista en la que se le incluye.

Una historia podrá contener múltiples temas, y no todos serán igualmente útiles para sostener una narrativa de largometraje. Seger considerará que “aun cuando pueda haber un número de temas en cualquier historia... un tema central será el que ocupe la vanguardia, otros temas serán aspectos de una idea primordial.” (Seger, 1990 p. 139 Trad. Noszticzus, 2008)

El tema en una canción se podrá encontrar muchas veces con mayor facilidad si se le considera como un sinónimo de premisa, tal como lo hace Egri cuando la califica como una proposición supuesta, probada o asumida que conllevará a una conclusión. (Egri, 1942 p. 2 Trad. Noszticzus, 2008)

Egri alistaré una serie de máximas que se podrán comprobar en una historia y asienta que existirán un número limitado de temas que se aplicarán a la condición humana, tales como “la

generosidad excesiva conlleva a la pobreza”, “el fanfarroneo lleva a la humillación”, “la honestidad vence la duplicidad”, “extravagancia conlleva a la destitución”, “la ambición despiadada conlleva a su propia destrucción” entre otras. (Egri, 1942 p. 8 Trad. Noszticzius, 2008)

En la mayoría de las canciones que contemplarán la narración de una historia no será difícil extraer una premisa general que se cumplirá, como una fábula comprobada, desde el momento en que se iniciase el relato.

Se podrá tomar por ejemplo la canción del salsero Willie Colón, “Gran Varón” (Colón, 1989) (v. Anexo 6) que inclusive encerrará dentro de la letra la misma premisa sobre la que estará fundamentada: “No se puede corregir/a la naturaleza/palo que nace doblao/jamás su tronco endereza.”. Alrededor de este tema se desarrollará la conflictiva historia entre un padre que desea controlar el destino de su hijo y éste que decide ser dueño de su destino, desafiando los deseos de su progenitor.

El esqueleto de este tema se compondrá de múltiples ideas como la decepción que provendrá de la imposibilidad de dominar a la descendencia propia, o la incapacidad de adaptarse a una condición dada. Para finalmente completar un tema que podrá ser sintetizado como “la inflexibilidad conlleva a la rebelión”, una premisa que podrá ser aplicada en cualquier contexto, para contar una historia.

En ocasiones el tema estará tácito, y se derivará de los incidentes descritos en la letra. A veces podrá ser dificultoso encontrar una parábola dentro del lenguaje poético o ambiguo característico del lenguaje esteticista de la música. La canción “Rocky Raccoon” (1968) (v. Anexo 7) de Lennon y McCartney narrará una historia de un conato de crimen pasional y una venganza trunca, que perjudicará al vengador. Sin que llegara a hacer mención explícita de la premisa, “Rocky Raccoon” compartirá el núcleo temático de *Tartuffe* de Molière, según Egri: “aquel que cava una fosa para los demás, cae en ella por sí mismo” (Egri, 1942 p. 22 Trad. Noszticzius, 2008)

Sin embargo, si una canción de la que se esperará encontrar un tema presentara mucha

resistencia, inclusive si se tratara de interpretar la premisa a partir de las acciones, será probable que sólo contendrá ideas; algunas de las cuales podrían ser expandidas a premisas.

En casos extremos, algunas ideas puede que no serán lo suficientemente provechosas para inspirar una premisa completa, en dicho caso será recomendable buscar otro elemento más explotable.

3.5.2 - *Meta*

Estará representada por los anhelos y deseos que tendrá el protagonista de una historia como objetivo último. Será el motor de la trama, que impulsará el desencadenamiento de acciones para lograr tal fin. Se relacionará directamente con las ambiciones que persigue el personaje.

La manera más sencilla de reconocer una meta en una canción será cuando se encuentren palabras claves que orbitarán alrededor del verbo “desear”. Es por ello que las canciones de índole romántico representarán un ejemplo perfecto, en el que la se revelará una meta evidente: lograr tal o cual cosa con la otra persona.

La canción “Stan” (Armstrong & Mathers, 2000) (v. Anexo 8) del rapero norteamericano Eminem mostrará con claridad cómo la obsesión de mantener una relación amorosa con un artista se convertirá en la meta de un individuo. La aparición del objeto anhelado estará representado directamente por la descripción de una serie de acciones que un fanático cumplirá y le comunica epistolarmente al artista, para alcanzar el objetivo mayor, el de ser el mejor amigo de un cantante que no conoce personalmente.

La ambigüedad en una letra permitirá que las interpretaciones de cuál será el foco de atención del narrador sean múltiples, y como consecuencia los versos adquirirán características distintas dependiendo de la perspectiva desde la que se abordará.

La canción "I Still Haven't Found What I'm Looking For" (Hewson, 1987) (v. Anexo 9) de U2 estará plagada en sus versos de un anecdotario de proezas que el narrador llevará a cabo “solo para estar contigo”. Llegar al destinatario de la proclama – bien podrá ser una persona, un lugar-

será la meta del protagonista. Dependiendo del enfoque que se le dará a ese objeto, y su aplicación a una historia concreta, el desarrollo de las acciones obtendrán un contexto diferente.

En algunos casos la interpretación literal de una meta podría resultar más atractiva que la interpretación más figurativa de la misma. Por ejemplo, la canción “The Bends” (Greenwood & York, 1995) (v. Anexo 10) de la banda británica Radiohead contendrá los versos “Quiero vivir/ Respirar/Quiero ser parte de la raza humana” enmarcado dentro de una desesperada plegaria por obtener un cambio de rutina. En vez de divagar sobre el significado de estos planteamientos, tal vez podría dar lugar a una historia más peculiar si se le adjudicaran esas palabras a un objeto inanimado, un animal, o un ser imaginario, sin traicionar en realidad el mismo cuestionamiento existencialista de su letra.

3.5.3 - *Problema*

Es una situación que deberá ser resuelta. De la solución del problema dependerá el logro de la meta. El problema será una consecuencia planteada por el tema o lo que separará a un personaje de su meta, y en ocasiones podrá estar precedido por una serie de obstáculos menores que deberán ser superados para enfrentar el problema principal.

La canción infantil “La pulga y el piojo” (Folklore venezolano) (v. Anexo 11) será un ejemplo excelente en el que el alcance de una meta se verá obstaculizada por una serie de inconvenientes, que deberán sobrellevarse, para que finalmente puedan celebrar su matrimonio los fabulosos personajes: una pulga y un piojo que quieren casarse, pero que necesitan la ayuda de otros animales amigos para hacerlo.

Es importante destacar que en una canción podrá bastar con presentar el problema sin necesidad de sugerir una solución para el mismo. En algunas ocasiones se podrá encontrar con problemas tan generales que resultarán en una bendición y una maldición a la vez para el adaptador. Puesto que aun cuando pueda haber mayor espacio para tomarse licencias creativas, será más difícil determinar el problema.

La canción “Out of Time” (Albarn & James, 2003) (v. Anexo 12) de la banda inglesa Blur versará sobre la enorme cantidad gente deprimida en el mundo y cómo provoca un escenario en el que todo “está saliendo mal”. Aun cuando se podrá identificar esto como problema, su naturaleza será tan vaga que la decisión subjetiva del guionista sobre a qué se referirá la letra, podrá resultar tan satisfactorio, en la misma proporción con que correrá el riesgo de no serlo.

Es preferible, que si lo que se deseara es emplear en un guión, son las circunstancias de una problemática planteada en una canción, se escogiera una situación que fuera lo más concreta posible. Un problema lo suficientemente delimitado como para que se considere representativo del tema musical. Si se estará buscando un problema en una canción, como elemento fundamental para su adaptación, será recomendable evitar escoger imágenes que carezcan de especificidad.

3.5.4 - *Ambiente*

Vendrá dado por las circunstancias físicas o sociales de un lugar o de una momento en el tiempo específico, y trabajará como el escenario en donde ocurrirán los acontecimientos. Un ambiente evocado por una imagen en una canción podrá resultar tan fascinante que podrá dar pie a recrear toda una historia a partir de esa situación.

El ambiente, necesariamente, deberá estar mencionado explícitamente en una canción para que pueda ser considerado un elemento de partida para la adaptación. Es decir, que una inferencia sobre el lugar donde tomará lugar una acción no podrá serle considerado como representativo.

Por ejemplo, la canción “Yellow Submarine” (Lennon & McCartney, 1966) (v. Anexo 13) de The Beatles será una historia narrada por un “hombre” sobre una época pasada a bordo de un submarino muy peculiar, las tareas que se llevarán a cabo en éste y las sensaciones que involucrarán la permanencia en la nave. Sin embargo, un ambiente aún más concretamente detallado en imágenes será el de “Penny Lane” (Lennon, & McCartney, 1966) (v. Anexo 14), también de The Beatles, en donde se describirán ampliamente, a través de una serie de imágenes sensoriales, una calle y la gente que habita en ella; lo que el narrador recordará nostálgicamente.

A partir del ambiente presentado en alguna de estas canciones se podrá desplegar una serie de premisas en las cuales podrá resultar interesante el desarrollo de una historia, una aventura marítima o el cuento de un barbero de los suburbios.

El ambiente podrá reflejarse en los problemas que enfrenta el protagonista y que acompañarán la mención de un lugar concreto. Como por ejemplo, el aparente contexto hostil que vivirá el destinatario de la optimista “Beautiful Day” (Hewson, 2000) (v. Anexo 15) de U2: “no hay espacio para alquilar en esta ciudad/estás sin suerte/el tráfico está atascad/estás en el lodo, en el laberinto de tu imaginación”. Describirá entonces, un escenario con características específicas en las cuales se podría situar una historia.

3.5.5 - Los tres actos

La arquitectura aristotélica de inicio, nudo y desenlace será un tanto esquiva en la música popular comercial. Mas no serán casos improbables. Cuando una canción de tres estrofas contara una historia, habrá una buena probabilidad de toparse con tres actos generales.

La misma canción de Willie Colón, “Gran Varón” (Colón, 1989) (v. Anexo 6), seguirá esta estructura en sus tres estrofas. En la primera, que transcurrirá en el hospital, con el nacimiento del hijo de Don Andrés, Simón; serán presentadas las expectativas del padre. En la segunda se verá reflejado el enfrentamiento entre padre e hijo, tras las decisiones que habrá tomado el último. Y finalmente, en la tercera, ocurrirá la muerte de Simón en la cama de un hospital, inclusive dando un cierre simétrico de escenarios.

Algunas veces, una canción podrá carecer de uno o dos actos, pero la consistencia del acto o actos presentados será tan efectiva, que a partir de estos se pudiera diagramar una historia completa.

Por ejemplo, en la canción “Don't Take Your Guns To Town” (1959) (v. Anexo 16) del cantante de música country Johnny Cash, se presentará una historia fragmentada sobre como un joven vaquero se dirigirá al pueblo llevando un arma consigo, a pesar de las advertencias de su madre. Tras un altercado pasará a ser abatido por un bribón, por haber intentado desenfundar su

pistola. Esa historia podría constituir un tercer acto en sí. La omisión de los eventos previos señalará un robusto potencial dramático, que tan solo ha sido sugerido por pistas en el acto presentado.

El melodrama radial “Trapped in the Closet” (2005) (v. Anexo 17) del cantante soul R. Kelly, realizado en doce entregas diferentes, contendrá múltiples ejemplos en los que cada unidad será, en esencia, un nudo para el próximo episodio. Estará ejecutada con el mismo espíritu de una telenovela, en la que con excepción del capítulo inicial y final, todo el intermedio tendrá como propósito mantener un conflicto permanente entre los personajes. La especificidad con que estarán escritas esta serie de canciones proveerá de un material lo suficientemente delimitado como para alcanzar una historia, que la podrá representar en un guión.

3.5.6 - *Clímax*

En un guión, el clímax será una secuencia o una escena que representará el momento crucial en el que la vida de los personajes involucrados cambiará irreversiblemente, y que estará próxima a la conclusión de la historia.

Existirán situaciones específicas que podrán ser consideradas climáticas; básicamente aquellas que contemplarán la destrucción o creación de una vida, una relación, un objeto material o un ideal.

Una canción entera podría ser una descripción de ese instante decisivo en la vida de un personaje. Los temas de ruptura amorosa, por ejemplo, presentarán datos interesantes a partir de los cuales se podrá reconstruir el antes y después de una relación, pero con especial énfasis en un momento crítico.

La canción “Knockin' on heaven's door” (Zimmerman, 1973) (v. Anexo 18) del cantante Bob Dylan describirá en dos cortas estrofas el momento específico en que un hombre agonizará, mientras le pedirá a su madre que tome su placa y pistola. En dos versos ya se habrá definido una enigmática relación madre-hijo y la posible profesión policial del moribundo. La escena climática será tan específica, y con imágenes de tal impacto, que brindará material suficiente para construir la

historia en tres actos, antes y después.

La acción que representará, en sí, la situación climática podrá ser tácita y será deducida a partir de los sentimientos que se describirán a partir de esta. Por ejemplo, en los casos en que una declaración de algún tipo, fueran entonados una serie de sucesos que se planeará concretar.

Así sucederá en la canción de la canta-autora Martha Wainwright “Bloody Mother Fucking Asshole” (2004) (v. Anexo 19) en la que no se especificará en concreto en que consistirá una decisión que se tomará. Pero que a partir de las proclamaciones de hastío y promesas de independencia, se podrá deducir su propósito, y que lo que constituirá el clímax tratará sobre la conclusión de una relación amorosa.

3.5.7 - Catalizador

El catalizador guardará similitud con el clímax, en el sentido en que contendrá una situación extraordinaria que generará un cambio crucial. Pero a diferencia de una escena climática, el catalizador no dará un sentido de conclusión sino que será un dínamo que propiciará el inicio de una transformación física o emocional. Según Seger, el catalizador será el motivo inmediato por el que se originará un problema. (Seger, 1990 p. 85 Trad. Noszticzius, 2008)

Al igual que con el clímax, una canción entera podrá ser considerada una descripción de un catalizador, pudiendo carecer de una construcción completa de los eventos previos o posteriores. La canción “I Saw Her Standing There” (Lennon & McCartney, 1963) (v. Anexo 20) de The Beatles, narrará los deseos que despertará un caso de amor a primera vista en un salón de baile, la escena catalítica será, sin duda, el momento en que el narrador cruzará miradas con una belleza tal que lo dejará prendado. Dejando paso a los problemas que este catalizador producirá para el protagonista, algo inclusive sugerido por la letra: “ella tenía solo diecisiete/tú sabes lo que quiero decir [con esto]”

Para definir el potencial de un catalizador, con el fin de usarlo como punto de partida al adaptarlo en una historia completa, será vital que la imagen evocada sea lo suficientemente

impactante y significativa como para poder justificar una sucesión de eventos que se derivarán de esta acción.

Si en una canción, que contemplara una historia entera, un evento específico no fuera presentado claramente como catalizador, pero que igualmente podría resultar útil como tal, será válido que para la adaptación se le adjudique la propiedad de catalizador por las oportunidades que brindará para la historia.

La canción “It's The End of the World As We Know it (and I Feel Fine)” (Stipe, 1987) (v. Anexo 21) de R.E.M. planteará el escenario en que se conocerá que el mundo llegará a su fin. Los eventos posteriores, narrados frenéticamente, no serán literalmente muy coherentes con la situación. A pesar de esto, el verso en que se expondrá la caída de un gobierno, solo por la noción de que se aproximará el Apocalipsis, cumplirá con el grado de interés necesario para explorar sus posibilidades como catalizador.

3.5.8 - Escena de transición

Este tipo de escenas serán aquellas que servirán como conectores entre dos actos diferentes. Según Seger, quien las llama “escenas de bisagra”, corresponderán a la representación de acciones que permitirán cambiar el foco de atención de un escenario al siguiente, aportando un sentido de concatenación entre dos escenarios (Seger, 1990 p. 86 Trad. Noszticzius, 2008). En otras palabras, los sucesos que explicarán cómo ha sido posible llegar del punto “A” al punto “B”

Para identificar, cómo una escena de transición en una canción pudiera resultar valiosa para ser aprovechada, será imprescindible que las letras sugieran el cambio de una situación dramática a otro punto de acción, a través de acciones.

El atractivo de una escena de transición se fundamentará en dos aspectos primordiales e independientes: la singularidad del evento involucrado o la especificidad de los detalles.

La canción “Norwegian Wood” (Lennon & McCartney, 1965) (v. Anexo 22) de The Beatles presentará un escenario en el que dos aparentes recién conocidos estarán flirteando en la casa de la

contraparte femenina. El coqueteo no llegará a consumarse y luego el hombre se enfrentará la etérea desaparición de la chica. La escena que conectará el punto del cortejo con el momento en que el narrador se percatará de la ausencia de la mujer, será un verso que describirá como éste gatea hasta una bañera, para quedar dormido en ella; al despertar le habrán dejado solo. Es interesante que este verso no sólo explicará la transición de “acompañado a solitario” sino que incluso a través de la imagen del reposo evocará un fundido a negro que dará paso a una circunstancia totalmente diferente, que podrá explotarse como un cambio de acto.

En una pieza musical podrá darse el caso en que se arrancará ya de pleno en el punto de transición y el inicio de un nuevo acto, dejando sobrentendida la existencia de un estado preliminar indefinido. Un caso como tal pudiera desprenderse de la canción “Exit Music (For a Film)” (Greenwood & Yorke, 1997) (v. Anexo 23) de la banda Radiohead, en la que los versos harán alusión a una fuga amorosa. El relator exhortará a su pareja a llevar a cabo una serie de acciones para preparar su huida “...antes de que tu padre se despierte...antes de que se desate el infierno...” (Trad. Noszticzius, 2008). Concluirá en el momento en que habrán logrado efectuar su escape. Este caso en particular, permitirá ilustrar las oportunidades que brindará una potencial escena transitoria en una canción para trazar un pasado y futuro en un guión filmico.

3.5.9 - Arcos de historia

Un arco de historia será la conexión entre la introducción y la conclusión de un argumento. El arco de historia describirá la trayectoria que dibujarán una serie de eventos para que una narración avance hasta su clímax.

Mientras que un tema o una premisa sugerirán el desarrollo de una suerte de profecía autocumplida, el arco de historia representará la materialización o ejecución de tal premisa en acciones. Será la espina dorsal de la historia.

Un arco de historia estará definido sencillamente por tres momentos clave: lo que ocurrirá en el punto de partida, cuando aparecerá el catalizador y cuál será el desenlace final. Para

entenderlo se ejemplificará con la película “Casablanca” (1939, Curtiz): el momento de la llegada de Ilsa y Laszlo al café de Rick puntualizará cuál será el propósito de la historia, al menos en el plano de las acciones: conseguir las visas de tránsito para escapar a Lisboa, y de allí a Estados Unidos. La conclusión de la historia “¿obtendrá Ilsa los permisos para escapar con su marido?” cerrará la incógnita que se presenta.

El arco de historia general englobará a toda la aventura, y será afectado por la meta de un protagonista. En el caso de una canción, una meta pudiera estar inscrita en un arco de historia en la medida en que se hiciera explícita la finalidad del objetivo propuesto. Si se desconociera cuál es la culminación de la meta de un personaje, en una canción, se podrá decir que no describe un arco de historia.

En una canción pudiera existir un arco de historia, independientemente de la presencia de un tema claro. Puesto que el arco de historia será principalmente descriptivo y sólo generará dirección. En un caso así será tarea del guionista que adapta, el desarrollo de la dimensionalidad, enmarcada por la dirección presente en la fuente original.

La canción “Space Oddity” (Bowie, 1969) (v. Anexo 24) describirá la historia de un astronauta desde el momento del despegue hasta que se encuentre flotando en el espacio, pues habrá sido expulsado por la nave que cobrará voluntad propia, compartiendo similitudes con la película “2001: A Space Odyssey” de Kubrick. El formato de un sencillo radial impedirá un desarrollo amplio de ideas, y tan sólo se esbozarán, en esta canción, conceptos sobre la fama y las consecuencias de los avances tecnológicos. Sin embargo describirá el principio y el punto final de una jornada dentro de los cuales podrá enmarcarse una historia que se correspondería con los paradigmas aristotélicos.

Seger (1992) sugerirá que cuando sea muy dificultoso identificar el arco de historia general, podrá acudir a la serie de arcos de historia menores que pudieran ser más evidentes, o más atractivos para ser adaptados. Estos arcos de historia menores se desarrollarán como episodios

pequeños que encadenados se convertirán en la historia completa.

En una canción podrá proponerse una idea que tal vez no tendrá el peso suficiente para proyectarse a lo largo de un largometraje, pero que sí tendrá un atractivo significativo para que se desempeñe como un arco de historia menor.

La canción “Common People” (Cocker, 1995) (v. Anexo 25) esbozará la historia de una chica adinerada que desea vivir las experiencias de la “gente común”, con la ayuda del protagonista perteneciente a las clases sociales bajas inglesas. Al finalizar la canción no quedará claro el alcance de tal objetivo, pero se habrán descrito dos episodios que darán la sensación de una historia que irá desarrollándose.

En el primer episodio ambos se conocerán y ella le comunicará su fascinación por la cotidianidad del proletariado. En el otro el protagonista intentará dar una muestra de su mundo a través de una visita banal a un supermercado. Al final de esta sección la mujer sonreirá y tomará la mano del narrador, otorgándole un cierre y una consecuencia al primer ensayo de vida común que se habrá propuesto brindarle el protagonista. Se verán claramente los puntos de inicio y final. El escenario propuesto y los dos acontecimientos descritos podrán fungir como arcos de historia menores y un arco de historia mayor que resolverá la interrogante planteada por el anhelo de la mujer: ¿Qué pasará cuando una persona rica desee vivir como pobre?

3.5.10 - Sub-trama

Se podrá hablar de una sub-trama cuando se observe una ramificación en una historia, que se relacionará de manera paralela u opuesta, temática o cronológicamente a la trama principal. Generalmente una sub-trama describirá algunas actividades específicas del personaje principal o de uno secundario. Según Seger (1992), las sub-tramas agregarán un mayor grado de profundidad temática y emocional a la historia.

Cuando la sub-trama concierna a eventos sufridos por el protagonista, se esperará que esta ramificación colinde con la trama principal, lo que dará como resultado una recompensa para la

audiencia, y para el personaje. Recompensa en el sentido de que habrá una correspondencia con las expectativas planteadas. Muchas veces una sub-trama podrá tener su propio desarrollo, nudo, clímax y desenlace, que tendrá incidencia en la trama principal.

La canción “Hurt” (Reznor, 1995) (v. Anexo 26), original de Nine Inch Nails y versionada por el cantante “Johnny Cash”, contendrá una narración sobre el desarrollo de un tema principal: el reflejo de la adicción a la heroína sobre las relaciones interpersonales. Si se quisiera adaptar esta canción, se podría decir que la adicción del protagonista será la nota constante y espina dorsal narrativa. Pero sólo a través de escenas que recrearán las relaciones de este individuo con sus semejantes, es decir sub-tramas, se podrá desarrollar aquel arco de historia mayor.

Cuando las sub-tramas correspondan a personajes secundarios, se establecerán estos argumentos con el propósito de enriquecer la dimensionalidad de los personajes. Por ejemplo en la película *Die Hard* (Mc Tiernan, 1987) se podrán identificar cuatro claras sub-tramas de personajes secundarios vitales en la historia, tales como: la de la ex-esposa del protagonista, el conductor de limosinas, el reportero, el sargento de policía amistoso. Al final de la película quedará claro que cada sub-trama habrá cumplido un propósito que justificará su presencia.

La canción “Llueve sobre mojado” (1998) de Sabina y Páez (v. Anexo 27), mencionará escenas que podrán representar sub-tramas en una historia hilada: un asesino que irá a ver El Padrino en el cine, una pareja divorciándose en un juzgado, la sensación de soledad que invade una relación, y otras más que podrán incorporarse a aquellas tres.

Las sub-tramas en la historia final tendrán que tener una relación espacial, cronológica o temática con la trama principal para poder cumplir la función de resaltar el propósito principal del filme. Una sub-trama huérfana, sin relación a la trama principal, resultará molesta en una historia, estorbará y perjudicará al ritmo.

3.5.11 - Escena tácita

También llamadas escenas implícitas por Seger (1992), serán aquellas escenas que no

aparecerán descritas en una fuente original que se va a adaptar, pero que necesariamente tendrán haber ocurrido para explicar la instancia temporal y física de los individuos, o escenarios. (Seger, 1990 p.102 Trad. Noszticzius, 2008)

En estas escenas muchas veces se colarán las llamadas licencias dramáticas que suelen poblar las películas biográficas, en las que por la necesidad de comprimir la vida de una persona, algunos hechos serán alterados a propósito, ya bien sea en orden invertido, aplicándole simultaneidad o agregando dramatismo con escenas y conversaciones que pudieron tener lugar o no en la vida real.

Utilizar una escena tácita para enriquecer una historia será algo que tendrá que ser considerado. Servirán como pistas que indicarán la ocurrencia de un evento. No solamente en las cintas biográficas, sino también en obras de ficción. En la novela *1984* de George Orwell, Winston Smith ya será adulto desde el comienzo del relato, pero en una adaptación se podrá agregar un episodio de su infancia en el hostil mundo que habita, siempre y así establecer su relación desde chico con éste.

De nuevo, en la canción “Gran Varón” (1989) (v. Anexo 6) de Willie Colón el personaje del hijo, llamado Simón, se encontrará con su padre, posiblemente, muchos años después de no haberse hablado. Sin embargó el cómo llegó a ser el travesti que es en la actualidad está omitido. También omitidas estarán las circunstancias en las que contrajo una “extraña” enfermedad que le matará. Todas estas instancias darán cabida a fuertes escenas dramáticas que le agregarán una dimensión inmensa a la trama. Se podrá inclusive hacer de ellas la parte central del relato, es decir, los períodos en los que transcurrirán la mayor parte de la historia.

Desarrollar escenas implícitas será siempre una oportunidad muy útil para agregar mayor conflicto. Gracias a esto, siempre podrá haber un dramatismo mayor, inherente en las acciones en las que participarán los protagonistas de una historia .

La canción “Ziggy Stardust” (Bowie, 1972) (v. Anexo 28) narrará ciertos episodios de un

artista de rock, que caerá de la cima gracias a sus excesos. Todas las lagunas entre los acontecimientos, que sí se habrán narrado, representarán escenas implícitas de su vida que podrán ser descritas para beneficiar el desarrollo del conflicto.

3.5.12 - *Riesgo*

Según Seger (1992), es aquello que estará en juego en un film. En algunas ocasiones funcionará mejor, si se tratará de un riesgo lo menos mundano posible. Sugiere que se potenciará, de entrada, el valor dramático de un protagonista si se le adjunta un interés romántico (Seger, 1992 p. 106 Trad. Noszticzius, 2008).

Si se piensa en las películas de superhéroes, se podrían identificar varios casos de intereses románticos inexistentes en las fuentes originales. Como en el caso de Batman Forever (Schumacher, 1995) con la aparición de la Dra. Chase Meridian, quien no pertenece al canon del hombre murciélago.

A mayor riesgo, mayor drama: la canción “Harrowdown Hill” (Yorke, 2006) (v. Anexo 29), tratará sobre cómo un hombre que se sentirá perseguido por fuerzas mayores en un clima de intriga policial y conspiraciones. Terminará suicidándose. Se aumentará todo lo que está en juego si se especulara que este hombre pudiera ser un inspector de armas químicas de las Naciones Unidas a quien se le encontrará sin vida bajo extrañas circunstancias. Con estos elementos, pasará de simple paranoia, a thriller político.

En la canción “Gran Varón” (1989) (v. Anexo 6) de Colón, se pudieran aumentar las instancias del drama si por ejemplo se convirtiera a Don Andrés, el padre del travesti Simón, en el alcalde de una ciudad Latinoamericana. Aumentar lo que está en juego siempre resultará inmediatamente más atractivo.

3.5.13 - *Personajes*

Muchas veces la descripción de la esencia de uno o varios personajes, podrá resultar lo suficientemente completa, detallada u original como para desarrollar una historia completa, a partir

de ésta.

Un personaje pintoresco casi siempre resultará interesante, y podrá convertirse en una figura de gran inspiración para generar un universo a su alrededor.

El icónico personaje “Pedro Navaja” (1978) (v. Anexo 30) de la canción de Rubén Blades, representará un caso en el que la creación de personalidad de un individuo será tan detallada, que a partir de su profesión, podrá ser situado en una serie de aventuras y desventuras. Sería labor de un guionista, el modelar la historia hasta cumplir con las exigencias de un guión de cine.

La canción “Paperback Writer” (Lennon & McCartney, 1966) de The Beatles describirá a un aspirante a escritor y su extraña vida marital, con tantos detalles distintivos que le darán una complejidad instantánea que siempre podrá aprovecharse.

Será siempre oportuno cuando a un personaje se le asignara un oficio. Ya que este describirá, casi siempre, el estado económico, social y las aspiraciones o gustos de un individuo. Sin caer en estereotipos, las profesiones y oficios ofrecerán una amplia paleta de situaciones con las que se podrán trabajar para desarrollar un historia.

La canción “Talento de Televisión” (1978) de Willie Colón será un espléndido ejemplo de descripción de personalidad de un individuo, a partir de su profesión, y mínimos episodios vitales en su vida, pero tan poderosa que se prestará a la historia de toda una vida.

3.6 - Lineamientos de acción

El desarrollo de los pasos regulados para aproximarse a la adaptación de la canción “If you're feeling sinister” no resultará en una ciencia exacta, pero sí será un intento de esbozar un marco de trabajo, que facilitará la cercanía a esa poco explorada fuente de inspiración para el cine.

Las pasos se dividirán en una serie de tareas que permitirán, idealmente, determinar la estructura de una historia a partir de elementos presentes en la letra de la pieza musical. Esta serie se creará con la intención de clarificar, organizar y registrar metódicamente un proceso creativo.

Se asumirá siempre, que las elecciones que deberán ser tomadas a lo largo de los siguientes

pasos, estarán sustentadas en un criterio acorde con todo lo descrito en el presente trabajo de grado. De igual forma se deseará que se cuente, de antemano, con un dominio del funcionamiento de los planteamientos básicos de construcción de una historia cinematográfica.

No se pretenderá en ningún momento la exposición de instrucciones sobre cómo redactar en sí un guión cinematográfico, ni mucho menos explicar qué es un guión y cómo debería funcionar.

Se asumirá que quien se encontrará frente a esta tarea, poseerá los instrumentos indispensables para poder escribir un guión para cine. Se entenderá por esto que quien empleará estos lineamientos, manejará los paradigmas de los tres actos de la narrativa del guión, así como la función de sus diferentes figuras.

Los pasos estarán constituidos en el siguiente orden:

1. Llenado de cuadro de datos.
2. Interpretar el resultado de los datos obtenidos.
3. Escritura del guión
4. Validación

A continuación se detallará en que consiste cada uno de los pasos.

3.6.1 - Primer paso: llenado de cuadro de datos

Se elaborará un sencillo cuadro con datos (v. Tabla 1.), que se tendrán que responder en relación a los 13 elementos identificables en la canción que se pretende adaptar, con tres opciones de selección cerrada: presente, ausente o difuso. Estos planteamientos se desprenderán de los planteamientos de Seger. Este paso buscará facilitar el descarte de ideas.

La matriz que se empleará en este trabajo de tesis, será idéntico al presentado en este aparte (ver Tabla 1.). Se rellenará la cuadrícula cruzada correspondiente al elemento y opción que se quiere elegir, con una marca de control, e.g, "X". Existirán tres opciones para definir el estado de un elemento: Presente, Ausente y Difuso.

Se entenderán por difusos, aquellos elementos que aparentemente estarán presentes, pero

que necesitarán de una clarificación para definir su uso posterior en el guión, por parte de quien sigue los lineamientos.

Por su parte, las elecciones deberán ser realizadas con un criterio que precisará las opciones del material original. Se tomarán como definiciones instrumentales para estos elementos, aquellas que se expresaran anteriormente en el punto 3.5 y sus apartes.

Los elementos que se determinarán como “Ausentes” serán prescindibles para el resto del proceso.

3.6.2 - Segundo paso: interpretar el resultado de los datos obtenidos

Se presentará un análisis de cada elemento que se crea presente o difuso, de acuerdo a lo que arrojará el paso anterior. Se especificará su uso potencial, así como qué aspectos se perfilan de antemano como favorables o desfavorables, en su adaptación a guión. Queriendo lograr con esto que el guionista pueda evaluar el estado del elemento interpretado.

Se transcribirá la frase textual de la canción que será considerada representativa del elemento seleccionado. Inmediatamente después se expondrá en prosa simple, el porqué se escogerá, es decir, cómo se corresponde la elección con los conceptos fijados para esta metodología.

Además se deberá redactar, en no más de 200 caracteres, cómo podrá ser usado tal o cual elemento. Esto perseguirá conseguir un manejo claro y sucinto de ideas, que en todo caso serán tentativas, pero que al ser consideradas, se espera que activen y agilicen la fluidez, para dar paso a una mejor concreción de ideas al momento de escribir el guión. Esto también servirá como punto de comparación entre las presunciones y los resultados finales.

Tabla I.

Cuadro diseñado para selección de elementos.

Canción:			
Autor:			
Género:			
Año:			
Elemento\Presencia	Sí	No	Difuso
Temática			
Problema			
Ambiente			
Tres actos			
Clímax			
Catalizador			
Escena de transición			
Arcos de Historia			
Sub-trama			
Escena tácita			
Riesgo			
Personajes			

3.6.3 - Tercer paso: escritura del guión

Es entonces cuando se podrá empezar a llevar a ejecutar la técnica predilecta para la escritura de un guión literario, por parte de quien adapta. Los elementos que no hayan sido tomados del segundo paso, que igual serán necesarios para la construcción de un guión, tendrán que ser generados por el guionista, y quedarán por fuera de la estrategia, ya que esta solo regulará el uso de los elementos que sí estarán en la canción.

Se supondrá que uno de los pasos más recomendables antes de adentrarse en la escritura de un guión, será la redacción de ciertas pautas. Éstas perfilarán mucho mejor a los personajes, los retos y recorridos que enfrentarán para alcanzar una meta. Así como también funcionará para

clarificar cuál será la temática a manejarse.

A partir de este momento quedarán en evidencia las decisiones creativas que no tendrán su origen directo en la canción. Pero que serán imprescindibles para poder desarrollar un argumento para el guión. No será necesario que se justifique o explique el juicio que regirá la creación de elementos ajenos a los que sí se considerara presentes en los pasos Primero y Segundo.

Se redactarán una serie de escritos, que acompañarán al guión literario. Serán presentados en el siguiente orden, culminando con el guión literario:

- Una idea: que será una descripción, sucinta y concisa, del contenido temático del guión literario.
- Una sinopsis: que consistirá en una exposición de los eventos esenciales de cada acto de la historia.
- El desarrollo de los personajes: que comprenderá la descripción de las características, físicas, psicológicas y sociológicas de los personajes principales de la historia.
- Una escaleta: en donde se describirá, a través de las escenas, solamente las acciones que tendrán lugar en el guión. Se omitirán estados de ánimo o detalles innecesarios. Se escribirá en tiempo presente.
- El guión literario: que consistirá en la narración de la historia en su totalidad. Incluirá cada elemento: descripción de personajes, acciones y ambientes. Deberá, idealmente, reflejar las intenciones manifestadas previamente.

Cuarto paso: validación

El último paso será la validación del empleo de los elementos seleccionados como considerados presentes en la canción. Por validación se entenderá, en este modelo propuesto, como la corroboración del uso y manera con que se habrán aplicado al guión adaptado, los elementos seleccionados en los pasos Primero y Segundo como Presentes o Ausentes.

Esto se realizará en prosa, comparando el análisis previo de los elementos con la manera en

que fueron reflejados en el guión. Deberá comprobarse la manera en que el guionista haya empleado los recursos, que previamente determinará en el segundo paso (“interpretar el resultado de los datos obtenidos”) del instrumento diseñado, bajo el aparte “Uso potencial”

Se sugerirá utilizar el siguiente orden:

- Elemento: aquí se expresará el elemento a tratar.
- Frase exacta: aquí se transcribirá la frase textual que se tomará.
- Uso potencial: aquí se transcribirá textualmente lo que se determinará en el segundo paso.
- Uso práctico: aquí se redactará brevemente la manera en que se manifestará en el guión argumental.

Lógicamente solo serán incluidos aquellos elementos que hayan sido considerados presentes o difusos. Si no se empleara uno de los elementos que haya sido determinado como presente o difuso, se justificará el porqué.

La corroboración del empleo de aquellos elementos que se adaptarán al guión no devendrá en una valoración cuantitativa o cualitativa. Esto se descartará puesto que el instrumento simplemente buscará ser una guía confiable que permita al guionista desarrollar una adaptación fundamentada en esta metodología, aplicada de acuerdo a su criterio personal. Por ende, no será función del instrumento, ni de esta investigación, calcular una correlación entre el uso potencial y el uso práctico del elemento.

Se esperará que el resultado arrojado podrá permitir al escritor una comprensión de su objetivo planteado, y que al comparar, podrá aplicar los parámetros correctivos que quedarán enteramente a su juicio. Una corrección que no será delimitada por esta investigación.

3.7 - Aplicación de la metodología diseñada

Caso de estudio: “If you're feeling sinister”

En este momento se aplicarán las instrucciones establecidas a la canción:

3.7.1 - Primer paso: llenado de cuadro de datos

Tabla 2.

Cuadro de datos rellenado al ser aplicado a la canción If you're feeling sinister

Canción: If you're feeling sinister			
Autor: Belle and Sebastian			
Género: Pop/Rock indie			
Año: 1996			
Elemento\Presencia	Sí	No	Difuso
Temática	X		
Meta			X
Problema		X	
Ambiente			X
Tres actos		X	
Clímax	X		
Catalizador			X
Escena de transición		X	
Arcos de Historia		X	
Sub-trama	X		
Escena tácita	X		
Riesgo		X	
Personajes	X		

3.7. 2 - Segundo paso: interpretar el resultado de los datos obtenidos

3.7.2.1 - Temática:

Estado:

Presente.

Frases exactas:

“Pero si te sientes siniestra(o) /anda y ve a un ministro/Él tratará en vano despojarte del

dolor de ser una irremediable incrédula” (But if you are feeling sinister/Go off and see a minister/He'll try in vain to take away the pain of being a hopeless unbeliever)

Motivo de elección:

La estructura de la frase cumple con a la estructura de una aseveración en forma de premisa. Manifiesta la futilidad (“tratará en vano”) en la que resultará una acción(“ve a un ministro”), producto de un estado de ánimo (sentirse “sinistro”). Se insinúa que la persona carece de fe en la religión pero de todos modos acude a ella (fútilmente) para sentirse mejor.

A favor:

Al plantear con especificidad causa y consecuencia se deja claro cual será el punto a comprobarse en la historia. La inclusión de un elemento religioso puede permitir la orientación de la temática. La premisa es lo suficientemente amplia como para poder sentirse libre al moldearla para un argumento dramático.

En contra:

Plantea ambigüedad.

Uso potencial:

Se asoma la posibilidad de situar la historia en un marco que englobe elementos de la fe, la autoestima y la determinación para alcanzar una meta. Al final se tendrá que probar que los intentos del protagonista por redimirse espiritualmente serán en vano.

3.7.2.2 - Meta

Estado:

Difuso.

Frases exactas:

“las únicas cosas que ella desea saber son cómo y porqué y cuándo y a dónde ir/ cómo y porqué y cuándo y a dónde seguir” (“the only things she wants to know is How and why and when and where to go/How and why and when and where to follow”)

Motivo de elección:

La frase presenta la necesidad de alcanzar un objetivo deseado. La presencia del verbo querer denota la búsqueda de satisfacer un anhelo (“cómo y porqué y cuándo y a dónde ir/seguir”). La frase también involucra el planteamiento del espacio (donde), tiempo (cuándo), modo (cómo), razones (porqué) que el personaje necesitaría conocer para establecer su camino.

A favor:

Es indiscutible que hay un deseo expresado. Se sugieren algunas dudas que el personaje desea resolver.

En contra:

Es una meta bastante ambigua por ser poco específica. Además su alcance no está definido por una acción concreta.

Uso potencial:

De vincularsele con el tema, podría hacerse empleo de la vaguedad de las interrogantes, para precisamente, reflejar la incertidumbre propia del personaje en la historia.

3.7.2.3 - Problema

Estado:

Ausente.

Frases exactas:

No aplica.

Motivo de elección:

No aplica.

A favor:

No aplica.

En contra:

No aplica.

Uso potencial:

No aplica.

3.7.2.4 - Ambiente

Estado:

Difuso.

Frases exactas:

“si [Anthony] regresa a la casa” (“if he goes back to the house”)/ “Hillary fue a la Iglesia Católica” (“Hilary went to the Catholic Church”)/ “la iglesia en la colina”(“the church upon the hill”)

Motivo de elección:

Las frases indican escenarios en los que transcurrirán acciones en el contexto de la canción.

A favor:

Se trata de lugares concretos que podrían formar parte de una historia con perfecta verosimilitud. Hay dos alusiones directas a recintos religiosos se relacionan con el tema potencial escogido.

En contra:

No se les confiere alguna característica determinante como para ser inequívocamente representativos de la canción por sí mismos. En otras palabras, no se plantean como escenarios con características únicas.

Uso potencial:

Estos espacios pudieran tener una presencia recurrente en la historia, elevando de esta manera su grado de importancia al servicio del tema.

3.7.2.5 - Los tres actos

Estado:

Ausente.

Frases exactas:

No aplica.

Motivo de elección:

No aplica.

A favor:

No aplica.

En contra:

No aplica.

Uso potencial:

No aplica.

3.7.2.6 - Clímax

Estado:

Presente

Frases exactas:

“Anthony caminó hacia su muerte porque pensó que nunca se sentiría de esta manera nuevamente” / “Hilary caminó hacia su muerte porque no pensó en nada de qué hablar” (“Anthony walked to his death because he thought he'd never feel this way again” / “Hilary walked to her death because she couldn't think of anything to say”)

Motivo de elección:

La implicación de un acercamiento hacia la muerte reclama una importancia vital para la argumentación dramática de una historia. Resulta interesante que se le presente, aparentemente, como decisiones conscientes, no impulsivas.

A favor:

Elevado valor dramático para la historia.

En contra:

No existe especificación de la llamada “manera” , que hace a Anthony temer no volver a sentir. No se plantea el contexto circunstancial que motive las acciones.

Uso potencial:

Una decisión voluntaria de entregarse a la muerte evoca la imagen del suicidio. Se podría establecer un nexo con el suicidio y el hecho de que dos sujetos compartan la misma situación.

3.7.2.7 - Catalizador

Estado:

Difuso

Frases exactas:

“Si regresa a la casa, las cosas irán de mal a peor ¿qué podría hacer?” / “Cuando regresó, su espiritualidad fue arrojada a la confusión” (“If he goes back to the house then things would go from bad to worse, what could he do?”/“When she got back, her spirituality was thrown into confusion”)

Motivo de elección:

Se sugiere el momento de una transformación en ambas frases. El cambio es vital para hacer avanzar una historia.

A favor:

La primera frase posee connotaciones de irreversibilidad que la hacen sumamente atractiva. La segunda sugiere una crisis, algo vital para un argumento dramático.

En contra:

La segunda frase parece describir un momento posterior al catalizador, en vez de representar el catalizador en sí.

Uso potencial:

Se podría establecer que la que la llegada de un personaje a una casa marca el empeoramiento de su situación previa. De igual forma podrían definirse con mayor claridad las causas que han motivado la turbulencia espiritual de un personaje.

3.7.2.8 - Escena de transición

Estado:

Ausente.

Frases exactas:

No aplica.

Motivo de elección:

No aplica.

A favor:

No aplica.

En contra:

No aplica.

Uso potencial:

No aplica.

3.7.2.9 - Arcos de historia:

Estado:

Ausente.

Frases exactas:

No aplica.

Motivo de elección:

No aplica.

A favor:

No aplica.

En contra:

No aplica.

Uso potencial:

No aplica.

3.7.2.10 - Sub-trama

Estado:

Presente

Frases exactas:

“Así que consiguió un buen contrato para rentar/con el hombre en *Rediffusion*” ¡Mírame! Estoy en TV”/Esto compensa las desventajas de ser pobre/Ahora soy un millón de pedazos, recogidos para ser deliberadas/Por la gente escuchando en casa /Por la gente viendo por la tele”(“So she got a special deal on renting/From the man at Rediffusion/"Look at me! I'm on TV/It makes up for the shortcomings of being poor/Now I'm in a million pieces", picked up for deliberation/By the people listening at home/By the people watching on the telly”)

Motivo de elección:

Esta estrofa de la canción se distingue de las acciones relacionadas con el “caminar hacia la muerte” tomado como meta en la interpretación. Por ello se considera oportuna su elección como una subtrama, que como señala Seger, puede añadir esa dimensión a la historia, y avanzar en paralelo a la trama principal.

A favor:

Describe concretamente acciones y emociones.

En contra:

La frase “un buen contrato para rentar/con el hombre en *Rediffusion*” es una referencia totalmente británica. Se relaciona con *Rediffusion*, una cadena de televisión londinense que funcionó entre 1927 y 1980. (Clode, 2007)

Rediffusion también contó con tiendas que durante los años 60's y 70's alquilaban aparatos de televisión. En los 80's, con el despertar del vídeo, muchos locales de *Rediffusion* situaban videocámaras en las vidrieras apuntando a los transeúntes, permitiéndoles verse reflejados en los

televisores ubicados en los mostradores (Clode, 2007).

Estas referencias sugieren que la historia toma lugar en el Londres de los 60's, 70's ó 80's

Uso potencial:

De antemano se descarta el situar la historia en Londres durante alguna de esas décadas.

Puesto que no se dispone del conocimiento, ni los recursos económicos que puede implicar el desarrollo de una historia verosímil, en una ciudad y una época que no se experimentó personalmente. Con esta decisión se quiere prevenir el plagar el guión con anacronismos e inexactitudes en las que se desembocaría tal osadía. La historia tendrá necesariamente que transcurrir en un contexto geográfico y cultural que se domine.

El agrado que tiene Hilary al verse proyectada en un televisor, podría ser interpretada como su interés por la imagen en general. Bien pudiera colgar videos en YouTube (<http://www.youtube.com/>) para ser reconocida por otros y con esto representar la frase: “Ahora soy un millón de pedazos, recogidos para ser deliberadas/Por la gente escuchando en casa /Por la gente viendo por la tele en un contexto adecuado al presente”.

Que se sugiera su nivel económico (“Esto compensa las desventajas de ser pobre”), en lo que se considerará una sub-trama podría implicar que su condición financiera se explotaría dentro de la misma, con incidencia en la trama principal.

3.7.2.11 - Escena tácita

Estado:

Presente.

Frases exactas:

“Cuando regresó, su espiritualidad fue arrojada a la confusión” (“When she got back, her spirituality was thrown into confusion”)

Motivo de elección:

Se infiere que un evento de importancia ha sucedido inmediatamente antes de que el sujeto

“regrese” y consiga que su espiritualidad ha sido cuestionada, al punto de dejarle en confusión. Un evento de esta naturaleza representa una excelente oportunidad para establecer una escena, tácita en la canción, que pudiera ser de importancia trascendental para la argumentación dramática.

A favor:

Deja entender la presencia de una escena tácita de gran poder dramático por tener que ver con la muerte.

En contra:

La idea que estimula la posible escena tácita es bastante general, y poco precisa.

Uso potencial:

Esta es la misma frase que sugiere un catalizador . Por ello la escena tácita podría convertirse en la misma escena que contiene el catalizador que genera el inicio de un cambio.

3.7.2.12 - Riesgo

Estado:

Ausente.

Frases exactas:

No aplica.

Motivo de elección:

No aplica.

A favor:

No aplica.

En contra:

No aplica.

Uso potencial:

No aplica.

3.7.2.13 - Personajes:

Estado:

Presentes.

Frases exactas:

“Anthony”, “Hilary” y el vicario (“the vicar”)

Motivo de elección:

Anthony, Hilary y el vicario son mencionados puntualmente. Sin embargo, tan solo Anthony y Hilary son tratados con dimensionalidad al dotarles de acciones, pensamiento, sentimientos y deseos.

A favor:

Anthony y Hilary comparten la misma frase cuando son mencionados por primera vez. Ambos, Hilary y Anthony “caminaron” hacia su muerte, mas por motivos diferentes. Anthony por pensar que no se sentiría igual nuevamente, con respecto a una circunstancia indeterminada. Hilary por no haber podido pensar en algo que decir en una situación también indeterminada.

En contra:

La figura del vicario carece de especificidad como para ser considerado una figura importante. Algo que se ve reforzado cuando en la letra se dice “el vicario, o lo que sea” (“The vicar, or whatever”), como si de alguna manera su presencia resulta totalmente irrelevante para Hilary, quien recibe la acción de la confesión.

Uso potencial:

El que Hilary y Anthony compartan un sendero hacia la muerte, asoma la oportunidad de establecer un vínculo profundo y directo entre ellos, que contribuya al drama.

A juzgar por estos versos: “Y si existe algo más allá, el no tiene miedo porque/Está destinado a ser menos aburrido que hoy/Está destinado a ser menos aburrido que mañana” y “Todos

pensaban que ella era aburrida, así que de todas formas ni escuchaban/Nadie estaba diciendo algo de interés, ella se quedó dormida.”, Hilary y Anthony parecen estar asediados por un aburrimiento exacerbado, posible síntoma de una depresión severa. Sus edades no están determinadas.

Se sugiere que Hilary oculta una afición por el sadomasoquismo y los estudios bíblicos, esto podría ser aprovechado como aspectos secretos de su personalidad.

La figura del vicario no presenta características suficientes para representar un papel trascendental.

3.7.3 - Tercer paso: escritura del guión

- *Idea:*

Hilary es una muchacha de 23 años, con una fuerte pulsión autodestructiva, un empleo monótono, y una obsesión con la imagería religiosa, la que usa como inspiración para mediocres fotografías y videos que exhibe en Internet, para ventilar la frustración de no haber podido estudiar Arte. Cuando se da cuenta que está estancada en puros anhelos y pocos logros, decide arriesgarse y trata de dar un vuelco a su vida. Tratará de desechar todo lo que la vincula con su presente, pero al no haber superado su pasado familiar, la temeridad de su nueva actitud podrá verse castigada por la impulsividad de una relación amorosa que ella espera que la ayude a alcanzar su meta artística.

- *Sinopsis:*

Hilary, de 23 años, vive con sus humildes padres. Le apasiona la fotografía y video amateur que hace con su celular con mucha frecuencia, y que sube a la Internet. Ella y su familia, asisten a misa con regularidad. Hilary no se siente a gusto con su familia, tampoco con su empleo. Un día conoce a un joven, llamado Víctor, en una misa, de quien se prenda, más no se lo hace saber expresamente.

Un día de trabajo normal para Hilary involucra largos viajes en el metro y extensos recorridos a pie. Está empleada en un centro de fotocopiado cualquiera, algo que la extenua psicológicamente. Su mejor amiga es Katuska, una chica que trabaja en el mismo centro comercial

que Hilary, pero en otra tienda.

El día de la fiesta del cumpleaños de Katiuska, Hilary se enfada con un ex-novio que partirá del país. Esto altera tanto a Hilary que comienza a despertar en ella la necesidad de un cambio. En contraposición, una recurrente compulsión por hacerse daño físico en secreto la asedia.

Un día decide renunciar a su empleo, y se empeña en perseguir aspiraciones artísticas indeterminadas. Comienza a enseñar Castellano en clases auxiliares particulares. Rita, su madre, no recibe esta noticia con mucho agrado, y le augura el mismo destino de Antonio, su hijo y hermano de Hilary, quien estudiaba Arte antes de morir a causa de una sobredosis de droga; un evento que Rita achaca a Hilary como responsable.

Hilary se desvincula de su familia dentro de lo posible. En Carnavales, impulsada por su curiosidad, Hilary sigue a unos estudiantes de bachillerato, termina siendo bombardeada con globos de agua. La rescata otra estudiante, Camila, quien vive junto al colegio donde estudia, el mismo donde Hilary estudió primaria.

Descubren que el arte las une y comienzan a explorar sus ambiciones. Cuando se le daña su celular, Hilary opta por no comprar un nuevo, y en vez gasta sus ahorros en una sofisticada cámara digital para fotos. Inseparables, Camila y Hilary planean realizar una serie de fotos, con motivos religiosos, que planean llegar a exponer algún día.

Esta camaradería es interrumpida cuando Víctor aparece nuevamente en la vida de Hilary. Víctor estudia Arte, algo que hace delirar a Hilary. Con facilidad, Víctor sumerge a Hilary en la fantasía del artista que “abre su mente” con sustancias alucinógenas. Ella trata de involucrar a Camila en lo mismo, quien tras resistirse inicialmente, accede a aceptar una muestra de marihuana.

La presencia de Rita se va reduciendo, salvo cuando lleva a Hilary a hacerse un chequeo médico, para la aprobación de una póliza de seguros que brinda como beneficio en el trabajo de su esposo Roberto, padre de Hilary.

Víctor es cada vez más posesivo, e inclusive le exige a Hilary que le entregue las fotos que

ella y Camila han venido tomando. Ella reacciona negativamente y se distancia de él, tras una pelea. En un trágico momento, Hilary fotografía a un hombre que luego se lanza a los rieles del tren subterráneo. Conmocionada, Hilary trata de tranquilizarse, fumando en el estacionamiento de su casa, la poca marihuana que le queda. Al terminársele, Hilary está irritada, pero todo se hace borroso, se queda dormida. Despierta en la habitación de Víctor, quien le explica que ella llegó el día anterior, totalmente drogada y desorientarse.

Al descubrir en la cámara de Hilary, las fotos del hombre, Víctor se vuelve un energúmeno por los celos y la echa de su casa, donde ella ha pasado la noche, sin el conocimiento de Rita y Roberto. Hilary pretende acudir a Camila, pero al llamar a su puerta, se entera que llegará más tarde. Hilary decide matar el tiempo, yendo hasta el colegio en el que estudió, donde explora viejas memorias.

La madre de Camila se entera de la influencia que está teniendo Hilary sobre su hija, y le prohíbe a ambas mantener una amistad. Camila, furiosa le anuncia a Hilary que debido a la droga que ésta le dio, ya su mamá no le dejará estudiar arte.

Devastada por la manera en que se está desenvolviendo su vida y la de quienes están a su alrededor, Hilary trata de lanzarse a los rieles del subterráneo. Katiuska, quien estaba en la estación, lo impide milagrosamente y acompaña a la deprimida Hilary a su hogar.

Al llegar a casa su madre las recibe angustiada, puesto que no sabía nada de Hilary por más de un día. Hilary tiene una discusión con Rita, lo que despierta a Roberto.

Roberto revela que le ha sido negado la póliza a Hilary, por haber resultado positiva en la prueba de consumo de sustancias. Confronta a su hija, quien no quiere asumir su adicción. Hilary se comienza a mostrar desesperada por el rumbo que toman los acontecimientos. Tras quebrar una jarra de agua, comienza a cortarse impulsivamente con tajos de vidrio. Roberto lucha para que no lo haga, pero la sangre ya está por doquier.

En una sala de emergencias, Hilary descansa sobre una camilla. Su cuello y brazos con

curas. Una niña la graba con su celular, el hermano de la pequeña la retira de la presencia de Hilary. Quien sonríe como si la interacción de los hermanos le hubiera causado una pequeña alegría.

- *Desarrollo de personajes:*

Hilary:

Hilary es una atractiva muchacha de 23 años. Trabaja en un centro de fotocopiado desde hace un par de años. Ella vive con sus humildes padres y bajo la sombra de su hermano Antonio, quien murió por una sobredosis hace 11 años. Rita, su madre, le culpa por la muerte de su hermano.

Hilary tiene el fuerte deseo de iniciar una carrera como artista, algo que por el momento satisface a medias, tomando fotos y grabando videos con la cámara de su celular, para subirlos a la Internet con la esperanza de ganar algún tipo de reconocimiento.

Hilary estudió primaria en el mismo colegio católico en el que Antonio finalizó sus estudios. Desde entonces le llama la atención la imaginería religiosa. Cuando su hermano se suicidó, su familia entró en una crisis económica que les obligó a trasladar a Hilary a un liceo público. Allí conoció y se hizo amiga de Katiuska. La misma situación económica le impidió inscribirse en una escuela de Arte, por los gastos que representaría la compra de materiales de estudio. A pesar de no contar con estudios universitarios tiene un excelente entendimiento del idioma Español y sus reglas, lo que se refleja en su manera de hablar.

Hilary es inmadura, desea conseguir las cosas inmediatamente, y está saturada de su monótono trabajo. Hilary tiene un autoestima muy baja y sufre de una depresión crónica, frecuentemente se mutila en secreto o se expone a situaciones de dolor físico deliberadamente. La culpa es un sentimiento que usualmente influencia su carácter impulsivo. A pesar de su belleza, Hilary se siente muy insegura en sus relaciones amorosas.

Hilary se ha convertido últimamente en una olla de presión.

Katiuska:

Es la mejor amiga de Hilary. Una morena de ojos achinados, coetánea de Hilary. Es algo

más humilde que ella. Trabaja en un centro de telecomunicaciones, en el mismo centro comercial donde labora Hilary. Es hija única y tiene una enorme facilidad para socializar con cualquiera.

Katiuska se caracteriza por una aproximación positiva a la vida y un sentido de lealtad para con sus amistades. No se complica y le encanta divertirse.

Rita:

Rita es la madre de Hilary. Tiene 54 años de edad. Su única ocupación es ser ama de casa. Es una católica muy religiosa y conservadora, lleva casada 33 años. Rita tiende a ser prejuiciosa frente a las situaciones nuevas. Ella está convencida de que Hilary no hizo lo suficiente para evitar que Antonio muriera, por ello, la culpa recurrentemente de su desaparición.

Rita suele ser bastante irritante y entrometida. Se preocupa con facilidad y tiene la certeza de que cualquier profesión o estudio con inclinación humanista, es inútil y peligrosa. Esto ha ocasionado un deterioro en la relación con Hilary, tal como lo hizo con la de Antonio. Su naturaleza sobreprotectora tiende a proyectarse como un control que limita a Hilary muchas veces el perseguir sus sueños.

Víctor:

Víctor es un gallardo joven de la misma edad que Hilary. Él pertenece a una familia bien acomodada. Es extrovertido, y cariñoso, pero extremadamente celoso. Víctor estudia Arte en una universidad privada. Es muy talentoso, pero Víctor piensa que el verdadero arte se consigue a través de la apertura mental alcanzada por sustancias alucinógenas.

Víctor está muy determinado a conseguir lo que quiere, sin importar lo que tenga que sacrificar para hacerlo.

Camila:

Camila es una linda muchacha rubia de 17 años. Está por graduarse del bachillerato, en el mismo colegio donde estudiaron Hilary y Antonio. Ha sido admitida en una universidad pública para estudiar Arte.

Camila cuenta con recursos para costear la tecnología que le permita plasmar sus impulsos artísticos. Fuma cigarrillos a escondidas de su madre, quien suele viajar muy a menudo al exterior. Su actitud frente a la sociedad se caracteriza por un animado desenfado y toma los riesgos necesarios para expresar su arte.

Es aventurera y le gusta experimentar constantemente con el arte. Es bondadosa y comprensiva, pero aún es muy inmadura, aunque no le gustaría admitirlo.

Roberto:

Roberto es el padre de Hilary. Un hombre reservado y trabajador de 54 años. Hace todo lo que esté a su alcance para satisfacer las necesidades básicas de su entorno familiar. No es muy hablador, pero es de armas a tomar. Es un hombre regido por firmes principios morales.

Al igual que Rita, Roberto es un católico practicante de mucha fe. No es prejuicioso, pero sí es bastante acucioso. Se preocupa en la medida justa de las cosas y tiende a ser salomónico en sus decisiones para resolver disputas.

Javier:

Javier es un apuesto hombre de 26 años. Es el ex-novio más importante de Hilary. De carácter apacible es conservador en sus acciones. Planea realizar un pos-grado en Bogotá para extender sus conocimientos en el área de Ingeniería Electrónica. Es serio, cortés y galán.

● *Escaleta:*

1. Lento despertar: Hilary se levanta, poco a poco. Su madre llama a la puerta, esto hace que Hilary se apure.
2. Baño caliente: Hilary se baña con agua muy caliente. Frente al espejo practica algunas morisquetas.
3. Viaje aburrido: Hilary se encuentra en un automóvil en una tranca. Junto a ella están sus padres, Roberto y Rita. Roberto le increpa sobre su actitud adormilada. Hilary le pide que no la critiquen, puesto que trabaja durante toda la semana. Rita está de acuerdo. Hilary decide

escuchar música con su celular

4. Ceremonia acontecida: Hilary y su familia entran a una iglesia católica. Hilary continúa escuchando música. Rita le pide que la apague. Se sientan en un banco. La iglesia está colmada. Hilary emplea su celular para tomarse fotos y grabar videos en el lugar. Hilary se fija en un muchacho. Hilary colabora con la recolección de las limosnas y se encuentra con el muchacho y su mamá, en uno de los bancos. Coquetea con él, y se entera que su nombre es Víctor. La madre de Víctor aporta una limosna. Hilary se marcha y coloca la cesta de limosnas en las escaleras del altar.
5. Las escaleras: De la iglesia salen los feligreses. En lo que Hilary y su familia marchan hacia el auto, Víctor le coge por el brazo. Hilary se excusa con su familia. Ellos se marchan, al igual que la madre del muchacho. El muchacho le aborda, y le dice que quiere conocerla. Hilary le da la oportunidad de que hable. Víctor trata de lucirse con chistes que a Hilary no le causan gracia. Hilary se marcha, y Víctor se queda con la palabra en la boca. Víctor insiste en que le de otro chance, ella accede. Víctor consigue que ella anote su número telefónico, Hilary le toma una foto con el celular, y se marcha.
6. Madrugando: El celular de Hilary emite una alarma incesantemente, sobre la mesa de noche de su cuarto. Hilary entra a su habitación, con una toalla ajustada al cuerpo y silencia el aparato.
7. Desayuno con la madre: Hilary desayuna en la mesa de la cocina, mientras su madre prepara el almuerzo para su hija. Rita crítica el que Hilary comulgue sin confesarse, Hilary argumenta que es permitido por la Iglesia y que se lo enseñaron en la primaria donde estudió. Rita le dice que de todas formas está mal. Hilary se marcha con la comida lista.
8. Ajetreado tren: Hilary viaja en un vagón de metro, con su cabello mojado y escuchando música. Mira fijamente al vacío, mientras los pasajeros se agolpan.
9. Despoblado centro comercial: Hilary camina dentro de un centro comercial hasta llegar a un

baño. En el baño Hilary se dispone a secar su cabellera con una máquina de secado de manos. Mientras Hilary trata de secarse el pelo, siente la presencia de otra persona. Hilary es sorprendida por su amiga Katuska. Hilary le reclama el haberla asustado. Katuska le pregunta sobre cuándo dejará de secarse el pelo de esa manera. Hilary obvia la pregunta y comenta sobre su sorpresa. Katuska le comenta sobre su fiesta de cumpleaños que será al final del día y dónde también se despedirán de Javier. Hilary responde que estaba segura que la fiesta sería el próximo viernes, y añade que desconoce la partida de Javier, su ex-novio. Katuska se asegura que cuenta con la asistencia de Hilary.

10. Trabajo aburrido: Hilary trabaja en un centro de fotocopiado. Hilary fotocopia un libro de anatomía humana. Hilary guillotina partes de un plano arquitectónico. Al percatarse que el cliente espera impaciente, Hilary lo hace aún más despacio. El cliente se irrita.
11. Vagón desierto: Hilary está sentada en un vagón de metro. Observa su reflejo que se forma en una de las ventanas. El tren hace mucho ruido.
12. De la calle a la casa: Hilary camina por calles congestionadas con autos. Hilary llega hasta el portón del estacionamiento del edificio en donde vive. Hilary abre la puerta mecánica con una llave. Recibe un mensaje de Katuska en su celular, ésta le está recordando que tiene que asistir a su fiesta. Hilary entra al edificio.
13. Taxi sexi: Hilary viaja en un taxi, vestida sensualmente. El taxista observa a Hilary lascivamente. El taxi llega al destino. Hilary le paga y se baja.
14. Fiesta accidentada: Hilary mata el tiempo tomando fotografías de la fiesta. Katuska, ebria, comienza a preguntar a Hilary sobre el porqué de su seductora vestimenta, sugiriendo como posible causa, la presencia de Javier. Hilary rechaza la insinuación. Katuska le advierte sobre la llegada de Javier y se despide momentáneamente de Hilary. Hilary se acerca a Javier, para cuestionarle su partida. Javier responde que el motivo de su viaje es estudio. Hilary se queja de no haber sido informada, Javier niega esto y le pregunta a Hilary si ha

- empezado a estudiar Arte. Hilary le grita a Javier y se marcha.
15. Autoflagelación: Hilary entra al baño y saca del boticario una hojilla, la inca contra su muñeca y la vuelve a colocar en su lugar. Hilary se ve frente al espejo y se abofetea fuertemente. Hilary recibe una llamada, Hilary deja de golpearse para atender su celular. Es Rita, quien le interroga sobre su regreso a casa. Hilary le asegura casi a gritos que regresará. Tranca el teléfono, se pasea por el directorio de contactos y se detiene en la entrada que corresponde a Víctor. Se recompone frente al espejo.
16. El desquite: Hilary sale del baño, observa a Javier y se sirve un trago de alcohol. Hilary se entrega a la bebida el resto de la noche. De vez en cuando intercambia miradas con Javier. Hilary se besa con un muchacho cualquiera.
17. Resaca: Hilary se queda dormida frente a un ordenador en su trabajo. Una compañera le despierta, y le advierte sobre la presencia del supervisor. Hilary se lo agradece.
18. Almuerzo: Hilary almuerza junto a Katuska en la feria de comida. Hilary inicia una conversación sobre sus inseguridades e insatisfacciones personales, a nivel amoroso y profesional. Katuska trata de reanimarle. Hilary le confiesa estar obstinada de su empleo. Katuska le alienta a tomar un cambio. Hilary reconoce que debe hacerlo, y comenta que desea estudiar Arte.
19. Invitaciones al pasado: Hilary retoca el diseño, de unas tarjetas de cumpleaños infantiles, en una de las computadoras del lugar de trabajo. Una cliente aguarda por Hilary. Cuando se resuelve la forma de pago, Hilary le comenta que su difunto hermano tenía el mismo nombre del cumpleaños. Sin responder, la mujer se marcha. Disimuladamente, Hilary se corta la mano con un exacto. Hilary se queda viendo con detenimiento las faenas repetitivas de sus compañeros de trabajo. El supervisor se acerca a Hilary y le pregunta si piensa quedarse parada allí, por siempre. Hilary reacciona y niega que esto vaya pasar.
20. Corte de pelo: En un salón de belleza caen mechones de la cabellera de Hilary al piso.

21. Estrenando el cambio: Hilary camina ahora por una plaza exhibiendo su nuevo corte de pelo, mientras escucha música con sus audífonos.
22. Enfrentando el cambio: Hilary entra a su apartamento. Rita está junto a la puerta, la saluda y se dirige hasta su habitación. Por instantes, Hilary reposa, se levanta y selecciona música en la computadora. Conecta su celular a esta, y navega por Internet. Llega a una página para compartir videos y revisa las visitas que han recibido los suyos. Su madre llama a la puerta. Hilary le indica que puede pasar. Rita entra y comienza a juzgar la decisión de Hilary de renunciar a su trabajo en el centro de fotocopiado. Hilary le explica que ahora quiere perseguir su vocación de artista y le informa que gana la misma cantidad de dinero dando clases particulares de Castellano. Rita cuestiona la sanidad de Hilary y le acusa de no haber hecho nada para prevenir la muerte de Antonio, por sobredosis. Hilary levanta su mochila del piso y se marcha.
23. Buscando a una amiga: Hilary está frente al negocio donde trabaja Katiuska. Hilary trata de hacerla salir, pero Katiuska con señas le hace entender que se le hace imposible. Hilary se marcha de golpe.
24. Abajo y por debajo: Hilary espera la llegada de un tren. Mientras aguarda, Hilary se fija en un grupo de jóvenes estudiantes de bachillerato que bajan por las escaleras mecánicas y se acercan hasta donde ella está. Llega el tren y la gente lucha por entrar, Hilary y los jovencitos ingresan al vagón.
25. Parada espontánea: Hilary está apiñada en el vagón, logra sacar su celular del bolsillo y apunta la cámara hacia los jovencitos. Presta atención a la insignia que llevan en su uniforme. En la siguiente estación los jóvenes se bajan. Antes de que se cierren las puertas Hilary decide seguirlos.
26. Acechar: A lo largo de una avenida, Hilary sigue al grupo de jóvenes sin que se den cuenta. Al cruzar la calle, un carro casi atropella a Hilary. Hilary pierde de vista a los muchachos en

un cruce. Camina hasta allá.

27. Calle ciega: Hilary se encuentra en una calle ciega con la entrada de un colegio. Observa el arco que lleva inscrito el nombre. Los muchachos la sorprenden con un ataque con globos de agua, que lanzan contra ella. Hilary es rescatada por una muchacha que la resguarda hasta entrar a un edificio residencial. Hilary agradece la acción. La chica dice llamarse Camila. Camila le invita a subir a su apartamento a cambiarse la ropa mojada por una seca. Hilary se resiste pero accede finalmente.
28. Colegas: En el apartamento de Camila, Hilary mira unas figuras de santos. Y le comunica a Camila su fascinación por los objetos religiosos y el arte. Camila propone crear entre las dos un dúo de exploración artística.
29. Pesadilla: En una pesadilla, una niña camina por una capilla. Llega hasta un confesionario, se inicia un incendio y entra al mismo. Adentro se encuentra con un hombre joven, desnudo y follando con una mujer, sobre una cama. La niña sube a esta, y le anuncia su presencia y el joven le grita. La niña se cae de la cama.
30. Inodoro: Hilary se despierta sobresaltada, sentada sobre el inodoro de su casa. Su celular cae al foso del retrete, lo saca rápidamente.
31. Secado: Hilary enciende un ruidoso secador de pelo y lo apunta contra el empapado celular. Su madre llama a la puerta y le exige que deje de hacer ruido por ser de noche. Hilary espera unos segundos y enciende nuevamente el aparato. Su padre le ordena que de inmediato deje el ruido. Hilary apaga el aparato.
32. Parque: Hilary le cuenta a Camila que su celular está dañado. Camila le asegura que siempre puede contar con su cámara digital para tomar fotos.
33. Sesión de fotos: Hilary maquilla a Camila, y le toma fotos dentro de una iglesia. Camila posa varias veces. Cuando terminan, Hilary y Camila examinan las fotos. Camila maquilla a Hilary.

34. Recordatorio: Rita le recuerda a Hilary que en tres meses se tiene que hacer un examen médico para la póliza de seguro que ofrece la empresa para la que trabaja Roberto.
35. Préstamo: Hilary y Camila terminan una sesión de fotos. Camila le dice a Hilary que no puede hacer más fotos durante la semana, porque comienzan sus exámenes de lapso. Hilary le pide la cámara prestada a Camila,, quien dice no poder hacerlo puesto que la cámara es de su madre. Hilary insiste, pero no logra convencer a Camila.
36. De compras: Hilary compra una cámara digital en una tienda.
37. Encuentro con Víctor: Hilary se consigue con Víctor. Hilary se entera de que Víctor estudia Arte. Hilary lo invita a acompañarla a tomar fotografías en el zoológico.
38. Zoológico: Hilary toma un par de fotos a Víctor. Los dos comparten intimidades. Víctor besa a Hilary, y ella le corresponde.
39. Visita: Camila visita a Hilary en su apartamento. Hilary le muestra su cámara nueva. Camila encuentra fotos de Víctor en la cámara y le recrimina a Hilary porqué no le contó antes. Rita irrumpe en la habitación. Habla con Camila, y se muestra emocionada al enterarse que estudia donde Hilary y Antonio lo hicieron. Camila confiesa desconocer la existencia de Antonio, y el pasado escolar de Hilary.
40. Hora de salida: Katuska sale de su trabajo.
41. Abajo: Katuska aguarda en el metro la llegada de un tren. Katuska se da cuenta que Hilary está en el andén opuesto y le saluda en la distancia. Hilary no se percató. El tren que espera Hilary se va acercando. Katuska sube con prisa las escaleras mecánicas y se dirige hacia el andén donde está Hilary. Grita su nombre, pero Hilary no responde.
42. Auto: Hilary y Víctor se besan y se tocan dentro del carro de él, que está estacionado. Escuchan música suave. Un cigarrillo de marihuana reposa en el cenicero del carro de Víctor.
43. Cine: Hilary lleva una bandeja repleta de golosinas. Víctor espera en la fila. Son cariñosos.

- Víctor le pregunta qué secreto no le ha confesado todavía. Hilary dice que ella gusta del sexo tosco. Le repregunta a Víctor, y este responde que puede ser muy celoso.
44. Descuido: Hilary despierta. Recoge restos de comida que hay en su cama y los echa a una papelera. Hilary avanza hacia la cocina y se topa con Roberto. Su padre le dice que es extraño que no esté dando las clases particulares ese día. Hilary pregunta por la hora. Busca rápidamente una agenda telefónica y telefonea. Al teléfono, se excusa con su cliente.
45. De noche en la capilla: Camila espera por Hilary. Hilary llega y entran en una capilla. Adentro Camila le dice a Hilary que ya es necesario que compre un teléfono celular. Hilary le explica que ha gastado todos sus ahorros y convence a Camila de llevarse consigo un trozo de marihuana.
46. Sala de espera: Hilary y Rita esperan su turno en un consultorio médico. Al salir, Hilary se despide de Rita y se marchan en sentidos contrarios.
47. Andén: Hilary se dirige hacia los rieles del tren. Katiuska la coge por el brazo para evitarlo. Hilary rompe en llanto.
48. El césped: Víctor le pide a Hilary que le entregue las fotografías que ha tomado con Camila, para un proyecto de sus estudios. Hilary se rehusa, discuten y ella se marcha.
49. La última foto: Hilary regresa a su casa en un vagón asediado por el calor. Hilary desembarca en la próxima estación para refrescarse y descansar. Mientras espera otro tren, Hilary revisa la memoria de su cámara. Observa un clip grabado anteriormente. En este, ella y Víctor se hacen promesas de amor. Al concluir el video, Hilary toma fotografías de un hombre. El hombre se lanza contra el tren que viene.
50. La lluvia: Llueve. Hilary entra a su edificio por el estacionamiento. Se refugia de la lluvia bajo un techo. Enciende un tabaco de marihuana. Cuando este se apaga con unas gotas, Hilary busca infructuosamente por más en su cartera. Hilary queda dormida junto a un auto estacionado.

51. La pelea: Hilary despierta en la alcoba de Víctor. Víctor se está vistiendo y le informa a Hilary que ella ha pasado la noche en su casa. Hilary se da cuenta que sus fotos aparecen en el ordenador de Víctor, en la pantalla. Hilary le pregunta sobre esto y él responde que ella accedió a hacerlo, drogada, la noche anterior. Hilary alega que eso no sucedió. Víctor comienza a discutir con ella a gritos. Le rompe la cámara y la echa de la casa. Hilary llora.
52. Camila no está: Hilary se acerca al edificio donde vive Camila. Llama al intercomunicador, una voz le informa que su amiga no se encuentra y que llegará más tarde. Hilary decide caminar hacia el colegio alledaño.
53. Recuerdos: Hilary explora el interior del colegio. Husmea entre las aulas. Entra a la capilla del colegio y parece rezar. Entran unos jóvenes e inician un ensayo de música religiosa. Hilary se retira del lugar.
54. Hilary llama de nuevo: Hilary toca el intercomunicador. Otra voz femenina le pide identificarse, lo hace y le cuelgan. La madre de Camila se hace presente y acusa a Hilary de ser una mala influencia para su hija, le pide que se aleje de esta. Hilary finge no saber nada. Camila llega al lugar y maldice a Hilary por lo que le ocasiona. Su madre le exige que se vaya del lugar. Hilary accede y se retira.
55. El andén: Hilary espera la llegada de un tren. Cuando este se acerca amenaza con lanzarse, pero es jalada del brazo por Katuska.
56. De regreso: Katuska consuela a Hilary. Llegan a la puerta del apartamento. Hilary no consigue sus llaves. Hilary se altera y Katuska llama a la puerta, le dice a Hilary que es a sus padres a quienes necesita en estos momentos. Rita abre la puerta, pregunta a Hilary el porqué no avisó que no iba a dormir en casa la noche anterior. Hilary no le responde. Rita les hace pasar al apartamento.
57. Cocina: Rita continúa haciendo preguntas a Hilary. Hilary se muestra irritada y grita un par de veces. Roberto se despierta y le informa a Rita que la póliza de seguro para Hilary ha sido

rechazada, por resultar positiva en uso de drogas. Hilary niega que pueda ser posible.

Roberto revela que encontró un pedazo de marihuana en el cuarto de Hilary. Hilary le exige que le devuelva lo que encontró. Katiuska le explica a la familia de Hilary, que la encontró a punto de lanzarse a las vías del metro. Rita se horroriza. Roberto le pregunta a Hilary qué esperaba lograr con eso. A lo que Hilary responde: escapar de ellos. Hilary rompe una jarra de vidrio y con algunos fragmentos, se hiere bruscamente. Mientras la sangre brota, Roberto trata de impedir que su hija se haga más daño.

58. Sala de emergencias: Hilary está acostada boca arriba en una camilla. Su cuello y brazos presentan curas. Una niña usa como periscopio la cámara de un celular para observar el rostro de Hilary. El hermano se percata, y saca a la niña del lugar. Hilary sonríe.

- *Guión literario:*

SI TE SIENTES SINIESTRO

Por

CARLOS OPITZ

BASADO EN LA CANCIÓN ORIGINAL POR BELLE AND SEBASTIAN: "IF
YOU ARE FEELING SINISTER"

1 INT. HABITACIÓN DE HILARY - DÍA 1

El cuarto tiene una decoración austera. Hay un escritorio de metal y sobre este reposa una televisión, una computadora y unos libros. De entre la cortina logran escapar halos de luz que iluminan a destajos a una chica de 23 años que está despertando. Esta es HILARY.

Al despertarse Hilary observa, aun recostada y desanimada, el descansador de pantalla del ordenador que muestra en slideshow imágenes de ella cuando era una niña, junto a alguien que parece ser su hermano. Lllaman a su puerta contundentemente y una voz de mujer se escucha.

RITA(O.S.)
Hilary, hija ¿te despertaste?

Hilary deja salir un mugido afirmativo.

2 INT. BAÑO - CONTINUO 2

Aún en pijama Hilary se cepilla los dientes con mucho rigor. Se ducha con agua tan caliente que parece quemarle, pero aun así resiste y consigue terminar de bañarse. Usa una toalla con cierta delicadeza y forra su torso con esta. Se huele las axilas y luego frota un desodorante con mucha presión sobre estas. Las huele de nuevo, coge un peine y desenmaraña su pelo negro con determinación y precisión.

Se mira en el espejo con cara larga. Se limpia la cara con productos faciales, restregándolos intensamente sobre su rostro. Aplica sobre sus labios resecaos un lipstick, y practica un par de sonrisas que lucen extremadamente forzadas, y luego pasa a simular una cara extremadamente molesta, lo que le causa cierta gracia y sonrío discretamente de forma automática .

Un teléfono movil de última generación que reposa sobre la tapa del inodoro marca el mediodía.

3 INT. AUTOMÓVIL - MOMENTOS DESPUÉS 3

En un carro de vidrios ahumados, y en movimiento, Hilary viaja en el asiento trasero, lleva un colorido suéter verde. Al volante se encuentra un hombre de unos 54 años, sobriamente ataviado, este es ROBERTO, el padre de Hilary. A su lado una mujer vestida discretamente y con abundante maquillaje, revisa el dial de la radio, esta es RITA, la madre de Hilary, contemporánea con su esposo.

RITA
Esta canción es preciosa, es tan
romántica, ¿verdad Bertico?

Roberto asiente afirmativamente, mientras contempla el tráfico en el que se encuentran atrapados. Rita acompaña a la radio cantando, sin talento alguno.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

2.

HILARY
(malhumorada)
No vamos a llegar nunca con este
tráfico infernal... Yo les dije
que no quería ir de todas
maneras.

RITA
¡Ay hija por favor! Es solo una
cola, debe ser un semáforo. No
seas tan impaciente y quejona.

HILARY
Mamá no es impaciencia, es que
coye vale yo quería descansar
más. Y yo no soy quejona-

RITA
Mira es una sola vez al mes que
vamos y te vas a poner con estas.

ROBERTO
(sin observar a Hilary)
Es que mira Rita, ella durmió
hasta las once y media, y dice
que no descansó. Si no te
desvelaras en esas fiestas no
estarías adormilada.

RITA
Eso es verdad Hilary. Mira has
como yo, escucha la radio y
despreocúpate.

HILARY
Por favor, ni siquiera era una
fiesta...¿Qué quieren que no
salga nunca y solo trabaje y
trabaje, verdad?

ROBERTO
(viendo a Hilary con cariño)
No empecemos de nuevo Niña.

Hilary respira profundamente, voltea la cara evitando la
mirada de su padre. Se coloca unos audífonos y escucha
música desde su celular. Roberto observa a Rita, quien le
responde con una expresión de resignación en el rostro.

RITA
Es verdad que trabaja mucho.

Roberto hace un sonido afirmativo poco convincente. El
tráfico se descongestiona y continúan su trayectoria.
Hilary contempla el recorrido mientras marca el ritmo de
la música con sus nudillos contra la ventana.

3.

4 INT. IGLESIA CATÓLICA - DESPUÉS

4

Hilary y su familia entran silenciosamente por la puerta principal. Rita se persigna mientras se inclina sobre una rodilla, Roberto hace lo mismo. Hilary aún escuchando música se persigna con desinterés automáticamente. Una misa está por comenzar en el amplio templo, se escucha el murmullo de los feligreses presentes, que a juzgar por su vestuario, son más adinerados que Hilary y los suyos.

RITA
(susurrando)
Hija apaga el aparatito por el
amor de Dios.

Hilary obedece, mientras escogen un puesto para sentarse. Roberto se excusa mientras se abre camino por un banco repleto de gente. Se sitúan aproximadamente en la mitad del recinto.

Casi sincronizados decenas de los presentes, apagan o silencian sus teléfonos móviles al iniciarse la liturgia. Durante la ceremonia Hilary graba con su celular parte de esta. Al encontrarse con la mirada de desaprobación de algunas personas, Hilary maliciosamente les dedica mayor tiempo de grabación.

Durante un himno de adoración se escucha un particular tono de celular retumbar incesantemente que llama la atención de Hilary. Hilary busca con la mirada de dónde proviene el curioso timbre con música electrónica que le provoca una inocultable sonrisa. La búsqueda resulta infructuosa y el teléfono deja de sonar.

5 INT. IGLESIA CATÓLICA - MOMENTOS DESPUÉS

5

Hilary hace un paneo con la cámara de su celular desde el gigantesco Cristo en la cruz que domina el horizonte, pasando por los altares laterales, hasta llegar a Rita y Roberto que están esperando su turno en un confesionario.

Hilary continúa desplazando su lente y se encuentra con alguien que le llama la atención: un atractivo chico; alto, de perfil altamente estilizado y punzante mirada de ojos verdes, le observa directamente. Este es VÍCTOR.

Entre su brillante pelo negro unos auriculares blancos resaltan. Hilary hace a un lado su teléfono, y le mira directamente con indescifrable escrutinio. El chico que es contemporáneo con Hilary sucumbe en el duelo de miradas y regresa a su asiento en las primeras filas, mientras se despoja de los audífonos.

4.

6 INT. IGLESIA CATÓLICA - MOMENTOS DESPUÉS

6

Un grupo de señoras camina uniformemente hacia los altares laterales, donde se encuentran cestas posadas sobre escaleras. Hilary se percata de esto y acude con celeridad hacia el mismo punto. Una anciana le tiende una de las canastas amablemente, Hilary agradece con un leve gesto que nace de su cuello y se complementa con una sonrisa.

Mientras los fervientes cantan religiosamente, Hilary camina a lo largo de una fila recolectando limosnas amistosamente. A cada contribuyente Hilary agradece con el mismo gesto que le habría conferido a la anciana, pero a medida que circula recibiendo la limosna se torna más automático y menos natural.

En uno de los bancos se encuentra el joven con el que ha esgrimido miradas, Hilary titubea por un segundo y le extiende la cesta de limosnas.

El joven le observa con una sonrisa contenida, y sin dejar de verla, le da una palmadita en el hombro a una mujer que reza arrodillada muy concentrada. Esta es la MADRE DE VÍCTOR. La mujer se asombra al ser perturbada, y voltea con cierto enfado y sorpresa.

MADRE DE VÍCTOR

¡Víctor!

El joven apunta con la mirada a Hilary quien aguarda con una sonrisa el aporte.

MADRE DE VÍCTOR

¡Ay disculpa!, es que mi hijo me pegó un susto.

HILARY

No se preocupe.

Hilary intercambia una sonrisa de complicidad con el joven. La mujer busca en su cartera la contribución con prisa.

VÍCTOR

(mirando a Hilary)

Disculpa a mi madre, es muy distraída. Medio bruta.

Hilary arquea sus cejas pícaramente. La mujer consigna un par de billetes de alta denominación en la canasta.

HILARY

Gracias.

MADRE DE VÍCTOR

Gracias a tí, y disculpa la tardanza.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

5.

HILARY

No se preocupe. Nos vemos Víctor.

Hilary continúa su paso por las filas, mientras los cánticos concluyen en desvanecimiento. Víctor observa como Hilary recolecta unas filas más adelante, y su madre parece increparle sobre algo.

Hilary camina al altar donde el grupo de señoras está colocando las canastas repletas de dinero sobre las escaleras. Hilary observa que su canasta también está colmada con billetes y mientras la dispone en la escalera inspecciona visualmente lo recolectado.

Hilary observa hacia al fondo, se percata que sus padres han regresado del confesionario. Hilary opta por no retornar y camina pausadamente a través de una de las naves laterales de la iglesia, contemplando con interés las ominosas efigies de santos. Son extremadamente minimalistas y frías en su representación, carecen de los usuales velones y depósitos de limosnas. En su lugar hay luces halógenas que les alumbran en contrapicado dramáticamente.

Hilary se detiene, y revisa los archivos de imágenes de su celular. Hay fotos archivadas de otras estatuas de diversos santos e iglesias. Algunas fotos son autorretratos que tienen como fondo estas imágenes religiosas.

Hilary comprueba que nadie le observa, entonces posa para su cámara con una mirada vehemente, algo exagerada. Revisa el resultado y complacida, le almacena en el dispositivo.

Hilary se da vuelta y camina hacia una fila, en la nave central donde la gente espera su turno para comulgar. Algunas personas abren su boca para recibir la ostia que entrega el sacerdote, otras extienden ambas manos para recibirlas.

Al llegar su turno, Hilary abre la boca y mastica la ostia como chicle, mientras se persigna. Se dirige hasta el banco donde sus padres aguardan.

Rita reza arrodillada. Hilary hace lo mismo a su lado. Coloca sus manos juntas en posición de oración, y agacha la cabeza ocultándola entre los brazos. Mantiene sus ojos cerrados con una profunda calma.

7 EXT. FACHADA DE LA IGLESIA - DESPUÉS

7

Los asistentes salen de la enorme iglesia en masa hacia las escaleras externas. Hilary y su familia caminan entre esta multiplicidad de personas, hacia su auto aparcado.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

6.

Un poco más atrás está Víctor con su madre. Se adelanta y coge a Hilary por el brazo. La familia de Hilary se detiene, pero ella les indica que continúen y tras titubear le hacen caso.

Víctor hace lo propio con su madre, y con un gesto con su índice y pulgar simula el poco tiempo que necesita. La señora da un suave espaldarazo a su hijo y cortésmente se despide de Hilary.

Víctor queda en un escalón superior, lo que sumado a su altura, lo coloca muy por encima de Hilary.

VÍCTOR
¿Puedo conocerte?

HILARY
(coqueteo arrogante)
¿Qué quieres conocer de mí?

VÍCTOR
Podemos empezar por tu nombre, ya
tu escuchaste el mío.

HILARY
(estrechando la mano de
Víctor con seriedad fingida)
Mucho gusto, Hilary.

VÍCTOR
(juguetón)
¿Cómo Hilary Clinton?

HILARY
(irónica)
Qué original.

Hilary se da la vuelta con cierta amargura, y continúa bajando las escaleras.

VÍCTOR
(vociferando)
¡Hey espera!

Hilary ve a Víctor por encima del hombro, y continúa caminando. Víctor se apresura a alcanzar a Hilary y se pone frente a ella.

VÍCTOR
(con prisa y firmemente)
Sé que fue un comentario
estúpido-

HILARY
(con cierta obstinación)
Más que estúpido, totalmente
predecible, aburrido y muy poco
ingenioso.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

7.

VÍCTOR

Bueno ya conozco algo que definitivamente odias.

HILARY

Y tú no querrás sumarte a la lista ¿verdad?

VÍCTOR

No claro que no. Pero tú estás sumada a la lista de lo que me gusta.

HILARY

Lugar común, pero directo. Al menos eso es una virtud.

VÍCTOR

¿Siempre eres tan ácida?

HILARY

¿Ahora me vas a insultar? Strike dos chamo...

Hilary continúa bajando las escaleras, desplantando a Víctor quien se ha congelado con la palabra en la boca. Hilary se acerca al automóvil, sus padres ya están adentro.

Víctor, quien se ha quedado viendo a Hilary alejarse, reacciona y corre hacia ella que está por montarse al auto. Le aborda con seguridad antes de que ella cierre la puerta.

VÍCTOR

¡ESPERA!

Hilary, sorprendida inicialmente, retoma su actitud prepotente y mordaz.

HILARY

¿En busca del arca perdida?

VÍCTOR

No. En busca del Santo Grial, o tal vez del templo de la perdición.

HILARY

(gratamente sorprendida y entretenida)
Okay Indiana, última oportunidad.

Los padres de Hilary esperan con curiosidad y confusión.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

8.

VÍCTOR
(a Roberto y Rita)
Perdón por la intrusión.

ROBERTO
No pasa nada. Hilary hija si
quieres hablar con tu amigo, te
podemos esperar aquí unos cinco
minutos más-

El mismo tono de celular que ha llamado la atención de Hilary anteriormente, suena. Proviene del bolsillo de Víctor. Hilary observa entusiasmada como este lo apaga.

HILARY
No mamá, está bien ya está.
Víctor esto es lo que vamos a
hacer, dame TU tu número y uno de
esos repiques seré yo.

Hilary desenfunda su móvil.

VÍCTOR
Perfecto... cero cuatro nueve
cinco, tres, tres, tres, dos dos,
uno uno

HILARY
Uno uno... listo.

VÍCTOR
Me pasas el tuyo-

Hilary apunta su celular hacia Víctor.

VÍCTOR
¿Qué haces?

HILARY
La foto para la agenda.

Víctor se echa hacia atrás para que Hilary cierre la puerta. Ella se despide sacando la mano por la ventana, a la vez que sonríe sugestivamente. Roberto pone en marcha el auto.

VÍCTOR
¡Un placer, chao!

El carro se larga empequeñeciendo la figura de Víctor en la distancia.

9.

8 INT. HABITACIÓN DE HILARY - DÍA SIGUIENTE 8

En la penumbra, la alarma del celular de Hilary despide incesantemente una melodía vigorizante. Su cama está vacía y con las sábanas desechas. El ordenador con su luz artificial ilumina una parcela del cuarto.

Hilary irrumpe en la habitación con una toalla cubriéndole el torso. Su cabellera está húmeda. Coge el celular y silencia la alarma.

9 INT. COCINA - MOMENTOS DESPUÉS 9

En una adusta cocina, Hilary concentrada desayuna cereal sobre una desabrida mesa. Está vestida con una ropa discreta y sencilla. Su cabellera aún mojada. Rita está a pocos pasos de ella cocinando, en una hornilla a gas, un bistec y arroz.

La luz de amanecer irrumpe tímidamente a través de una ventanilla contorneada por ropa colgada y un calentador de agua.

RITA
¿Y eso que no te vi confesarte
ayer antes de comulgar?

HILARY
(con la boca llena)
Me confesé con la mente.

RITA
(tenuemente irritada)
No hables con la boca llena.

HILARY
(señalando con la cuchara)
Mamá... se te QUEMA la comida.

Rita se apura para darle una vuelta al bistec y le agrega agua al arroz.

RITA
Ay Hilary, pero eso no se puede
así.

HILARY
En el colegio, cuando hicimos la
catequesis nos explicaron que eso
sí se puede hacer. Hablas con
Dios en tu mente, y le pides
perdón por los pecados y así
estás pura de nuevo para
comulgar... Acto de contrición.

Rita coloca la comida en recipientes de plástico y los cierra meticulosamente.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

10.

RITA
Bueno... igual no me parece, pero
está bien.

Hilary se levanta y coloca su plato en el fregadero,
mientras Rita guarda los recipientes en una lonchera
ejecutiva.

HILARY
(besando a Rita en la
mejilla)
Te quiero mamá.

10 INT. VAGÓN DE METRO - DESPUÉS 10

En un vagón atestado Hilary viaja con sus audífonos
escuchando música. Imperturbable ante los tumultos que se
generan intermitentemente en el metro, Hilary mantiene una
expresión lacónica.

11 INT. CENTRO COMERCIAL - DESPUÉS 11

Hilary camina en los pasillos despoblados de un centro
comercial con un bulto a sus espaldas, aun con música en
sus oídos. Las luces del lugar están encendidas y las
vitrinas de los negocios transmiten una apariencia
espectral al contrastar la viva iluminación con su estado
solitario.

Tan solo se avista personal uniformado que limpia
profusamente con escobas y mopas. Hilary recorre el lugar
con paso apurado y determinado.

12 INT. BAÑO PÚBLICO - CONTINUO 12

Hilary entra con prisa a un amplio baño para damas en el
centro comercial. El baño luce higiénico y el pulcro
blanco de las baldosas que le forra hace contra juego con
los colores plata de acero pulido de las puertas de cada
sanitario.

Hilary coloca su bulto sobre una extensa superficie de
mármol en la que están empotrados numerosos lavamanos.
Hilary examina su apariencia en un enorme espejo que
contorna toda una pared por encima del soporte de los
lavabos. Se hace unos ajustes en el cuello de su camisa y
corre sus dedos entre su cabellera aún húmeda.

Saca de su bolso un peine y lo utiliza para buscar armonía
en su peinado. Insatisfecha, se acerca a un secador de
manos automático. Se agacha para quedar bajo del ducto y
lo activa. Su cabello flota contra el aire caliente, y se
pasea caprichosamente por su rostro a la par que ella se
esfuerza en darle orden con el peine. El ruidoso aparato
se detiene. Hilary le vuelve a accionar. Acerca las puntas
y logra secar sus cabellos uniformemente.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

11.

Al ponerse de pie con peine en mano, Hilary se percata que hay una persona a su espalda. Algo asustada, se da la vuelta.

KATIUSKA
(arqueando sus cejas con
sorna y con voz seca)
Hilary, ¿Cuándo te vas a comprar
un secador de pelo?

HILARY
(sorprendida y luego
aliviada)
¡Marica! ¡Casi me matas chama!

La muchacha que le ha hablado es una esbelta mujer de unos 20 años, piel morena, cabello liso negro y ojos negros achinado. Esta es KATIUSKA, quien es amiga de Hilary.

Hilary sonríe, recuperándose de la impresión, y besa en la mejilla a su amiga. Katiuska le da un breve abrazo.

KATIUSKA
(riendo)
¡Pero es verdad! ¿Cuándo vas a
dejar de hacer eso?

HILARY
¡Ni te escuché cuando entraste!
¿Me estabas espiando o qué?

KATIUSKA
No vale qué espiando ni qué nada.
Si más bien te estaba llamando y
no atendías, y cuando iba
caminando por aquí, por el
pasillo del McDonald's, escuché
que tu ringtone salía del baño,
entré y allí estabas como una
loquita agachada debajo de la
cosa esa.

Hilary se peina suavemente.

HILARY
De seguro que no escuché por el
ruido ¿Y eso que llegaste tan
temprano?

KATIUSKA
Para salir más temprano.
¿Recuerdas que hoy es la fiesta?

HILARY
(confundida)
Ya va, ¿Hoy lunes? Katiuska ¿No
era el viernes de la semana que
viene?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

12.

KATIUSKA

No. Bueno sí era ese día, pero lo rodamos para celebrar también la despedida de Javier que se va a Colombia. ¿No leíste el mensaje que le envié a todos en myspace?

HILARY

(sobrecogida)

¿Javier se va a Colombia?

KATIUSKA

Ah bueno chama ¿entonces? ¿Tu no revisas ya tu myspace o qué? Porque él lo anunció como hace un mes en su página.

HILARY

No, sí lo reviso. Pero no tengo Internet desde hace 5 días. Mi papá no lo ha pagado.

KATIUSKA

¡Con razón!

HILARY

Y con todas las horas extra en el trabajo no me ha dado tiempo de nada.

HILARY

Entonces, ¿Hoy también se despiden de Javier?

KATIUSKA

¿Qué dije hace cinco segundos?

HILARY

Es solo que se me hace difícil de asimilar.

KATIUSKA

Bueno ya tendrás todo el día para hacerlo. No te voy a poder acompañar hoy en el metro, tengo que llegar temprano para preparar las cosas.

HILARY

Está bien tranquila. Igual no voy a ir así a la fiesta. No me traje nada. Ni idea de que hoy era la cosa.

Hilary se amarra el pelo en una cola de caballo. Se mira en el espejo, peina su cola, y aprueba su peinado. Guarda sus cosas en el bulto. Lleva el bulto en la espalda. Se aplica un bálsamo labial de cacao frente al espejo.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

13.

KATIUSKA
¿Lista? Estás preciosa.

HILARY
(con resignación)
Gracias... El secador no me lo
puedo comprar está carísimo.
Estoy ahorrando.

Katiuska toma del brazo a Hilary y le guía hasta la salida del baño.

13 INT. CENTRO DE FOTOCOPIADO - DESPUÉS 13

Hilary se encuentra operando un máquina fotocopidora. Presiona un pesado libro de anatomía contra el cristal del aparato, y gira su cabeza para evitar encontrarse con los destellos de luz que emite. Hilary viste uniforme: una chemise azul oscura con un logotipo bordado sobre el pecho, al igual que las otras personas que laboran allí.

Las copias van acumulándose sobre una bandeja. Mientras Hilary desplaza las hojas del pesado libro, observa curiosamente las ilustraciones que corresponden a una detallada ilustración anatómica del aparato reproductor masculino.

Hilary guillotina secciones de uno plano arquitectónico, frente al cliente que la vigila impacientemente. Hilary percibe la intranquilidad del cliente y voluntariamente hace su trabajo más lento, logrando agudizar la molestia de éste.

14 INT. VAGÓN DE METRO - NOCHE 14

Hilary está sentada en un desolado vagón del subterráneo. El escandaloso bullicio metálico del avance del tren por los carriles, le hace compañía.

Observa fijamente su fantasmagórico reflejo sobre la ventana, contra la que reclina su cabeza. Aferra su mochila el pecho.

15 I/E. TERMINAL DEL METRO/AVENIDA - DESPUÉS 15

Hilary emerge de las escaleras mecánicas de una estación del subterráneo. Se encamina hacia la avenida contigua, donde el copioso tráfico aturde con su cacafonía de cornetas, sirenas y equipos de sonido de los automóviles.

Se hace paso entre pasos peatonales, y calles que rebosan de vida. Con el bolso a las espaldas, la cola de caballo de Hilary se contonea con una cadencia que se torna sensual.

La sombra de Hilary es multiplicada esporádicamente por faros de luz que la zigzaguean en su caminar.

14.

16 EXT. PORTÓN DE ESTACIONAMIENTO - MOMENTOS DESPUÉS 16

Hilary continúa por una calle colindante a la avenida. Llega hasta la puerta del estacionamiento de un lóbrego edificio residencial.

De un recargado manojo de llaves que guarda en un bolsillo del bulto, elige una que acciona la apertura mecánica del portón.

Su celular repica anunciando la llegada de un mensaje de texto. Mientras al edificio, Hilary lee el aviso que dice provenir de Katiuska: "HIL, NO FALTES. 10PM. MI KSA."

17 INT. TAXI - DESPUÉS 17

Hilary viaja dentro de un taxi. Viste un sensual vestido casual de corte juvenil.

Su semblante consternado no evita que irradie una traviesa concupiscencia. Su delicada clavícula está desnuda salvo por una fina gargantilla. También están descubiertas sus espigadas y tonificadas extremidades. La dispareja iluminación de la noche agrega dramatismo a su belleza.

Su carnalidad roba la atención el conductor, quien presta mucha atención a su espejo retrovisor.

HILARY
Esta calle a la izquierda.

El taxista asiente y obedece las indicaciones. Se adentran en una calle custodiada por macizos y añejados edificios en bloque. Desde los balcones se proyectan una variedad de alborotados sonidos: desde melodías de salsa a ladridos enfurecidos de perros.

Hilary extrae de una diminuta cartera un monedero del que saca el importe exacto para el conductor.

HILARY
Es aquí, aquí mismo.

18 INT. APARTAMENTO DE KATIUSKA - NOCHE 18

Grupos de jóvenes conversan animadamente en un vasto y escueto apartamento. Hay músicaailable con un volumen considerablemente alto. Unos con tragos en vasos de plástico, otros con botellas de cerveza. Algunos sentados, varios de pie, pero todos en plan de diversión y juerga.

Hilary está sentada, con gracia, en un ajado sofá. Tiene una cerveza en la mano. Mientras que con la otra captura momentos con la cámara de su móvil.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

15.

En el visor cámara aparece repentinamente de un costado Katiuska, con un trago en la mano. Hilary se lleva un pequeño susto. Mientras Katiuska se ríe por su reacción. Hilary la ve con cara de pocos amigos.

HILARY

¡Katiuska! Estás decidida a matarme hoy ¿No?

Katiuska sonríe y se sienta junto a Hilary, quien guarda el celular en su cartera. Katiuska rodea a Hilary con su brazo, y le arrima hacia ella como para compartir alguna confidencia.

KATIUSKA

No te quise preguntar cuando entraste, pero ahora que el alcohol me pegó no me importa hacerlo...

HILARY

Veamos qué impertinencia tienes entre manos.

KATIUSKA

(riendo)

Si eres gafa...

(con seriedad picaresca)

Ajá retomando. ¿Te vestiste así toda ultra sexy por algún motivo extracurricular?

HILARY

¿Qué quieres decir?

KATIUSKA

¿Tal vez para evitar que se olvide de ti el caballero que acaba de llegar, pero que partirá pronto?

Katiuska dirige su mirada hacia un joven que es congratulado efusivamente por otros de los asistentes. Este es JAVIER, un simpático hombre de unos 27 años, de gallarda complexión y una sonrisa encantadora.

Hilary le recorre absorta con una mirada aprensiva e inquieta. Su labio inferior tiembla ligera e involuntariamente. Paulatinamente Hilary abandona su efímero trance y la cerveza que sujeta vuelve a ocupar su atención. Bebe.

HILARY

No, para nada.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

16.

KATIUSKA

¿Segura? Porque te puedo dar una mano, por eso pregunto.

HILARY

¿Qué sabes de sus planes?

KATIUSKA

No es tanto lo que sé, sino lo que que sé que no está en sus planes.

HILARY

No entiendo.

KATIUSKA

Sé que no quiere saber NADA de la chama con la que estaba saliendo.

HILARY

¿Cuál chama?

KATIUSKA

La catira que vino después de que ustedes dos terminaran.

HILARY

Ah. Caperucita roja.

KATIUSKA

Sé que hace más de un año que no se hablan en persona, tal vez hoy puedes recuperar el tiempo perdido.

HILARY

(indignada)

¿Por qué habría de querer hacer eso Katy?

KATIUSKA

Bueno tu sabes donde hubo fuego-

HILARY

¡Te prohíbo que termines ese refrán!

KATIUSKA

(risueña)

Está bien, está bien. Linda te dejo para seguir atendiendo a los demás. Al final es mi fiesta también.

HILARY

(sarcástica)

Cierto... feliz cumpleaños. Adelantado.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

17.

Katiuska le saca la lengua a Hilary amistosamente. Se levanta. Notablemente ebria, le da sendos besos en las mejillas a Hilary.

Hilary continúa bebiendo su cerveza. Entretenida con el estado de su amiga.

Sin anuncio, se sienta junto a Hilary un muchacho quien le sonríe de manera seductora. Hilary le responde con una expresión desinteresada, voltea y se levanta del sofá dirigiéndose a la sala.

19

INT. APARTAMENTO DE KATIUSKA/SALA - CONTINUO

19

Con la música a reventar Hilary se aproxima hacia Javier y le interpela cándidamente.

HILARY

¿Cuándo te vas?

JAVIER

(desprevenido y sincero)

¡Hola Hilary! ¿Cómo estás?

HILARY

¿Cuándo te vas?

JAVIER

(muy animado)

¿Cómo estás? No te veía en meses.
Cuéntame de tu vida.

HILARY

¿Cuándo te vas Javier?

JAVIER

(incómodo)

En dos días.

HILARY

¿Por qué te vas?

JAVIER

Me admitieron en ese postgrado.
El que siempre decía que quería
hacer sobre nanoconductores y
microsistemas. ¿y tú? ¿te
decidiste a tomar el examen de
arte?

Hilary se incomoda con la respuesta, pero mucho más con la pregunta que Javier le hace. Tuerce los ojos, y muestra una sonrisa antipática.

HILARY

(sarcástica)

Estarás feliz. ¿Con quién te vas?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

18.

JAVIER
¡¿Con quién me voy?! ¡Con nadie!
Me voy yo solo.

HILARY
¿Por qué no te quedas?

JAVIER
¿Por qué estás así? No me quedo
porque realmente quiero hacer
esos estudios.

HILARY
¿Por qué no me avisaste?

JAVIER
¡¿Qué tienes?! Yo le avisé a
todos por myspace.

HILARY
¿Por qué no me avisaste,
personalmente?

JAVIER
¿Podemos hablar de esto en otro
momento? Con mucha mayor
privacidad ¿Sí?

HILARY
¿Cuándo se supones que podemos
hablar esto con mayor privacidad?
¿En el aeropuerto? ¿O tal vez vía
messenger? O con epístolas
interminables para hacerlo más
romántico.

JAVIER
Hilary, te noto alterada. No es
el fin del mundo. Estás demasiado
dramática.

HILARY
Claro que no es el fin del mundo.
Especialmente NO para TI.

Hilary se da media vuelta con una actitud descomprometida
y altanera. Javier queda inmutable y confundido. Ella se
aleja y se voltea.

HILARY
(vociferando)
¡Estoy de maravilla! ¡Mejor que
nunca!

19.

20 INT. BAÑO DE KATIUSKA - CONTINUO

20

Hilary se encierra en el baño, cuya decoración es decididamente kitsch. Silenciosamente se sienta abatida sobre la tapa del inodoro.

Se lleva las manos a la cara y reclina los codos contra las rodillas. Su rostro desencajado da paso a un gimoteo apagado, y cierra sus ojos con fuerza. Su respiración irregular amenaza con transformarse de un momento a otro en llanto. Pero sus dientes sellan la mandíbula con fortaleza feroz.

Impulsivamente Hilary revisa un pequeño armario con medicinas y productos de aseo personal en su interior. Encuentra una caja de hojillas para cayos del pie. Saca una, desenvuelve el empaque y presiona el filo contra su muñeca izquierda, donde antiguas cicatrices se dejan ver. Tras sentir el pinchazo del afilado metal claudica en el intento de rasgar su piel.

Exhala. Devuelve las hojillas al boticario. Se para frente al espejo que cuelga sobre el lavamanos. Al verse con un semblante descompuesto, se abofetea con furia en repetidas ocasiones, con ambas manos.

Su teléfono móvil repica varias veces, hasta que finalmente deja de golpear y lo coge. Observa el número entrante, se sienta sobre el retrete, exhala profundamente y atiende.

HILARY

(desorientada y alterada)
 ¿Sí?... ¿Qué quieres?... No, estoy bien. Mamá ya te dije que sí, que estoy bien... No sé cuándo voy a llegar... No, yo no quiero, ¡¿Tú quieres discutir?!... Yo sé lo que hago, ya te lo dije en la casa. ¡Mamá estoy en una fiesta, déjame en paz! ¡¿sí?!... No no estoy molesta, solo estoy obstinada que me controlen... Claro que voy a ir a trabajar mañana... En taxi... Por supuesto que tengo dinero...Amén.. Yo también.

Decaída explora el directorio telefónico del aparato. Se cruza con la entrada correspondiente a Víctor y en ella la foto del muchacho. Hilary parece recuperar su ánimo mientras ve la imagen.

Se pone de pie. Se mira al espejo y se encara con una sonrisa.

20.

21 INT. APARTAMENTO DE KATIUSKA - CONTINUO 21

Hilary sale recompuesta del baño, una persona aguardaba su turno junto a la puerta. Hilary emerge hasta la sala, exudando energía.

Cuando pasa frente a Javier le dispara una mirada que contiene el más puro desdén. Se prepara un trago con entereza y lo bebe del mismo con brío desbordado.

Durante el resto de la noche Hilary coquetea con varios hombres, se somete al baile y a la bebida. También alterna miradas enigmáticas con Javier, quien progresivamente le termina ignorando. Hilary se desenvuelve con energía.

El joven al que otrora había rechazado en el sofá es ahora el destinatario de un acortejamiento de naturaleza física y sexual.

Algunos invitados de la fiesta consumen drogas, en varias ocasiones le ofrecen a Hilary, pero se rehúsa con cortesía.

Cuando la fiesta ha perdido muchos de los asistentes, Hilary está besándose intensamente con un chico en el sofá. Junto a ellos unas tres personas esnifan cocaína sobre una mesa.

Javier observa el comportamiento de Hilary con cierta consternación, mas continúa conversando con otras personas, fingiendo indiferencia.

22 INT. CENTRO DE FOTOCOPIADO - DÍA SIGUIENTE 22

Un reloj analógico de pared marca las once de la mañana. No hay ningún cliente en el local. Unos empleados realizan encuadernaciones y empastados de documentos.

Un descansador de pantalla se despliega monótonamente en la pantalla de un ordenador apoyado en un estrecho escritorio. El ratón de la computadora está rodeado por la mano inmóvil de Hilary, quien amodorrada ha quedado dormida en un cómodo sillón de oficina.

Hilary es despertada por una mano que le sacude bruscamente por el hombro. Aletargada se encuentra con una compañera de trabajo.

HILARY
(exaltada)
¡¿Qué?!

La mujer no emite una palabra, y en vez señala con la boca a un hombre vestido de traje, evidentemente el encargado. Quien sale de una oficina en el interior del establecimiento.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

21.

HILARY
¡Coño, gracias!

La compañera se aleja y continúa con sus labores. Hilary menea el ratón de la computadora, y revela un programa de diseño en el que se encuentra retocando unos volantes para un servicio de fumigación.

El encargado merodea por donde se encuentra Hilary, inspeccionando el desempeño de cada empleado.

23

INT. FERIA DE COMIDA - DÍA

23

Centenares de individuos de la más diversa apariencia circulan una plaza bordeada por decenas de lugares de comida rápida. La mayoría almuerzan sentados en la miríada de mesas agrupadas en el sector.

Entre estos se encuentra Hilary. Frente a ella una bandeja con una hamburguesa, papas fritas y refresco permanecen intactos. Apoya su codo sobre la mesa y sobre la mano su cabeza descansa soñolienta.

Se distrae observando como un grupo de trabajadores colocan una enorme pancarta publicitaria, que recubre por completo el costado de una escalera mecánica.

Katiuska coloca una bandeja con ensalada y helado sobre la mesa. Se sienta en la silla enfrentada a Hilary. Empieza a comer animada, y Hilary despabilándose hace lo propio con su comida.

Pasan un rato sin intercambiar palabras y observando en silencio el lugar mientras mastican.

HILARY
Me aturde el ruido de este lugar.

KATIUSKA
¿No trajiste comida de tu casa?

HILARY
(sarcástica)
Qué perspicaz...

KATIUSKA
(entretenida)
Sí eres gafa... Lo que quise decir es que es como raro que no lo hayas hecho.

HILARY
Chama, ayer habré dormido a lo sumo una hora. Casi que me vengo de la fiesta al trabajo... Ahora tengo una resaca demoníaca.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

22.

KATIUSKA
Gozaste bastante ayer, no te
quejes.

HILARY
(crítica)
Dentro de lo que pudiera haber
sí, si tu definición de gozar
incluye TODO lo que pasó ayer.

Katiuska asiente con la cabeza dándole la razón a Hilary.
Ambas continúan comiendo.

HILARY
(seria)
¿Tu crees que yo sea atractiva?

KATIUSKA
Sí preguntas idioteces. Tu lo
sabes mejor que yo. Levantas que
jode.

HILARY
Hablo de mi interior.

KATIUSKA
Explícalo mejor.

HILARY
Mi personalidad. Siento como si
aburriera a todos los hombres con
los que estoy.

KATIUSKA
¿Te metiste algo ayer en la
fiesta?

HILARY
No seas estúpida, sabes bien que
yo ni me he metido, ni me meto,
ni me meteré de eso NUNCA.

KATIUSKA
Era necesario preguntar.
Prosigue.

Katiuska se lleva un tenedor repleto de lechuga a la boca.

HILARY
Ayer no soportaba la idea de que
no tuviera el control sobre
Javier.

KATIUSKA
A ver... ¿Y cómo eso te hace
impura o mala?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

23.

HILARY

Tu siempre logras cautivar a todos con tu personalidad.

KATIUSKA

¿Se trata de mí ahora?

HILARY

No, no. Es que pareciera que todo lo que a mí me interesa, no les interesa a ellos. Los espanto.

Tal vez haya alguien. Pero no quiero volver a pasar por lo mismo.

KATIUSKA

Conociste a alguien...

HILARY

Sí. Pero no le dí mi número. En el fondo creo que soy masoquista.

KATIUSKA

Tienes que dejar de pensar así. ¿Qué quieres de la vida?

HILARY

No sé. Tengo que hacer algo radical. Tengo que tomar una decisión. Si no hago algo me voy a quedar estancada en este empleo de pacotilla. Quiero ser artista.

KATIUSKA

Es un empleo digno. Pero si quieres cambiar, renuncia. Es muy fácil. Dedícate a hacer ese curso de edición del que tanto hablas. Tus videos son un éxito en YouTube.

HILARY

Un gato cantando opera es un éxito en YouTube. Un par de visitas no significan nada.

KATIUSKA

No seas negativa. Sabes que puedes contar conmigo siempre, pero hay cosas que sólo tu puedes arreglar.

HILARY

¿Cómo qué?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

24.

KATIUSKA

Tú ya sabes que es. Ten el valor
y hazlo. Lánzate a vivir lo que
quieres vivir y olvídate de lo
que te impida no hacerlo. Vive.

HILARY

TENGO QUE regresar a mi infernal
empleo.

KATIUSKA

Sí yo también ¿Nos devolvemos
juntas en el metro?

HILARY

Sería fino.

Katiuska se levanta. Hilary observa como su amiga
animadamente desecha los desperdicios de la bandeja en una
cesta. Socializa brevemente con un hombre que la ha
tropezado. Se acerca con una sonrisa hasta donde está
Hilary.

KATIUSKA

(optimista)

Vas a estar bien amiga.

Katiuska le da un beso en la cabeza a Hilary, quien
permanece sentada. Esta le mira con una tímida sonrisa,
mientras Katiuska se disipa entre la bulliciosa multitud.

Hilary se queda observando a los obreros que colocan la
gigantesca pancarta. Uno de ellos pierde el control, y la
inmensa lona se desploma lentamente hasta al piso.

CORTE A:

24 INT. CENTRO DE FOTOCOPIADO - DESPUÉS

24

Frente a una computadora, Hilary detalla el diseño de unas
invitaciones para un cumpleaños infantil. El software se
llama "Art Rage". Ordena la impresión del archivo. Las
coloridas convocatorias parecen divertirla. Se alcanza a
leer: "ANTONIO te invita a su fiesta de 11 Años. Fecha y
lugar: 23 de abril, mi casa."

Una impresora expende intempestivamente decenas de
reproducciones de las invitaciones. Hilary les agrupa y
coloca junto a un rimerero de sobres con motivos festivos.

Una vez ordenado, lleva todo hasta el mostrador donde una
mujer aguarda revisa apurada su cartera.

HILARY

(cordial)

Serían catorce cincuenta.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

25.

CLIENTE
¿Aceptas tarjeta de débito?

HILARY
Por supuesto. Me permite la
cédula también.

CLIENTE
(revisando su bolso)
Sí ya va es que no consigo
ninguna de las dos cosas... Tengo
la cartera vuelta un desastre con
lo de la fiesta.

Hilary aguarda por la mujer y observa las invitaciones nuevamente. Hilary amenaza con hablar pero se arrepiente, tan solo deja salir una vocal entrecortada. La mujer advierte esto y espera a que esta suelte prenda de lo que iba a decir.

Tras titubear Hilary se acerca un poco al mostrador.

HILARY
¿Es Antonio su hijo?

CLIENTE
(halagada)
Sí mi amor.

HILARY
(vacilante)
Yo tengo un familiar llamado
Antonio.

CLIENTE
(siguiendo la corriente)
Oye fíjate qué buena
coincidencia. ¿Y también es un
pequeñín?

HILARY
No, más bien era mayor que yo.
Estudiaba para artista. Era mi
hermano.

La mujer que revisaba su bolso, queda totalmente circunspecta al oír a Hilary.

HILARY
(un poco perturbada)
Tenía mi edad cuando murió.
Veintitrés.

Al súbitamente avistar la tarjeta y el documento de identificación en su cartera, la mujer interrumpe la incómoda plática

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

26.

CLIENTE

¡Ay aquí están!

Hilary sonríe forzadamente y recibe los documentos, procede a tramitar la operación de pago con la tarjeta. Mientras espera unos segundos que la máquina entregue los recibos de compra y de espaldas a la mujer, su rostro se transfigura en molestia.

Hilary empuña disimuladamente un filoso exacto que reposa en un taburete adyacente y lo aprisiona con fuerza hasta que brota una gota sangre de su mano izquierda. Su rostro se muestra adolorado.

La máquina expide la factura. Hilary arranca el recibo de la máquina y esconde la malograda mano en su jean. Se acerca hasta el mostrador donde espera la cliente. Hilary oculta su molestia a duras penas.

HILARY

Aquí tiene. Gracias por preferir
Infocopias.

Hilary queda pensativa frente al mostrador. Observa a sus compañeros trabajando mecánicamente. A unos pasos la pantalla del ordenador aún despliega las invitaciones del cumpleaños. El sonido de las guillotinas, fotocopadoras, impresoras, rimeros de papel se convierte en una sinfonía hipnotizante para Hilary.

Su supervisor se acerca a ella con antipatía.

SUPERVISOR

¿Te vas a quedar aquí parada para siempre?

Hilary voltea a verle con una mirada de incompreensión mezclada con molestia.

HILARY

¿Yo?

SUPERVISOR

(con sorna)

Sí, tú Hilary. Te va a crecer el pelo y todo, de pie allí estática.

HILARY

(retadora)

No, no me va a crecer el pelo y todo.

Hilary se marcha del mostrador. El supervisor queda mirándola.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

27.

SUPERVISOR
¡A trabajar Hilary!

Hilary voltea con una mirada de desprecio hacia el supervisor.

CORTE A:

25 INT. SALÓN DE BELLEZA - DÍA 25

Sobre baldosas de granito cae un mechón de pelo negro liso y mojado. Se escuchan tijerazos y secadores de pelo. Progresivamente se van precipitando más mechones hasta formar una tupida alfombra de cabellos, que van rodeando la base de aluminio de un sillón de peluquería.

Una escoba barre los retazos que yacen en el piso.

26 EXT. PLAZA - DÍA 26

Una barrendero recoge hojas de árboles secas en una plaza, y las va apilando con cuidado en un montón. El barrendero trabaja con esmero a pesar del volumen de hojas caídas y las que siguen desprendiéndose con ayuda del viento.

Hilary cruza con paso firme por la plaza exhibiendo un pelo corto. Su marcha denota seguridad. La luz de la mañana golpea su rostro entusiasta, mientras escucha música a través de los audífonos.

27 INT. APARTAMENTO DE HILARY - MOMENTOS DESPUÉS 27

La manilla de la puerta principal se mueve desde afuera. Hilary entra a su apartamento. Rita la espera, preocupada, cerca de la puerta. Hilary le saluda con la mano y camina despreocupada hacia su habitación. Rita hace un puchero mortificada y le observa inquieta.

28 INT. HABITACIÓN DE HILARY - CONTINUO 28

Hilary coloca su bolso en cualquier lugar sobre el piso de su ordenado cuarto. Se desconecta de los audífonos, y sitúa su celular junto a la computadora.

Se deshace de los zapatos de goma que lleva. Se recuesta boca arriba sobre la cama, contemplando el techo pensativa. Vistiendo cálidas medias, un pie acurruca al otro. Su cabeza reposa sobre una de las varias almohadas que tiene sobre su colchón.

Súbitamente se pone de pie y selecciona en la computadora una lista de canciones de rock suave para escuchar. Los débiles autoparlantes del aparato reproducen con poca fidelidad la música.

Navega por la Internet. Se conecta a YouTube e ingresa su contraseña. En el sitio se visualiza una colección de

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

28.

videos de diversos motivos cotidianos, cuyos títulos revelan la autoría de Hilary. Les ha grabado con la cámara de celular. Repasa el número de visitas que ha recibido y se decepciona un tanto frente a las cantidades, que rondan las decenas de miles.

Coge el celular de la cama y de una gaveta extrae un cable, que lo conecta al ordenador. Es entonces cuando transfiere a la computadora clips de vídeo que contiene su móvil.

Su faena se ve interrumpida por un llamado a la puerta.

RITA (O.S)
Hija ¿puedo pasar?

HILARY
Pasa, está abierto.

Rita recalca en la alcoba, su cuerpo cavilando la decisión de haber ingresado.

RITA
¿Cómo te fue?

Hilary no repara en voltear.

HILARY
(absorta con el ordenador)
Bien, chévere.

RITA
Mira mi vida, ¿Y ya has encontrado algo?

Hilary le lanza una mirada esquiva a Rita.

HILARY
No, porque no estoy buscando. Ya les he dicho que ahora mi prioridad no es esa. Mi prerrogativa es ocuparme de mis ambiciones personales.

RITA
Lo que pasa es que ya van cinco semanas sin... bueno desde que renunciaste a Infocopias.

HILARY
(insolente)
Vaya, llevas la cuenta.

RITA
Ay hija es que yo no sé... Me da la impresión que... ¿Tú te pensaste eso bien Hilary? Yo creo que fue muy impulsivo...

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

29.

Hilary se da la vuelta para encarar a Rita.

HILARY
(consternada)
Ese trabajo. Que poco a poco
extinguendo mis ilusiones, cada
hora, cada semana y cada mes. No
era más que un desperdicio de
vida. ¿Qué si me lo pensé bien?
¡Por supuesto que me lo pensé
bien, más que mejor!

RITA
Hija yo no te quiero poner brava.
Lo que pasa es que tu sabes muy
bien lo apretado que está todo-

HILARY
¿Y qué me quieres decir con eso?

RITA
No te trato de decir nada. Pero
es que Infocopias AL MENOS era
una entrada fija y ahora las
cosas no están fáciles para la
familia. Una entrada fija es la
base de una tranquilidad y un
futuro.

HILARY
¿Entonces qué, el sosiego de
ustedes antecede al mío? No sé si
tienes en consideración que yo
estoy pagando con mis ahorros los
gastos en los que YO incurro.

RITA
Eso es cierto hija, pero-

HILARY
Además no es como si no estuviera
haciendo absolutamente nada.

RITA
Hilary, dar clases de castellano
los fines de semana es una
verdadera profesión.

Hilary desconecta los autoparlantes agitada.

HILARY
(rabiosa)
¡¿QUÉ?! Entonces TU debes pensar
que estar perennemente
manchándome con tóner, hojeando
libros para reproducirlos ad
infinitem, atendiendo clientes de
(MAS)

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

30.

HILARY (a continuación)
esa bendita pocilga hasta que mi
cuerpo caduque. ESO SÍ es una
verdadera profesión.

RITA
Yo digo por el sueldo hija.

HILARY
(más calmada)
Estoy averiguando sobre una
carrera-

RITA
¡En esta casa no se habla más de
arte!

Hilary se levanta como un resorte de la silla.

HILARY
¡NO PUEDO CREERLO! No puedo creer
que te refieras de esa manera a
mis mis sueños de perseguir mi
verdadera vocación... Pero
pensándolo mejor, sí me lo creo
porque después de todo es lo que
tú y papá han venido haciendo
desde que salí del liceo.

Rita se aproxima conciliatoria, pero Hilary se aleja en
señal de rechazo

RITA
Hija mía no hubo el dinero para
eso, las cosas cambiaron tanto
desde-

HILARY
(iracunda)
¿Desde qué?! ¿Desde que lo de
Antonio?!

RITA
(muy herida)
Dios Santo Hilary arrepíentete de
lo que has dicho.

HILARY
No tengo miedo ya de alcanzar lo
que soy. Voy a perseguir mi arte
a dondequiera que vaya. Voy a
dejar que mi curiosidad se sacie.
No te voy a tener miedo. Yo no
tuve nada que ver con lo de
Antonio. Tenía once años, COÑO.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

31.

RITA
Tú no hiciste nada, no nos
avisaste. TÚ LO VISTE
INYECTÁNDOSE.

HILARY
¿QUÉ COÑO IBA A SABER QUE ERA LO
ÉL ESTABA HACIENDO?

RITA
¡No hiciste NADA por mi
primogénito!

HILARY
También era mi hermano.

Hilary, furiosa coge su celular. Abandona la alcoba
dejando a su madre sola.

29 INT. CENTRO COMERCIAL - DESPUÉS

29

Hilary transita furibunda con su bolso a cuestas por el
centro comercial donde solía trabajar. Se detiene frente a
un centro de acceso de Internet.

Desde el exterior del negocio trata de comunicarse con
Katuska a quien logra atisbar con dificultad entre los
computadores. Trata de enviar un mensaje de texto, pero su
saldo es negativo.

Impaciente, Hilary golpea a la vitrina con los nudillos.
Varias personas voltean un tanto alarmadas. Hilary
aprovecha la atención de una de ellas y le hace señas para
que Katuska se entere de su presencia. La persona se
acerca a Katuska.

Habiendo logrado su atención, Hilary le convida a salir.
Con los hombros encogidos, Katuska señala con la
mirada a un hombre, quien parece ser su patrón; como
queriéndole explicar porque no puede atenderla.

Hilary manifiesta su insatisfacción virando el cuello
hacia atrás, instigando a Katuska a salir. Para decepción
de Hilary, Katuska se ve obligada a rechazar la
invitación. Finalmente desiste y desencantada se marcha,
languideciendo entre el torrente de oficinistas y
visitantes del centro comercial.

30 INT. ANDEN DE TREN SUBTERRÁNEO - DESPUÉS

30

Hilary aguarda con su cuerpo alicaído la llegada de un
tren. Sus ojos parecen conformarse con atestiguar el
flujo de pasajeros en las escaleras mecánicas. Puede ver a
muchos niños pequeños que visten disfraces de superhéroes
y personajes históricos. Es Carnaval.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

32.

Su atención se posa sobre una hilera desperdigada de adolescentes con uniforme escolar, quienes descienden jubilosos entre bufonadas y flirteos.

El soplido bramante del tren que se avecina agitas las cabelleras y ropas de la multitud que acecha su llegada. Y restos de papelillo que segundos antes tapizaban el piso, se elevan con el viento.

Al llegar el tren el grupo de jóvenes rodean las puertas del mismo compartimiento al que Hilary pretende acceder. En un tumultuoso escándalo, los pasajeros emergen del tren, y los que esperaban entran apurados.

31 INT. VAGÓN DE METRO - CONTINUO

31

Con intrépida acrobacia, Hilary logra colgar su mano de una de las asideras en el atiborrado vagón. Inconmovible, Hilary sortea los repentinos sacudones que el tren genera en su avance. Los viajeros se mecen al unísono en un predecible vaivén.

A pocos pasos de Hilary, entre la tupida congregación de peregrinos subterráneos, los estudiantes continúan su inagotable cachondeo y escandalosa jarana. Hilary alcanza a observarles interesada cada vez que el bamboleo de las gentes se lo permite. Clava su mirada en una insignia que todos llevan en el pecho, bordada sobre sus uniformes.

El emblema tiene el motivo de una espada en forma de cruz, en llamas, que se hincan sobre un dragón y unas siglas debajo que identifican a una escuela.

Embarazosamente Hilary consigue hacerse del teléfono móvil guardado en un bolsillo de su jean. Y con sagacidad captura imágenes de los escolares, logrando esquivar las obstrucciones de bolsos, paquetes, brazos y cabezas que se interponen entre el lente y su objetivo.

El metro hace una parada en una estación en la que se bajan la mayor parte de los pasajeros en el vagón, entre ellos los estudiantes. Hilary advierte esto y cavilando observa la compuerta más próxima. La alarma que anuncia el cierre de puertas rechifla electrónicamente. Justo antes de que se clausure automáticamente la salida del vagón, Hilary escapa con apremio, con su teléfono en la mano.

32 EXT. LARGA AVENIDA - MOMENTOS DESPUÉS

32

Hilary marcha por la acera de una prolongada avenida poco transitada. Ambos sentidos de la vía están divididos por una hilera de frondosos árboles. Las ramas se arriman hasta las orillas peatonales, abasteciéndolas con una generosa sombra, que aporta un carácter encantadoramente avieso al recorrido.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

33.

Con un caminar sigiloso, Hilary avizora a la cuadrilla de jovencitos con quienes coincidió en el tren subterráneo. Les sigue furtiva desde la acera opuesta, con una distancia de al menos 30 metros. Los muchachos continúan su escandalosa francachela sin advertir el remoto acoso de Hilary.

La camada de chicos y chicas cruzan a la izquierda en una bifurcación, alejándose de Hilary. Esta última excesivamente concentrada, curva su trayectoria hacia el mismo sentido de los estudiantes, atravesando la solitaria ruta vehicular.

Súbitamente un estrepitoso chirrido de llantas proseguido por un atronante concierto de bocinas sorprenden a Hilary, quien queda pasmada en plena vía, frente a dos automóviles. Sendos conductores profieren elocuentes insultos contra la distraída mujer.

Desde lejos uno de los estudiantes exhorta a sus compañeros a observar el incidente. Casi de inmediato comienzan a burlarse de Hilary en la distancia. Ella reacciona con indiferencia fingida. Reanuda entonces su curso. Los púberes desaparecen de la vista de Hilary al internarse por una callecita.

33

EXT. CALLE CIEGA - CONTINUO

33

Hilary se adentra en el callejón, para su sorpresa los jovencitos no están a la vista. Intrigada observa hacia los costados pero no da con ellos.

Continúa caminando con reserva ante el pequeño misterio, tratando de resolverlo con la mirada. Frente a ella en el fondo de la calle ciega, se erige una edificación, antecedido por un arco de concreto en el que se puede leer: COLEGIO SANTA TERESA DE JESÚS.

Hilary detiene su paso, y admira por unos segundos con ojos que se dilatan y una mueca que atenta con ser una sonrisa.

Hilary es abatida por varios globos rellenos con agua. Queda empapada y desorientada. Gritos escandalosos que se transforman en carcajadas burlonas le rodean.

Cuando se recupera de la impresión, Hilary se da cuenta que se trata de los adolescentes a quienes ha venido siguiendo.

HILARY
(avergonzada)
¿No tienen nada mejor que
hacer?!

Los muchachos se ven entre sí, y se cuajan de la risa.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

34.

Una estudiante con largos cabellos rubios, camisa beige, y chaleco hippie, sale del largo pasillo de un edificio. Esta es CAMILA. Apurada, se acerca en carrera a Hilary.

CAMILA
¡VEN! Entra rápido.

A espaldas de Hilary otra bandada de adolescentes llega a toda prisa y les aventan con globos llenos de agua. Hilary se eriza de la impresión y antes de que pueda reaccionar, al menos cuatro globos han impactado contra su espalda, mojándola aún más. Los golpes van acompañados de risas escandalosas, interrumpidas por un grito.

CAMILA
¡COÑO DE LA MADRE! ¿ESTÁN LOCOS?

La adolescente quien también ha sido mojada, rescata a Hilary del bombardeo y la jala del brazo. Con velocidad y habilidad logra abrir la reja y resguardarse así misma y a Hilary del ataque. Más globos se estrellan contra la puerta de vidrio, pero las dos están a salvo.

34

INT. EDIFICIO RESIDENCIAL - CONTINUO

34

Consternada, Hilary observa como los vándalos se dan a la fuga en medio de una algarabía desquiciada. Cuando ha pasado el riesgo Hilary comienza a sentir en su espalda el dolor que le han provocado los pequeños rufianes. Se soba como puede.

La muchacha que le ha resguardado se trata de secar fútilmente los brazos, con sus también húmedas manos.

CAMILA
Tuviste suerte.

HILARY
(recobrando la calma)
¿Suerte?

CAMILA
Ellos estudian conmigo. Son unos idiotas.

HILARY
Gracias.

CAMILA
No vale, no fue nada. Camila, mucho gusto.

Camila extiende la mano, Hilary la estrecha.

HILARY
Soy Hilary ¿Cuándo crees que ya sea seguro?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

35.

CAMILA
¿Salir? No creo. Sube conmigo y
te presto algo para que te
cambies, ya se te ven los
pezones.

Hilary avergonzada, automáticamente se ve el pecho. Pero
sus pezones no se notan.

CAMILA
Es jodiendo.

A Hilary le causa gracia la broma.

Camila avanza hasta los ascensores presionando a Hilary a
que suba. Hilary permanece inmóvil en medio de su
indecisión, observando intermitentemente la calle desde la
puerta de entrada.

CAMILA
(sosteniendo la puerta del
ascensor)
Puede que no se hayan ido y ahí
sí que te van fregar. Es
Carnaval.

35 INT. ALCoba DE CAMILA - MOMENTOS DESPUÉS

35

Varios afiches con reproducciones de obras de Malevich
tapizan las paredes de la desordenada habitación de
Camila. Hilary se seca el pelo con una toalla mientras
examina la habitación. En lugar de su ropa, lleva puesta
una franela amplia y grande, con un escandaloso motivo al
estilo de Piet Mondrian.

En su recorrido visual se topa con un estante con una
vasta exhibición de figurillas religiosas que se extienden
a lo ancho de un escaparate: santos, vírgenes y ángeles .
Hilary los observa interesada. Logra detallar que las
figuras femeninas han sido alteradas con un maquillaje
superpuesto con pintura. Las figuras masculinas se
conservan intactas.

Detrás de Hilary se aproxima Camila. Al percibirle, Hilary
se voltea hacia ella.

HILARY
(orgullosa)
Yo también soy artista.

Camila asiente interesada y enciende un cigarrillo.

CAMILA
(seria)
¿Cuál es tu medio?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

36.

HILARY
Videoarte, autorretratos...arte
digital.

CAMILA
¿Estudias arte?

HILARY
(introspectiva)
No... quise - quiero, lo voy a
hacer. Por los momentos he estado
ocupada, trabajando, ayudando a
mi familia.

CAMILA
Yo voy a estudiar arte, ya quedé
aceptada en la uni.

Tenemos que trabajar juntas.
Crear nuestro propio movimiento.

Hilary le observa ilusionada.

CAMILA
¿Por qué no? No es casualidad que
no hayamos encontrado. El cosmos
en toda su sabiduría nos ha
juntado con un propósito, y
debemos encontrarlo a través de
la exploración artística.

HILARY
Es una buena idea.

Hilary contempla las figurillas religiosas, mientras en el
fondo Camila fuma con intensidad su cigarrillo.

36 INT. IGLESIA ABANDONADA - DÍA

36

Una niña de unos 9 años camina temerosa entre largos y
mugrientos pasillos en una iglesia en evidente estado de
abandono. La luz inunda los corredores a través de
ventanales con vitrales resquebrajados.

Esculturas decapitadas de santos y vírgenes se ocultan
entre las sombras que se acentúan a medida que la niña se
inmersa hacia el altar.

Súbitamente una fogata surge espontáneamente a un costado,
junto a un confesionario. La niña camina sin miedo hacia
la hoguera y escucha voces provenientes del confesionario.

El fuego se hace más intenso y la niña trata de buscar
refugio dentro del confesionario. Al abrir la puerta,
observa a un muchacho de espaldas a ella, comprometido en
un acto sexual con una mujer cuya cara no logra hacerse
ver.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

37.

La niña no parece comprender lo que sucede. El muchacho arroja insultos mientras copula con la mujer.

La niña logra subirse a la cama donde la pareja tiene sexo y llama cariñosamente al joven por el hombro, para hacerle conocer de su presencia.

MUCHACHO
¡¿HILARY?! ¡¿QUÉ HACES AQUÍ?!

La mujer entra en estado orgásmico. El hombre empuja a la niña, quien cae al piso de espaldas.

NIÑA
(lloriqueando)
Antonio, perdón.

CORTE A:

37 INT. BAÑO - NOCHE

37

Sobresaltada Hilary se despierta de sopetón de la pesadilla. Se reincorpora aturdida de una incómoda posición sentada sobre el retrete. Hilary deja caer torpemente el teléfono móvil que tenía en su regazo en el fondo de la poceta.

HILARY
(silenciosa)
¡Coño!

Trata de rescatar el aparato, casi a la par que se sube el pantalón apresuradamente. Tras titubear, se decide a extraer el celular con su mano, dejando ver una cara de asco y preocupación.

38 INT. HABITACIÓN DE HILARY - MOMENTOS DESPUÉS

38

Una afligida Hilary enciende un secador de pelo y lo apunta hacia el desafortunado teléfono.

Un golpe a la puerta es sofocado por el ruidoso secador. Replican a la puerta con más fuerza. Hilary apaga el aparato.

RITA (O.S)
Hija por Dios, tratamos de dormir.

HILARY
(enervada)
Ya voy, ya va.

Hilary espera unos segundos. Y al observar el celular visiblemente húmedo enciende de nuevo el secador. Con la punta de los dedos le da vuelta al teléfono para evaporar la humedad.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

38.

Se lleva la mano a la cabeza visiblemente angustiada, mientras que con la otra ondea el ruidoso aparato.

Un golpe más fuerte se hace sentir contra la puerta de la habitación.

ROBERTO (O.S)
Es tu papá Hilary. Sea lo que se
que estés haciendo déjalo para
mañana... Es hora de dormir.

Rabiosa, Hilary arranca de golpe el cable del secador de pelo desconectándolo de la toma eléctrica.

39

EXT. PARQUE PÚBLICO - DÍA

39

Sentada en un banco, bajo la sombra de un gran árbol, se encuentra Camila. Sus piernas cruzadas, arropadas por una fresca y larga falda, sirven de reposo temporal para su bolso de mimbre, mientras su mano maniobra con un cigarrillo, y conversa con Hilary. Esta última apoya su trasero a medias de un columpio mientras gesticula apasionadamente.

HILARY
El mayor problema es que ahí
tenía el teléfono de mis alumnos.

CAMILA
¿Y no los tienes anotado en otra
parte?

HILARY
No todos.

CAMILA
Qué mal.

HILARY
Por lo menos te tengo como aliada
en la fotografía.

CAMILA
Siempre que lo necesites.

Hilary se muestra decaída. Camila la observa detenidamente como un doctor examina un caso clínico. Hilary increpa con sus brazos, manos y ojos saltones la razón de la mirada de Hilary. Lo que genera que ambas rompan en carcajadas.

40

INT. IGLESIA CATÓLICA - MOMENTOS DESPUÉS

40

Hilary termina de maquillar a Camila con funestos colores en un rincón de una capilla que alberga a un par de personas. Largos velones se derriten y justo a sus espaldas, muy por encima de ellas, una elegante escultura de una Virgen se erige, como si vigilara sus acciones.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

39.

Hilary tiende una túnica negra sobre la cabeza de Camila, esta última con una emoción palpitante. Hilary observa su creación, y la aprueba. Indica entonces con señas a Camila ubicarse inmediatamente a espaldas a dos señoras que rezan desprevenidas.

Camila posa con mirada intrigante. Hilary saca del bolso de su amiga una cámara fotográfica digital, apunta, encuadra a Camila. Teniendo como fondo las dos ancianas que rezan frente al altar de otra Virgen. Se dispara el flash: la imagen ha sido capturada.

Se va desplazando a distintos puntos de la iglesia, improvisando poses y encaudres. En todo momento Hilary es la fotógrafa. Camila, sumisa y entusiasta, accede a todas las demandas de Hilary, posando para ella con desparpajo irreverente. Nadie se percata y ellas disfrutan a su antojo el atrevimiento.

41 EXT. PLAZA - DÍA

41

Hilary y Camila conversan animadamente en una plaza. Ambas revisan en la cámara digital el resultado de la sesión de fotos.

En una se observa a Camila con su rostro elevado hacia el techo, parcialmente visible. Detrás de ella un santo y una señora sorprendida mirando a la cámara.

Ambas se maravillan por la espontaneidad del retrato. Camila, quien manipula la cámara, aumenta la imagen dentro de la reducida pantalla. Llega a enmarcar la mitad de su rostro teñido de maquillaje funerario y la mujer del fondo. Lo contempla orgullosa. Hilary le mira con una sonrisa a medias, y un gesto de incompreensión.

CAMILA

¿No entiendes?

HILARY

¿La señora?

CAMILA

No, tienes que ver las cosas aún más allá, después de todo esto es tu obra. Y es magnífica.

HILARY

(apenada)

Gracias.

CAMILA

Observa como el pecado, que soy yo, paraliza a la devoción, que es todo lo demás, y con su velo de muerte, desentaja los sentimientos humanos más falsos

(MAS)

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

40.

CAMILA (a continuación)
que hay: los espirituales. Porque
somos materia, y como materia nos
comportamos.

HILARY
¡Es una confrontación!

CAMILA
Exacto. Ven...

Camila saca de su bolso el maquillaje y procede a maquillar a Hilary, con una fuerte sombra. Hilary hace circular sus ojos. De a momentos deja aflorar una sonrisita, que contrasta con la seriedad de Camila, que con su mirada secuestra la atención de Hilary.

CAMILA
Ya está. Ahora llévate algo del
arte que creamos a tu casa.

HILARY
(sonriente)
¿Cómo me veo?

CAMILA
Como una pecadora.

42 INT. ANDEN DE TREN SUBTERRÁNEO - DESPUÉS 42

Un tren pasa como una centella, y en las intermitentes ventanas que se lanzan como bólidos, reflejan fatuamente la imagen de Hilary con un tétrico más sensual maquillaje en su rostro.

43 INT. APARTAMENTO DE HILARY - DESPUÉS 43

Hilary atraviesa la sala de su casa para llegar a su cuarto. Rita la hace detenerse con tan solo anunciar su presencia con sus pasos. Hilary voltea.

RITA
Hija ¿qué te hiciste?

HILARY
(extrañada)
¿De qué mamá?

RITA
En tu cara, en los ojos.

HILARY
Estaba creando arte.

Rita suspira en señal de descontento que sutilmente se torna en conformidad.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

41.

RITA

Hilary no olvides que el chequeo
médico es tres meses.

HILARY

¿Qué chequeo?

RITA

Ay, hija ¿En dónde está tu
cabeza?, el chequeo para el
seguro. Para que nos lo aprueben.
Pareciera que no supieras que es
igual todos los años.

HILARY

Avísame con tiempo.

RITA

(ligera consternación)
Lo estoy haciendo. Es muy
importante que se nos dé eso...
más aún ahora que no estás ni
trabajando.

HILARY

Ah no vamos a empezar, vale.

Hilary se larga hasta su cuarto con molestia. Hilary se
devuelve a la sala.

HILARY

Yo sé que es importante.

Rita, reafirmada, asiente con medio puchero

FUNDIDO A NEGRO:

44

INT. CENTRO COMERCIAL PEQUEÑO - NOCHE

44

Con la cámara fotográfica firmemente asida por su mano,
Camila avanza alegre por un estrecho pasillo de aspecto
descuidado, donde tiendas de ropa exhiben unas vitrinas
muy poco surtidas.

En su andar Camila proyecta un gran sentido de importancia
y una seriedad profesional. Sin previo aviso se arrodilla
y dispone el objetivo de la cámara como si se tratase de
un procedimiento bélico, apunta y dispara.

Hilary es ahora el sujeto fotografiado. Camila pareciese
rendirle culto con su cámara. Hilary lleva el mismo
sensual vestido que usó en la fiesta de Kathy, y en sus
manos sujeta un oso panda de peluche sin cabeza. Asume una
mueca de inocencia exagerada, mientras con su otra mano se
apoya de una pared, presentándose con una pose
abiertamente sexual.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

42.

CAMILA

Perfecto.

Camila descansa su arma fotográfica y Hilary se acerca a ella, dejando totalmente atrás su personaje seductor.

HILARY

¿Qué tal quedó?

CAMILA

Demasiado. ¡"Nuestra inocente señora del consumo"! ¡ESE tiene que ser el título!

Hilary sonrío de oreja a oreja ilusionada y orgullosa.

HILARY

Qué ingeniosa. Mañana tenemos que empezar a dedicarnos a encontrar donde haremos nuestra exposición.

CAMILA

(pícaro)

Definitivamente Ilaria.

Hilary empuja en plan de afecto a Camila. Y ésta se ríe.

HILARY

¡Qué no me digas así!

CAMILA

Como quieras niña Hilarante...

HILARY

¡Basta!

Ambas se ríen con gusto. En el fondo las tiendas en el fondo van renunciando al día que transcurrió y cierran sus puertas. Poco a poco Camila borra su sonrisa de la cara. Hilary le increpa con la mirada.

CAMILA

(decepcionada)

No, no puedo. Pasado empiezan los exámenes de lapso. Tengo que estudiar.

Hilary canjea su efusividad por una postura arqueada y disminuida.

HILARY

¿Puedes prestarme tu cámara? Al menos, es que quería muchísimo tomar unas fotos en el zoológico.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

43.

CAMILA
(vacilante)
Eeeee... es es de mi mamá.

HILARY
Yo sé, pero ay... tu mamá no y
que está en no sé donde de
Europa.

CAMILA
Sí, pero aún.

HILARY
Cami, porfa sabes que mi celular
se jodió. No tengo otra manera de
expresarme

Camila suspira, impotente. Se muestra bastante
decepcionada frente a Hilary, quien a su vez pretende
manipularle, con un gesto que bien podría disuadir a un
cazador de jalar el gatillo frente a un enorme venadito.

CAMILA
En verdad no puedo... ¡Pero la
semana que viene lo hacemos!

Hilary acepta con un puchero contenido en su rostro.

45 INT. TIENDA DE ELECTRÓNICA - DÍA

45

La tienda está repleta de gente. En el mostrador, Hilary
observa los últimos modelos en telefonía móvil. Su mirada
reacciona con cierta temeridad frente a los precios.
Detalla los aparatos, sus ojos rezagados a un lado y su
cabeza vacilante, como si sacara cuentas en su mente.

Hilary se encuentra ahora en la sección de cámaras
digitales. Su mirada se debate entre al menos tres
opciones.

VENDEDOR
¿Te ayudo en algo, mi-amor?

HILARY
Tan solo estoy viendo.

VENDEDOR
Ese modelo es insuperable.

HILARY
Insuperablemente cara.

VENDEDOR
Mi vida, si quieres pagar un poco
más por una cámara con más de 4
veces la resolución estándar,
video en HD, edición de video
incorporada-

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

44.

HILARY
¿Se puede editar video con esta
cámara?

46 EXT. FACHADA DE CENTRO COMERCIAL - MOMENTOS DESPUÉS 46

Hilary sale por la fachada frontal de un enorme centro comercial. En su mano una bolsa de la tienda de electrónica y en su cara una alegría inocultable.

Bajando unos escalones, es tomada por el brazo desprevenidamente por alguien. Al darse vuelta con violencia, se encuentra con Víctor un escalón por encima.

HILARY
(sorprendida)
¡Víctor!

VÍCTOR
(bromeando)
¡Al menos recuerdas mi nombre!

HILARY
No esperaba verte aquí.

VÍCTOR
¿Por qué? ¿Era más previsible en
una iglesia?

Hilary se divierte con la respuesta.

VÍCTOR
Vengo a comprar unos materiales
para una clase de la universidad.

HILARY
¿Materiales?

VÍCTOR
Cartulinas, unos marcadores y un
par de escuadras.

HILARY
¿Arquitectura?

VÍCTOR
Arte.

HILARY
(gratamente sorprendida)
Estudias arte. Jamás me lo
hubiera imaginado.

Víctor se ríe.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

45.

VÍCTOR
(sarcástico)
Claro, olvidé disfrazarme de
bohemio. Tú sí que luces como una
artista.

HILARY
¿Un halago?

VÍCTOR
Por supuesto. Me encanta como te
ves. Mucho más... diferente.

HILARY
Debe ser el pelo. Me lo corté.

VÍCTOR
Te queda estupendo.

HILARY
Pero sabrás, es una muy agradable
sorpresa. Yo también ando en la
movida artística, pero no en
plástica como tu.

VÍCTOR
No, no. Eso es solo para una
clase. Lo mío es el video y la
fotografía.

Hilary difícilmente puede esconder la emoción en su
rostro.

VÍCTOR (CONT'D)
¿Y de qué va tu movida artística?

HILARY
Por qué no me acompañas y te
digo.

VÍCTOR
Pero antes acompáñame un segundo
a mí.

Una ambulancia se aproxima con una velocidad avasallante
por la calle y una ruidosa sirena destempera la
conversación de los jóvenes.

Recorre la avenida aledaña al centro comercial, desbocada.
Obliga a los demás vehículos a hacer paso a como dé lugar.
Hilary está cautivada por el discurrir de la caótica
escena. Al cabo de unos segundos se percata de que Víctor,
antes inaudible, le dice algo.

VÍCTOR
(incorporándose
paulatinamente)
(MAS)

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

46.

VÍCTOR (a continuación)
...fecto si nos da tiempo, ¿te
parece?

Le mira, distraída aún con la ambulancia que se aleja en
su carrera.

HILARY
(aturdida)
¿Te gustan los animales?

47

EXT. ZOOLÓGICO - DÍA

47

Hilary, rozagante, galantea con Víctor, usando su mirada.
Este camina junto a ella por un sendero de piedras
asediado por sendos muros cubiertos de hiedra. En una mano
Hilary lleva su cámara recién adquirida. La tarde
dócilmente acaricia con tonos anaranjados el follaje.

El zoológico luce abandonado por los humanos. Pero
restaurado por la naturaleza, que ha reconquistado las
instalaciones con implacable determinación.

VÍCTOR
Este lugar está en ruinas. No veo
animales.

HILARY
(solemne)
Son los vestigios de una
civilización marchita.

VÍCTOR
(solemne)
Entonces busquemos alguna
reliquia oculta.

Hilary animada muestra una discreta sonrisa. Sigue a
Víctor quien ha decidido descender por una cuesta
resguardada por una espesa maleza.

HILARY
¡Detente!

Hilary empuña su cámara y encuadra a Víctor, quien voltead
tras la inesperada orden. Hilary se muestra complacida con
la imagen captada. Y en seguida ella inicia una estampida
hasta llegar a Víctor quien le rehuye revoltoso.

48

EXT. AVIARIO ABANDONADO - MOMENTOS DESPUÉS

48

Hilary y Víctor descansan sentados en el interior de un
enorme aviario abandonado. Los barrotes oxidados sujetan
parte de una reja maltrecha. El musgo y un brote de
tréboles alfombran el piso sobre el que están.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

47.

HILARY
En realidad no esperaba verte.
Llegué a soñar contigo.

VÍCTOR
¿En serio?

HILARY
(sonríe)
Sí. Un sueño super extraño.

VÍCTOR
Como buen sueño.

Hilary suelta una risotada.

HILARY
Yo sé. Pero este en realidad era
muy extraño. Soñaba que tú eras
mi hermano, y que te encontraba
en una iglesia. No se parecía a
tí, era mi hermano. Pero yo sabía
que eras tú en realidad.

VÍCTOR
(entretenido)
Pues menos mal que no soy tu
hermano.

HILARY
(a al defensiva)
¿Por qué lo dices?

VÍCTOR
(seductor)
Porque sí fuera así, no podría
hacer esto.

Víctor se inclina hacia ella, y le roba un beso. Hilary le
corresponde y sin pensarlo mucho ambos termina
manoseándole dentro de la jaula.

49 EXT. ENTRADA PRINCIPAL DE ZOOLOGICO/ESTACIONAMIENTO -
MOMENTOS DESPUÉS

49

Hilary y Víctor caminan hacia el estacionamiento del
zoológico. Entre bufonadas, Hilary empuja a Víctor a un
lado, quien responde con un ataque de cosquillas sobre su
hombro y cuello, ambos se divierten en abundancia.

Víctor saca de su bolsillo un juego de llaves, y desactiva
la alarma de una camioneta último modelo estacionada.
Hilary, en plan de broma, le arrebató el llavero de las
manos y sale corriendo. Víctor la persigue, ambos luchando
contra la risa.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

48.

El atardecer se funde con la noche en tonos púrpuras, mientras los jóvenes contienden un duelo de jugarretas que incrementan su dosis de contacto físico.

Hilary se escabulle de los brazos de Víctor y entra de prisa a la camioneta, impidiéndole el acceso a Víctor. Él comienza a rodear el auto con enfado y desesperación fingida. Hilary enciende su cámara y graba el asecho de Víctor, acompañada de un coro de risas, risitas y risotadas.

50 EXT. RECEPCIÓN DE EDIFICIO DE HILARY - DÍA 50

Camila con su uniforme escolar, firmado con marcador por sus compañeros de clases, aguarda paciente junto al acceso peatonal del edificio de Hilary. El sol quema. Camila se echa aire con la mano.

La puerta emite un zumbido, Camila la empuja y se adentra. Su bulto va dibujando vaivenes de sombra sobre el concreto decorado con piedrecillas.

51 INT. PASILLO/APARTAMENTO DE HILARY - CONTÍNUO 51

Camila emerge del elevador con una mirada ávida. Parece documentar fielmente en su memoria cada detalle visible en el desvencijado edificio: las escaleras, las barandas resquebrajadas y oxidadas, y también los brotes de luz de unos mezuquinos respiraderos.

En una puerta, al final del austero pasillo, espera Hilary animada. Luce una falda hippie. Camila le devuelve una amistosa sonrisa mientras se aproxima a ella.

HILARY
¿Qué tal el último examen del
último día del último año?

CAMILA
Bah... aburrido. ¿Ropa nueva?

Con las cejas Hilary expresa su reconocimiento. Le abre paso a su apartamento.

HILARY
Bienvenida.

52 INT. HABITACIÓN DE HILARY - MOMENTOS DESPUÉS 52

Camila está recostada en la cama de Hilary tomando en ambas manos la cámara nueva de Hilary, viéndola como un joyero examina una piedra preciosa.

CAMILA
¿Y el celular?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

49.

HILARY

Con esta cámara no necesito uno.

CAMILA

(sarcástica)

Porque también haces llamada con el obturador.

HILARY

Camila de Vil.

Camila sonríe mientras estudia la cámara.

HILARY (CONT'D)

En realidad me dí cuenta que para lograr lo que quiero, necesito desprenderme de amistades que no son creativas e inspiradoras.

CAMILA

Gracias, lo sé. Soy creativa e inspiradora.

HILARY

CONTINUANDO... y si en verdad quieren saber de mí... bueno aún tengo mis myspaces y mis youtubes. Mis susodichos amigos ni han revisado mis videos nuevos.

CAMILA

¿No has subido nuestras sesiones de fotos a los tubos o sí?

HILARY

¡CAMILA! ¡Claro que no! Quedamos que primero exponemos, luego publicamos. He estado bastante como para pensar en otra cosa que no sea mi- nuestro arte, estos últimos meses.

CAMILA

Y ocupada con él.

HILARY

¿Qué?

Camila acerca la cámara a Hilary y le revela el visor, donde se observa una foto de Víctor mientras yace sobre un verde y desordenado césped repleto de maleza fumando un cigarrillo. Hilary se sonroja.

HILARY

(en complicidad)

Y ocupada con él.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

50.

CAMILA
¡SUCIA! ¡No me has contado nada!

HILARY
(risueña y sonrojada)
Todo a su debido momento, hija
mía.

Camila examina nuevamente los retratos a Víctor.

CAMILA
Pensé que no te gustaban los
hombres que fuman.

HILARY
Él es distinto. Víctor no fuma
para evadirme porque lo aburra.
Lo hace para inspirarse.

CAMILA
Dejamos de vernos dos semanas y
tienes cámara nueva, novio nuevo,
y no te molestan los hombres que
se drogan. ¿Qué pasó?

HILARY
No somos novios. Nos gusta decir
que cada uno es discípulo del
otro. Estoy madurando. Algún día
lo harás también.

CAMILA
Estúpida.

Camila coge una pequeña almohada y la aventa contra
Hilary. Ambas rompen en risa. Un vibrante llamado a la
puerta interrumpe a las muchachas

RITA (O.S)
Hija, ¿Estás?

HILARY
No mamá, estoy en el metro.

Rita abre la puerta con buen ánimo. Observa a Camila
extrañada, quien permanece echada en la cama con total
desparpajo.

RITA
Fue una pregunta tonta, ¿verdad?
Y ella, mi vida ¿quién es? ¿Una
de tus alumnas?

CAMILA
Soy Camila, Rita. Hilary me ha
hablado de ti. Y no soy una
alumna, aunque me está enseñando
(MAS)

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

51.

CAMILA (a continuación)
muchas cosas. Hilary es mi
compañera de armas en el arte.

RITA
(con cierto rechazo)
Ah, a tu también estás con lo del
arte.

HILARY
Mamá...

RITA
Ay ya hija, ya las dejo solas.
Sólo que me pareció que vengo
llegando de mi chequeo para el
seguro y me pareció escuchar que
estabas aquí.

CAMILA
Un placer conocerte Rita.

Camila extiende su mano, aún echada en la cama. Rita se
acerca, manteniendo la distancia y le estrecha la mano.
Cuando lo hace sus ojos se posan sobre la insignia del
colegio en su uniforme.

RITA
(alegremente sorprendida)
¿Camila tu estudias en ese
colegio?!

Camila asiente amable con una sonrisa.

RITA
En ese mismo colegio, estudiaron
Hilary y su hermano.

Camila dirige su mirada a Hilary en signo de
interrogación.

CAMILA
(sorprendida)
¿Estudiaste allí? No recuerdo
haberte visto.

HILARY
(contenta)
La primaria no más. Los mejores
años de mi vida. Luego me sacaron
en sexto grado. Me metieron en
uno público.

CAMILA
No sabía nada de eso ¿Y tienes un
hermano?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

52.

RITA
Sí, Antonio, que Dios lo tenga en
su gloria.

HILARY
Mamá...

CAMILA
Amén.

RITA
(a Hilary)
Está bien muchachas, ya me voy.
Pórtense bien. Un placer Camila.

Camila le sonríe a Rita. Esta se marcha con ritmo lento.
Camila queda viendo a Hilary, esperando una aclaratoria de
algún tipo. Finalmente Hilary concede su atención a
Camila.

HILARY
(alterada)
¿Qué?!

CAMILA
(mirándola)
Nada.

HILARY
¿Qué!? Deja de verme como freak,
te iba a contar. Es que mi mamá-

CAMILA
Está bien.

FADE OUT

53 INT. CENTRO COMERCIAL - NOCHE

53

Con un silencioso ronroneo, una reja metálica se desliza
desde arriba, lenta y mecánicamente, tapizando la vitrina
del centro de telecomunicaciones donde trabaja Katiuska.

Al finalizar el hermético descenso, una portezuela
incorporada al artilugio, es abierta contundentemente. De
ella surgen al menos seis trabajadores, entre ellos
Katiuska, con una lonchera laboral al hombro.

Katiuska, ensimismada en su faena cotidiana, parte con
cansancio marcado en su pesado caminar. Se despide de sus
compañeros de trabajo.

53.

54 INT. ESTACIÓN DEL TREN SUBTERRÁNEO - DESPUÉS 54

Katiuska llega a la estación del subterráneo, que se encuentra repleta. Adquiere un boleto en el kiosco de ventas. Atraviesa el torniquete. Desciende por unas escaleras hasta llegar al andén, para formar parte de una colmena de viajeros que esperan la llegada del tren.

Mientras aguarda, su mirada se pasea sin objetivo específico por los alrededores del subterráneo.

Le parece reconocer a Hilary en el andén opuesto, esperando al tren que viaja en dirección contraria. Alegre, Katiuska le hace señas, segura de que captará su atención. Mas sus intentos carecen de efectividad.

La observa con mayor detenimiento y se percata que su amiga exhibe una expresión descompuesta y una estampa desaliñada.

RITA

¡HIL!

Hilary, inerte, no parece escuchar. En cuanto un seco galopar de máquinas, y un ventarrón marcan el ingreso del tren que espera, su rigidez da paso a un nerviosismo en ebullición.

Katiuska se preocupa, da vuelta y sube con prisa las escaleras para llegar a donde se encuentra Hilary, como si presagiara una ominosa resolución en la que debe intervenir.

RITA

(mientras avanza apresurada)

¡HILARY!

CORTE A:

55 INT. AUTOMÓVIL DE VÍCTOR - DÍA 55

Víctor y Hilary recostados en los asientos frontales de la camioneta, ambos reclinados hasta la mayor angulación posible. Una densa capa de humo merodea sobre ellos. Las ventanas están cerradas y un dulce ritmo electrónico ameniza el silencio.

Hilary aprecia a Víctor con sus ojos reventados en color rojo. En una letanía de caricias, roces, cariños y contactos se anexan con un beso que se prolonga en una secuencia de palpos entre sus labios y el resto de sus cuerpos. Tienen los ojos cerrados.

Los párpados de ambos esporádicamente cesan su pliego exponiendo ojos que simulan metras rellenas de un tinte rojizo.

54.

En el cenicero del auto se extingue con lentitud un tabaco con droga.

56 INT. RECEPCIÓN DE CINE - NOCHE

56

Hilary, feliz, pero con gruesas ojeras, camina con una bandeja repleta de golosinas y bebidas gaseosas. Se acerca con su botín hasta Víctor, quien hace cola para entrar a una sala de cine.

Hilary le besa con terneza. Y este agarra la bandeja que lleva Hilary.

HILARY
Estoy feliz por habernos
conocido.

VÍCTOR
A mí me hace feliz lo que voy
conociendo.

Víctor le acaricia el cuello y la arrima hacia él.

HILARY
Siento como si te conociera de
siempre.

VÍCTOR
¿Cuál es el secreto que mejor me
has guardado?

HILARY
Hnnnnnn...
(susurrando al oído)
Que me la agresión en el sexo.

VÍCTOR
(susurrando)
Ya de eso me dí cuenta. Y me
fascina.

Ambos ríen con complicidad.

HILARY
¿Y tú a mí?

VÍCTOR
Puedo llegar a ser celoso. Pero
qué son los celos sino deseo.

Hilary sonríe ilusionada, y coloca su mano adentro de un bolsillo trasero del pantalón de Víctor, apretando su nalga en tanto el blue jean se lo permite.

55.

57 INT. HABITACIÓN DE HILARY - DÍA SIGUIENTE 57

El sol del mediodía se estrella contra el rostro durmiente de Hilary. Estruja con disgusto sus ojos, tratando de robar algo de sombra al día. Finalmente es derrotada por el encandilamiento.

Desgraciada, Hilary luce poco reposada. En su cama, migajas de galletas, y chucherías son vistas con desgano por la joven.

A regañadientes se levanta. Desecha en una papelera los desperdicios de una comilona improvisada sobre su lecho, que ha tenido lugar la noche anterior.

58 INT. SALA DE APARTAMENTO DE HILARY - CONTINUO 58

A medida que avanza hacia la cocina Hilary, amarra la bolsa que contiene la basura de su cuarto. Detrás de ella Roberto le observa algo confundido.

ROBERTO

Hilary.

Hilary desprevenida se lleva un susto, y voltea con gran impresión.

ROBERTO

¿Qué haces aquí?

HILARY

(altanera)

¿Cómo que qué hago aquí?

ROBERTO

¿Por qué no estás dando tu clase particular de hoy?

HILARY

(espantada)

!¿Qué hora ES?!

ROBERTO

(irritado)

Más de las dos.

Con la bolsa de basura en la mano, Hilary se da prisa. Atolondradamente coge el teléfono. Roberto continúa hacia la cocina con una expresión de profunda desaprobación.

Hilary se sienta en el sofá. Se percata que desconoce qué número debe marcar. Entra a su habitación y sale, velozmente con una libreta telefónica en su mano, la bolsa de basura en la otra. Toma el teléfono y marca.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

56.

Roberto regresa, con una taza de café y con seria preocupación y mesurada molestia. Observa a su hija, quien porta una andrajosa envergadura, vistiendo aún la misma ropa de la noche anterior en el cine y con la bolsa de basura en su regazo. Ella habla por teléfono, evidentemente mintiendo.

HILARY
(al teléfono)
...de acuerdo, y disculpe
muchísimo. Pero es una actividad
impostergable. Lamento no haber
podido avisar antes... claro...
igualmente, chaíto.

Hilary cuelga el teléfono, sonríe a su padre tratando de hacerle ver que no ha pasado nada. Este, nada convencido, simplemente arquea sus cejas dejándole saber no ha quedado muy satisfecho con el incidente.

Ella retorna un gesto similar tratando de disminuir trascendencia al asunto, transmitiendo inocencia y candor. Levanta la bolsa con basura, queriendo anunciar su destino hacia la cocina.

Roberto suspira y abre su paso hacia el sofá. Se sienta. Enciende el televisor y sorbe de la taza-

59 EXT. FACHADA DE PEQUEÑA CAPILLA - NOCHE

59

Camila aguarda con cierta intranquilidad, sentada sobre un manido juego de escalones. Sus rodillas chocan y se separan al compás de su azoramiento.

Entretanto Hilary avanza hacia ella por un callejón muy solitario, con escasa iluminación y aceras cromadas por inmundicias que brotan de una alcantarilla. Hilary sortea su paso entre los charcos, aprisionando su bolso contra el pecho.

CAMILA
(susurro gritado)
¿Por qué tardaste tanto?

HILARY
(susurro gritado)
Tuve que verme con Víctor para
algo.

CAMILA
(en voz baja)
¿Tuviste?

Hilary replica asintiendo y pelando los ojos. Camila arrima sus labios hacia un lado incrédula.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

57.

CAMILA

Bueno vamos a lo que vinimos.

60 INT. PEQUEÑA CAPILLA - CONTINUO

60

El interior de la capilla es reducido y acogedor. De diseño barroco, los detalles en las paredes, techos y columnas parecen brotar al ritmo con que se derriten lentamente las decenas de velones que iluminan en conjunto el diminuto templo.

Sobre el rostro asombrado de Hilary se proyectan sombras azarosas provocadas por las llamas que danzan inextinguibles junto a diferentes figuras religiosas que colman la estancia.

HILARY

Es deslumbrante.

CAMILA

(orgullosa)

Te lo dije. Ven vamos a sentarnos.

Hilary obedece y se sientan muy cerca del altar.

HILARY

Es un lugar perfecto para la sesión final.

CAMILA

Hilary es una verdadera ladilla contactarte ¿Cuándo piensas comprarte un celular?

HILARY

(turbada)

Se me fue todo en un secador de pelo, y luego lo que faltaba en la cámara.

CAMILA

(sorprendida)

¿Tus ahorros?

Hilary asiente mortificada.

CAMILA

Pero te la pasas saliendo ¿Cómo haces?

HILARY

(presumida)

Eso corre por cuenta de mi media naranja.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

58.

CAMILA
¡¿Y EL CURSO IBAS A HACER?!

HILARY
Shhhhh... No grites chama. No
necesito un curso teniendo a
Víctor.

Camila se muestra confundida.

HILARY (CONT'D)
Él conoce todo eso a la
perfección.

CAMILA
(extrañada)
Bien por él, pero tú...bueno si
tú estás segura. Supongo que está
bien. ¿Y las clases?

HILARY
Ya veré cómo gano plata. Víctor
mencionó algo de conseguirme una
pasantía en una productora.

CAMILA
Eso está muy bien. Pero no
deberías poner todos los planes
en manos de alguien ¿No crees?
Especialmente una pareja.

HILARY
En estos días he reflexionado
mucho sobre mí misma, y sabes
qué. Creo que para ser artista no
hace falta ir a las academias.

CAMILA
Yo igual quiero ir a la academia.

HILARY
Necesitas abrir tu mente.

CAMILA
No me vas a persuadir a eso.

HILARY
¿A qué?

CAMILA
¿En verdad crees que no se nota a
leguas que te la pasas fumada
desde que estás con el Víctor?

HILARY
No seas pacata. Mira... yo antes
era así antes de conocer a

(MAS)

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

59.

HILARY (a continuación)
Víctor. Tenía muchos prejuicios.
Pero sabes qué, sí en verdad
quieres vivir a plenitud tienes
que abrirte a todas las
experiencias.

CAMILA
(titubeando)
No creo que sea necesario. Tengo
suficientes preocupaciones con
organizar mi vida.

HILARY
"El verdadero artista intoxica su
mente con ideas". Aldous Huxley.

CAMILA
No creo que esa sea una cita de
Huxley.

Hilary hurga entre su bolso y extrae una bolita de papel
periódico. La desenvuelve dejando ver una pequeña cantidad
de marihuana compactada.

HILARY (CONT'D)
Llévate esto, y te lo fumas un
día tranquilaza, si quieres. Sino
quieres lo botas. Sin compromiso.

CAMILA
En verdad creo que estás
equivocada en lo que sientes y en
lo que dices.

HILARY
(molesta)
¿EQUIVOCADA? Mi sufrimiento
finalmente se ha apaciguado desde
que fumo. Los fantasmas que me
han perseguido finalmente me han
dejado reposo. NO SEAS INMADURA.

CAMILA
(intimidada)
Shhh... calma Hilera. Está bien,
está bien, dámelo. Pero cálmate.

Hilary se recompone.

CAMILA
(arrepentida)
Disculpa Hil, sé todo lo que has
sufrido, todo lo que me has
confiado. Y yo a ti.

Hilary abraza a su amiga afectuosamente. Camila sonríe
como una mascota que se ha redimido frente a su dueño.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

60.

Camila extrae de su monedero una decena de billetes de alta denominación. Hilary le entrega a Camila la droga, quien la oculta en su media. Hilary cuenta el dinero con destreza.

HILARY
(satisfecha)
Cool. Con esto bastará para las
impresiones.

Las chicas preparan entusiastas sus dispositivos fotográficos. La capilla continúa desierta salvo por ellas.

61 INT. SALA DE ESPERA DE HOSPITAL - DÍA 61

Un chorro de agua se dispara contra un vaso de papel. Burbujas cristalinas emanan dentro de un botellón de agua que alimenta a un sifón. Hilary calma su sed al empujarse el vaso.

Lo llena nuevamente. Viaja rebosando de la mano de Hilary, quien no puede evitar derramar un par de gotas hasta llegar a su destino: una hilera de filas de duro plástico donde aguarda Rita junto a desconocidos.

Al acercarse Hilary, Rita se levanta. Hilary bebe con gusto del vaso y lo desecha al terminar. Limpia un par de gotas que han mojado su falda negra, la cual hace juego con su blusa negra manga larga.

RITA
Ya nos llamaron.

CORTE A:

62 INT. ESTACIÓN DEL TREN SUBTERRÁNEO - NOCHE 62

Katiuska se hace paso entre las personas en las escaleras mecánicas. Con tropezones trata con dificultad de mantener a Hilary en su campo visual.

El tren ingresa con fuerza y Hilary retrocede un par de pasos, su mirada fija en los rieles. Con el ventarrón su cabellera se agita y su falda se tuerce como una bandera entre sus piernas. Y como hipnotizada, ojos cerrados, Hilary avanza hacia los rieles con la determinación de lanzarse contra el veloz tren.

En el momento en que sus pasos se acercan a la fosa del andén, es cogida fuertemente del brazo por Katiuska. El tren atraviesa la estación.

Hilary voltea. Katiuska la observa con los ojos aguados y el ceño fruncido. Hilary arruga el rostro y sale de su trance en lágrimas.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

61.

KATIUSKA
¡¿Qué haces?!

63 EXT. FACHADA DE HOSPITAL/GRAN AVENIDA - DÍA 63

El viento vate los árboles y arrastra por las aceras polvo, hojas caídas y basura. Los vehículos estancados en una cola reflejan en sus parabrisas los primeros destellos de luz de la tarde.

Hilary sale de las instalaciones del hospital y unos pasos más atrás, Rita también. Se despiden fríamente y Hilary parte caminando en dirección opuesta a la de su madre.

64 EXT. JARDÍN UNIVERSITARIO - DÍA 64

En una verde explanada, parejas y grupos de jóvenes universitarios comparten. Un conjunto de edificios de aulas y otras estructuras custodian la periferia de los jardines.

Hilary, recostada, ve como las nubes transmutan en su forma y posición. Víctor se acerca con una bolsa repleta de golosinas y un enorme refresco con hielo, e interrumpe a Hilary con un suave beso, que es respondido con un abrazo. Víctor se sienta junto a ella y le ofrece un snack.

VÍCTOR
He estado pensando en mi proyecto final para el semestre. Y en todo lo que hemos vivido estas semanas, y quiero que tú seas parte de él.

Hilary pasa a sentarse, y le presta atención muy interesada a cada palabra que dice Víctor. Le toma de la mano.

VÍCTOR
Necesito todas las fotos que tú y cómo se llama...

HILARY
Camila.

VÍCTOR
Ajá, ella. Bien, todas las fotos que tú y ella han tomado en las iglesias.

HILARY
No sé si pueda hacer eso.

VÍCTOR
No te cierres, escucha de qué se trata antes de llegar a una conclusión.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

62.

Hilary se retrae con cierto recelo, retirando su mano de la de Víctor.

VÍCTOR (CONT'D)

Óyeme: voy a hacer una instalación para la clase. Eso no tiene que evitar que tu proyecto con tu amiga se detenga, es más ella no tiene que enterarse.

HILARY

No sé. No me parece. Además ya tenemos el dinero para las impresiones.

VÍCTOR

Lo mío no interrumpiría a lo tuyo.

HILARY

Solo nos hace falta conseguir el lugar para exponer.

VÍCTOR

Eso no es problema. Tengo muchos contactos con galerías, amigos de mi familia. Te ayudo si tu me ayudas.

HILARY

¿Me estás chantajeando?

VÍCTOR

De ninguna manera. No seas tonta.

HILARY

¿Crees que te necesito? Porque eres ultra rico y tienes tus contactos, pues no. Jódete no me voy a dejar chantajear.

VÍCTOR

(cogiéndola de la mano)
Hil. Estás complicándote sin necesidad. Cómo te voy a estar chantajeando. Estás muy agresiva.

HILARY

No me pidas algo que no puedo hacer.

VÍCTOR

Yo no te he sido mezquino con lo que has querido aprender. Porfa, compláceme en ésta.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

63.

HILARY
Estás malacostumbrado conmigo.

VÍCTOR
¿Qué pasa? ¿No quieres estar
conmigo en esto?

HILARY
Tú bien sabes que no es eso.

VÍCTOR
Entonces ¿qué es? ¿Hay otra
persona en tu vida?

HILARY
Por favor. No seas necio.

Hilary se para de golpe, y recoge su bolso.

VÍCTOR
Tampoco lo niegas.

Hilary voltea rabiosa y se marcha

VÍCTOR
(resentido)
Discúlpame. Regresa.

Hilary furiosa acentúa su caminar firme y rápido, a pesar
de la insistencia de Víctor.

65 INT. VAGÓN DE METRO - DESPUÉS

65

El bullicio domina un vagón repleto de viajeros en éxodo a
casa. Apiñada, con la cabeza gacha, Hilary comparte con
varias personas un tubo para sujetarse. Su mirada inerte
contiene a su persona iracunda.

El tren se detiene en una estación en la que descarga a
una buena porción de los pasajeros. Hilary goza de una
mayor comodidad y se ase con mayor maniobrabilidad del
soporte. Ingresa entonces una oleada de pasajeros y el
vagón se colma nuevamente.

El calor es agobiante. Los presentes tratan de aplacarlo
con abanicos improvisados con manos, periódicos o sobres.
Hilary suda abundantemente y su incómoda posición, con
respecto a los acompañantes, le impide hacer algo al
respecto. En los vaivenes de la apresurada marcha del
tren, algunas gotas de sudor ajenas caen sobre la mano y
brazo de Hilary. Repugnada e impotente, apenas logra
divertir la dirección de la gota hacia el exterior de su
mano y brazo.

El metro llega a otra estación. Abre sus puertas y para
horror de Hilary, nadie parece tener esta estación como
destino. Abruptamente decide salir, y a empujones logra

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

64.

hacerse paso entre la espesa masa humana, hacia la compuerta. Casi simultáneo al anuncio de cierre de puertas, se cola hasta el andén de la parada.

66 INT. ESTACIÓN DEL TREN SUBTERRÁNEO DESIERTA - CONTINUO 66

El épico escape del vagón recompensa a Hilary con un refrescante descanso del caótico viaje. Toma un respiro. Con una pañoleta que guardaba en su bolso consigue limpiar el sudor del rostro. Aunque éste ya haya marcado su paso en su blusa, en el territorio de las axilas y espalda.

Hilary examina el área de desembarque, y se sorprende un tanto al percatarse que salvo dos o tres personas en el extremo opuesto del andén, la estación está prácticamente despoblada.

Hilary abre su bolso para regresar y al cruzarse con su cámara, la saca.

Con la cámara en la mano camina hasta el final del andén. Enciende el aparato y apoya su espalda contra la pared contigua al túnel por el que entrará el tren. Se desliza contra las baldosas que la recubren y en cuclillas revisa el contenido de la memoria.

La galería de fotos mezcla imágenes de las sesiones con Camila, con una caudal de retratos de Víctor. Las fotos están marcadas por una composición experimental, pretenciosa si se quiere.

Una de las imágenes en miniatura de la galería está marcada con un icono representando una máquina filmadora. Hilary le selecciona y empieza a reproducirse un breve vídeo estelarizado por Víctor.

CORTE A:

67 INT. HABITACIÓN DE VÍCTOR - CONTINUO 67

El clip de vídeo que observa Hilary toma lugar en la habitación de Víctor. Quien en calzoncillos, manipula uno costoso equipo de edición de videos en el ordenador.

Víctor está montando un clip en el que Hilary se encuentra sentada sobre la cama de la habitación de Víctor, entre sábanas, semi-desnuda, semi-despierta.

En el vídeo que se presenta en el monitor, ella es grabada por Víctor en primerísimos primeros planos de partes de su cuerpo: manos, nariz, ojos, labios, talones, pies, mentón, orejas. Víctor adelanta y retrocede velozmente la secuencia.

Hilary emite una risita. Víctor se percata que ésta le está grabando, mientras él edita el vídeo en el que ella es el tema principal. Voltea a verla con cierta timidez.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

65.

HILARY (O.S)
Y bien... Cuéntanos qué haces.

Víctor se rehúsa a hablar a la cámara.

HILARY (O.S)(CONT'D)
No seas penoso. Mira lo que
tienes allí: me tienes desnuda en
tu computadora.

Víctor sonríe. Coge un tabaco con droga que descansa sobre
un cenicero, e inhala una generosa bocanada. Le ofrece del
mismo a Hilary, quien deja ver su mano para alcanzarlo.

HILARY (O.S)(CONT'D)
(tociendo)
Cu-én-tanos, ¿qué haces?

VÍCTOR
¿Quiénes son "nosotros"?

El humo se pasea a placer frente al lente.

HILARY (O.S)
Tú y yo, muñeco.

Víctor toma el tabaco y lo coloca sobre el cenicero, tras
darle una jalada.

VÍCTOR
Estoy haciendo un poema.

HILARY (O.S)
¿Un poema?

VÍCTOR
Un poema visual. Sobre tí, sobre
nosotros. Sobre mi sobre tu
cuerpo.

HILARY (O.S)
Cuando dices esas cosas, me doy
cuenta que no conocía el amor.

VÍCTOR
Cuando te veo desnuda, entiendo
que no podría soportar verte con
otro.

HILARY
Te pertenezco desde que te vi
aquella primera vez.

VÍCTOR
Lugar común, pero directa. Me
gusta.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

66.

Víctor coloca su mano en la entre pierna de Hilary. Y la grabación se detiene.

CORTE A:

68 INT. ESTACIÓN DEL TREN SUBTERRÁNEO - CONTINUO 68

Hilary engulle sus labios y aprieta los ojos. Exhala.

El vendaval que precede la llegada de un tren violenta la estación.

Hilary advierte la presencia de una nueva persona en el andén: un hombre de edad madura y presencia desasosegada. A Hilary le llama la atención el que sujete entre una de sus manos un rosario.

La corriente de aire se acelera y los faros del tren que entra comienzan a iluminar trémulamente la estación. Hilary enfoca el objetivo de la cámara en el hombre y su rosario.

El bramido de los rieles se escucha con mayor intensidad.

Con un ojo, Hilary detalla los movimientos inquietos del hombre. Toma un par de fotografías.

Como proyectil, el tren ingresa raudo. El hombre observa a Hilary, quien le fotografía, y en un pestañeo el hombre se arroja contra el tren.

FADE OUT:

69 EXT. ESTACIONAMIENTO DE EDIFICIO DE HILARY - NOCHE 69

Hilary activa la puerta mecánica de su edificio, que parece abrirse más lentamente que de costumbre.

La noche garúa suavemente, y una ligera brisa sopla sobre el desencajado rostro de Hilary. Conmocionada por lo presenciado en el subterráneo, tiembla con cada dos lentos pasos que da. Se ciñe con fuerza de su bolso, apretándolo contra el pecho.

La llovizna se hace chaparrón súbitamente, obligándola a buscar refugio debajo de una zona del estacionamiento que está techada.

Las gruesas gotas se destacan con los haces de luz provenientes de dos estropeados faroles de seguridad. El viento arrecia. Hilary, sentada sobre el pavimento entre dos automóviles curtidos por polvo y lodo, mira el contraste que generan los faroles con la lluvia; y salvo por escalofríos que la sacuden intermitentemente, permanece inmóvil.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

67.

El sonido de la lluvia golpeando sobre el asfalto, los autos y los techos del estacionamiento, orquestan una monótona melodía que sufre incrementos de volumen cuando arrecia el aguacero.

El letargo de Hilary se disipa un tanto. Busca la cámara en el bolso. Decide no sacarla. Se topa con una cajetilla de cigarros vacía, la abre y extrae de allí un tabaco con droga. Se cerciora de ser la única persona en el lugar y con un encendedor le da candela.

El humo se aloja estáticamente por debajo de los autos, y así Hilary parece alejarse del presente, en un estado de sopor y pesadez. Fuma la droga. Mira fijamente los dos faroles que se tambalean con el viento, su mirada los penetra detalladamente, y éstos se agitan aún más, al aumentar la potencia de la pequeña tormenta.

Hilary se reclina de la llanta del vehículo a su derecha. Con el tabaco en una mano, saca con la otra la cámara. Activa la visualización de la galería de imágenes. Transita por las fotos hasta llegar a las que logró tomarle al suicida del metro.

Observa la expresión de desesperación del hombre justo antes de dar saltar. Abstraída, no se percata que gotas de agua, provenientes de un diminuto agujero en el techo, han extinguido su tabaco.

Trata de inhalar algo más, pero no puede. El tabaco está irreparablemente mojado. Deja a un lado la cámara sobre el piso y busca fútilmente más droga en su bolso, se ha acabado lo que guardaba.

Revisa en su monedero, pero no encontrará droga allí. Solamente consigue un par de boletos de metro y un billete de baja denominación.

Malhumorada, revisa más acuciosamente el monedero y escondida dentro de un costado de éste: la pequeña faja de billetes que anteriormente Camila le ha consignado. Recuenta la suma de dinero. Suspira. Se deshace del inservible tabaco, no sin antes masticar un poco de la hierba mojada con la que estaba relleno.

Una hilera de gotas caen abruptamente desde el techo y van justo a dar con su cámara fotográfica. Horrorizada, Hilary trata de secar con su humedecida ropa la cámara. La enciende frenéticamente el funcionamiento del menú. Aliviada de que aparentemente no ha sufrido daños, apunta hacia los faroles, dispara una fotografía.

Revisa el resultado: la fotografía de los dos faroles que trémulamente iluminan la oscura noche. La lluvia arrecia y los faroles se presentan como una presencia vigilante tanto en persona como en la fotografía.

68.

Ella los observa fascinada cada vez con mayor interés. Sus pupilas están dilatadas al máximo.

70 INT. HABITACIÓN DE VÍCTOR - DÍA 70

Hilary abre sus ojos. Una andana de humo flota sobre ella. Las lagañas entre sus párpados le dificultan ver con mayor claridad. Amodorrada se deshace de ellas, y casi por fundido comienza a escuchar una suave música electrónica.

Se encuentra cubierta por sábanas, cuando por la puerta entra Víctor, recién bañado, con una toalla cubriéndole la mitad inferior del tronco. Él se mueve hacia el armario y comienza a vestirse.

Un tanto desconcertada, Hilary parece comenzar a hacer un recuento de la causa de su paradero, al dirigir su mirada hacia las blancas sábanas.

VÍCTOR
(dándole la espalda)
¿Cómo dormiste?

HILARY
(insegura)
Bien.

VÍCTOR
Es lo mejor que pudiste haber
hecho.

Hilary se queda muda, tratando de descifrar el significado de lo dicho. Víctor le mira por encima de su hombro y continúa vistiéndose.

VÍCTOR (CONT'D)
Haber venido aquí. Con lo fumada
que estabas tus padres se
hubieran escandalizado.

Hilary parece recobrar seguridad, como si esas palabras le hubieran esclarecido su confusión.

VÍCTOR (CONT'D)
Tu ropa está en el baño. Lavada,
y secada.

HILARY
(angustiada)
¿Tú mamá me vio anoche?

VÍCTOR
¿QUÉ? En verdad no recuerdas
mucho. Hilary, mi mamá está en el
norte desde hace meses.

Hilary se estira aliviada entre las sábanas. Se pone de lado, mientras contempla el cuerpo de Víctor.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

69.

HILARY
Eres perfecto.

Víctor se quita la toalla para ponerse los calzoncillos. Hilary se sonroja y voltea apenada. Su mirada se posa sobre el ordenador de Víctor. La cámara de Hilary está conectada al mismo. En el monitor aparecen cargadas las fotografías que han venido tomando Camila y ella.

Sorprendida, se levanta incrédula hacia la computadora, arrastrando consigo la sábana que la cubre. A su paso vuelve a ver a Víctor, quien termina de ajustarse el pantalón a la cintura. Al llegar a la pantalla confirma la presencia de las fotografías.

HILARY
(exhaltada)
¿Qué hacen nuestras fotos, las
fotos de Camila y mías en tu
computadora?

VÍCTOR
(sorprendido)
¿Cómo que qué hacen? Ayer me las
diste.

HILARY
¡Claro que no!

VÍCTOR
Por supuesto que sí lo hiciste.

HILARY
¡Pues yo no recuerdo eso!

VÍCTOR
Coño me lo dijiste cuando
estábamos fumando, después de
tirar ¡¿CÓMO ES POSIBLE QUE NO TE
ACUERDES?!

HILARY
No me grites.

VÍCTOR
¡NO ME DIGAS QUÉ HACER O QUÉ NO
HACER!

Hilary se contrae con el grito, y como si evitara recibir un golpe se escuda con la sábana. Pasados unos segundos, baja la guardia, con los ojos brotando lágrimas.

HILARY
(sollozando)
¿Por qué me gritas?

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

70.

VÍCTOR
No seas pajúa chama, deja el
drama coño. Tú sabes lo que has
hecho pa' ganarte estos gritos.

HILARY
(sollozando)
No me hables así.

Víctor se acerca a ella de manera amenazante. Mientras
Hilary se ensimisma, nerviosa como un animal acorralado.

VÍCTOR
(gritando más fuerte)
¡QUÉ NO ME DIGAS QUE MIERDA
HACER!

Hilary se echa al pie de la cama a llorar. Víctor se
muestra obstinado, se aleja de ella. Se sienta al lado
opuesto de la cama y se coloca los zapatos, con calma y
silencio. Luego se ajusta una elegante camisa. Se examina
frente a un espejo fijado al reverso de la puerta, y
retoca con un peine su cabello.

Hilary respira rápidamente. Su campo visual está reducido
al espacio que hay entre la cama, el piso y su
cabeza. Alcanza a detener un poco el llanto, y se aventura
a ver a Víctor. Él ha salido de la habitación.

Hilary se despoja la sábana que la arropaba. Nerviosa,
Hilary explora el piso de la habitación en búsqueda de su
ropa.

Víctor entra enfurecido, con la ropa de Hilary en las
manos.

VÍCTOR
(calmado)
Eres tan inútil, que ni recuerdas
que te dije que la ropa estaba en
el baño.

Arroja la ropa de Hilary sobre la cama. Temblorosa, toma
su falda negra y la viste. Víctor le vigila como si se
tratase de una criminal. Intimidada, Hilary se abotona la
blusa negra. Hilary mira a Víctor con una mezcla de temor
e impotencia, reflejada en su persistente puchero y ojos
que claman por piedad, pero sobre todo por una
explicación.

HILARY
(entrecortada y en voz baja)
Estás loco.

VÍCTOR
(amenazante)
¡¿QUÉ?!

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

71.

Hilary cierra sus ojos en el momento en que le gritan.
Solloza como una niña. Baja la cabeza.

VÍCTOR (CONT'D)
Agarra tus vainas y te me vas. No
te quiero ver más nunca.

Hilary estalla en llanto súbitamente, desconsolada.

HILARY
¿Por qué me tratas así?

VÍCTOR
¿Por qué? ¡¿POR QUÉ?! ¡PORQUE TE
LO MERECE, TRAIORA!

Hilary queda inmóvil llorando, cabizbaja.

HILARY
(débilmente)
Dáme mi cámara por favor.

VÍCTOR
Lo único que te importa es tu
puta cámara. ¿La quieres?

HILARY
(sollozando)
Sí, por favor.

VÍCTOR
¿Para tomar fotos de hombres en
el metro? Qué no habrás hecho con
ellos.

HILARY
¿Qué hombres?

VÍCTOR
Hazte la loca. Por eso no querías
que viera la memoria ¿no?

Víctor desconecta la cámara del ordenador. Y de golpe la
aventa por encima de la cabeza de Hilary, reventándose
contra la pared. Espantada, Hilary le mira con una mueca
de llanto. Él queda cargado de ira.

VÍCTOR
Necesito un porro. Mira como me
pones cabrona.

El terror en el rostro de Hilary se transforma en
confusión que termina en ira. Intempestivamente trata de
golpear a Víctor. Pero este la controla al cogerle por las
muñecas.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

72.

HILARY
Monstruo, monstruo.

Víctor le lanza contra la cama. Se compone la camisa que ella le ha arrugado con sus manotazos.

VÍCTOR
Con razón los hombres te huyen.
Vete de mi casa ¡PERO YA!

Con debilidad nerviosa, Hilary vuelve a hacerse con su bolso. Se larga conmovida de la habitación.

71 EXT. CALLE CIEGA - DESPUÉS

71

Hilary se encamina hacia el edificio donde habita Camila. Se para justo en frente a la entrada de la residencia. Se aproxima al intercomunicador y aprieta el botón que corresponde al apartamento de Camila.

VOZ FEMENINA
¿Diga?

HILARY
Camila por favor.

VOZ FEMENINA
No está. Salió con su mamá,
regresan al final de la tarde
¿Quién la llama?

Hilary titubea en responder.

VOZ FEMENINA
¿Aló?

Hilary se da media vuelta y comienza un recorrido hacia el final de la calle. Donde está el colegio donde ella estudió primaria.

Algunos niños y adolescentes merodean, aún en uniforme, las cercanías al portón principal. Hilary entra al colegio.

72 EXT. PATIO DE COLEGIO - CONTINUO

72

Hilary, mucho más calmada y sin interés particular, camina sobre una línea blanca que marca el perímetro de una cancha de baloncesto. El extenso patio de juegos está desolado, salvo por tres o cuatro jovencitos que conversan y bromean en unos bancos, bajo las frondosas ramas de los árboles.

Hilary recorre el circuito entero. En repetidas ocasiones mira a su alrededor: un complejo de aulas confrontan al patio. Las puertas, que permanecen cerradas, están intercaladas por carteleras decoradas con temáticas propias de la educación básica.

73.

Hilary husmea por las ventanas de un salón para observar su interior. Este incluye todos los elementos esperados de un espacio dedicado a la enseñanza infantil: una pizarra, pupitres, escritorio del profesor, y elementos didácticos como globos terráqueos y afiches educativos.

73 INT. CAPILLA DE COLEGIO - CONTINUO

73

Junto al estacionamiento hay una discreta y pequeña capilla. Hilary está adentro. Muchas estatuas de santos adornan el interior. En el silencioso lugar la tarde va muriendo. Hilary examina con sus ojos y a juzgar por la sonrisa que exhibe, parece tener algún tipo de memoria grata del sitio. Sin que pase mucho tiempo, aborta la sonrisa y regrese a su estado presente de depresión.

Decide sentarse en uno de los bancos que amueblan la sala. La madera cruje y chirrea, en contraste con los sonidos, que con dilación fantasmagórica, acceden a la capilla: pajarillos que dan por terminado el día, y lejanas risas y gritos de niños jugando algún juego de pelota.

Hilary busca con la mirada alguna conexión con los estáticos ojos de las figuras religiosas. Con resquemor junta sus manos en posición de rezo, se inclina de rodillas y cierra los ojos.

Se escucha el sonido particular de los interruptores de un cortacircuitos, procedido por el sonido propio de los bombillos iniciando su funcionamiento y con irregularidad se encienden las lámparas de neón del techo. Hilary se distrae con esto y cuando pretende retomar su rezo, escucha voces de personas ingresando a la capilla..

Un grupo de estudiantes de los últimos años del bachillerato se presentan. Llevan instrumentos musicales y se adelantan hasta las primeras filas, cerca del altar. Hilary, abochornada, prefiere sentarse. Los seis muchachos pasan junto a ella. Al contrario de Hilary los chicos no ignoran su presencia.

Inexpresiva, Hilary actúa como espectadora de la práctica musical a la que estos muchachos y muchachas dan inicio. Se organizan y comienzan un recital de música religiosa. Repetidas alabanzas a la Virgen María y Santa Teresa, parecen ser fruto de disgusto para Hilary, quien se marcha escurridizamente del lugar.

74 EXT. CALLE CIEGA - DESPUÉS

74

La noche ha caído. Hilary cruza el portón del colegio, y se encamina al edificio de Camila. La calle está habitada por transeúntes con destino a sus hogares: con bolsas de mercado en la mano y caras largas, agotadas.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

74.

Al llegar a la entrada del edificio, Hilary alza su mirada y corrobora que las luces en el balcón del apartamento están encendidas. Llama al intercomunicador. Vuelve a levantar la mirada mientras espera una respuesta.

VOZ FEMENINA

Aló.

Hilary se apresura a responder.

HILARY

Buenas noches. ¿Puede decirle a Camila que Hilary está abajo?

Del parlante, un ruido eléctrico deja saber que la comunicación ha sido interrumpida, le han colgado a Hilary. Extrañada, Hilary da unos pasos hacia atrás y vuelve a examinar el balcón y sus luces.

MADRE DE CAMILA

¿Tú eres Hilary?

Hilary planta su mirada sobre una mujer que le habla tras las rejas de la entrada del edificio. La señora está vestida de manera sobria, y su rostro de facciones duras es remarcado por visible molestia. Esta es la MADRE DE CAMILA.

HILARY

(débilmente)

Sí.

MADRE DE CAMILA

Acércate.

Hilary camina hacia la reja.

MADRE DE CAMILA (CONT'D)

¿En qué estabas pensando?

HILARY

(confundida)

Disculpe, de no sé de qué habla.

HILARY

Por favor. Eres una mujer bastante grande para hacerte pasar por la tonta.

HILARY

(nerviosa)

No señora, en verdad desconozco de lo que habla.

La mujer hace una pausa, un respiro buscando calma y paciencia.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

75.

MADRE DE CAMILA

Yo soy la mamá de Camila. Tú eres una desconocida para mí. Pero vaya qué desconocida ¿Por qué quieres arruinar a mi hija?

HILARY

(afligida)

Discúlpeme. No sé de qué habla.

La molestia de la madre de Camila aumenta, y con movimientos bruscos, pero precisos, abre la reja y sale a confrontar a Hilary, quien es al menos cinco centímetros más baja que ella.

MADRE DE CAMILA

Escúchame Hilary: no te hagas la pendeja. En este momento debería derribarte con una bofetada. Pero eso te haría valer algo.

El rostro de Hilary se descompone, y las bolsas debajo de sus ojos se humedecen con lágrimas.

HILARY

En verdad lo siento. No tenía intención.

MADRE DE CAMILA

No seas cínica. Esas lágrimas, esas lágrimas no te pertenecen. Aléjate de mi hija. Si te vuelvo a ver por acá, te lo juro que va a estar en problemas.

Hilary asiente entre lágrimas. Compungida observa a la madre de Camila. La última ni siquiera parpadea. Hilary saca de su monedero la faja de billetes que le dio Camila. Y se la aproxima a la madre de Camila, quien automáticamente la toma.

HILARY

Yo sé que he puesto la torta. Yo venía a entregarle esto a Camila.

MADRE DE CAMILA

¿Qué es esto?

HILARY

Camila sabe.

Camila aparece tras la reja con el ceño fruncido, viendo a Hilary con enorme reconcomio.

CAMILA

(gritando)

¡Por tu culpa! ¡TE DIJE QUE ME IBA A TRAER PROBLEMAS!

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

76.

Angustiada Hilary corre hacia la reja.

MADRE DE CAMILA
¡Qué te quedaras arriba te
dijé! ¡Estás castigada!

Camila escudriña a Hilary con odio.

HILARY
¡Lo sé! Perdón.

CAMILA
¡NO! ¡No sabes! No voy a poder
estudiar arte. ¡POR TU CULPA!

HILARY
Es mis culpa señora, no de
Camila.

MADRE DE CAMILA
Mira, no importa de quién es o de
quién no es la culpa. Lo cierto
es que pasa lo que está pasando.
Siempre he tenido mis reservas
con esa carrerita.

Camila jala por el cabello a Hilary, quien gime dolorida.
La madre de Camila interviene y le abre el puño a Camila
quien, rabiosa, sostenía con fuerza un mechón de pelo de
Hilary.

MADRE DE CAMILA
¡Qué te alejes de mi hija! Vete
de aquí.

Despeinada, en llanto, Hilary se aleja. Mientras la madre
trata de calmar a su hija. Algunos mirones contemplan la
escena en la calle.

75

INT. ESTACIÓN DEL TREN SUBTERRÁNEO - DESPUÉS

75

Hilary desciende por las escaleras mecánicas. El andén al
que llega está repleto, simultáneamente un tren ingresa.
Hilary trata entrar al vagón, pero la muchedumbre se lo
impide. Quedando frente a su reflejo, demacrado, que se
proyecta en el vidrio de las compuertas. Por unos segundos
Hilary se escruta, baja la cabeza y el tren se marcha.

Los rieles del metro quedan a la vista de Hilary. Ella
echa un vistazo a la gente que puebla la estación:
personas que caminan, que bajan y suben escaleras;
personas apuradas, parejas que conversan, madres que
bromean, hermanos que juegan mientras esperan el próximo
tren. Hilary se torna extremadamente nerviosa.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

77.

Una corriente de aire se dispara desde el túnel. Los faroles del tren aumentan en tamaño a medida que se acercan. Hilary da un par de pasos atrás. La masa sólida de gente, que está a sus espaldas, no reciben con agrado las maniobras de Hilary.

El tren hace su entrada con gran potencia. Hilary cierra sus ojos y camina a ciegas hacia el precipicio de los rieles.

Repentinamente recibe un fuerte jalón en el brazo. Es su amiga Katuska.

76

EXT. RECEPCIÓN DE EDIFICIO DE HILARY - NOCHE

76

Katuska lleva del brazo a Hilary, algo más recompuesta. Katuska le abraza.

HILARY
(entrüstecida)
Perdón. Perdón por haberte echado
a un lado. Lo arruiné todo:
contigo, con Víctor y con Camila.

Katuska separa el abrazo para poder verle directo a los ojos.

KATIUSKA
No. Ahora no expliques nada.
Ahora te calmas.

Hilary lucha entre las lágrimas para sonreír.

HILARY
Gracias.

KATIUSKA
Sabes que la solución está en la vida.

Hilary asiente con recato, no del todo convencida. Hincando su barbilla contra su hombro.

KATIUSKA
(tomando a Hilary de la mano)
Es tardísimo. Vamos, te acompaño hasta arriba.

77

INT. ASCENSOR - CONTINUO

77

Ambas están en el ascensor. Hilary tiene su mirada clavada en el piso, su rostro hinchado y rojizo por el llanto.

Katuska le toma de la mano, Hilary le ofrece una avergonzada sonrisa, sin verla directamente a la cara. Katuska le sostiene la mano con más fuerza, transmitiéndole tranquilidad.

78.

Ambas observan los números de los pisos acercarse al destino.

78 INT. PASILLO/APARTAMENTO DE HILARY - CONTINUO 78

El pasillo está pobremente iluminado. Hilary revisa ansiosa su mochila. Katiuska espera a su lado.

KATIUSKA

¿No las consigues?

HILARY

No. Debo haberlas dejado abajo,
en la recepción
(nerviosa)
Katy, mis padres me van a matar.
No avisé, llevo una noche sin
venir y encima pierdo las llaves.

KATIUSKA

Nada malo va a pasar. Solo se
franca con ellos, y seguro que te
van a entender. A ellos también
se les ha roto el corazón, y a
ellos también se les han ocurrido
ideas estúpidas.

HILARY

(gritando)
¡Tú no los conoces!

Katiuska, se perturba un tanto con el ánimo de Hilary.
Toca el timbre del apartamento.

HILARY

¡¿Por qué hiciste eso?!

KATIUSKA

Porque tienes que estar con tus
padres ahora.

El sonido de llaves abriendo la puerta del apartamento
precede a Rita, quien guarda un rostro circunspecto y
ajetreado a la vez.

RITA

(susurrando)
¡Hija! ¿dónde has estado?

HILARY

Por allí.

Katiuska enjuicia a Hilary con la mirada.

RITA

¿Por allí? Tu padre y yo no
podríamos estar más angustiados.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

79.

(ligeramente sorprendida)
Hola Katiuska, ¿qué pasó? ¿por
qué viniste? ¿pasó algo malo?

Katiuska permanece inmutable. Rita abre la reja tratando de hacer el menor ruido posible. Hilary estornuda estruendosamente.

RITA (CONT'D)
Vengan, entren. ¿Te refriaste?

Hilary no responde. Rita les invita a pasar.

79 INT. COCINA - CONTINUO

79

Rita le indica, sin palabras, a las muchachas que entren a la cocina. Hilary echa su bolso al piso. Rita le acerca sillas a Katiuska y a su hija para que se sienten. Hilary rehúsa sentarse.

RITA
Te voy a hacer una limonada
caliente. ¿Tú quieres algo Katy?

Katiuska, sumamente cansada, rechaza la oferta con la cabeza. Rita se dispone a sacar limones de la nevera. Hilary estornuda nuevamente, tres veces seguidas.

RITA
Hija, si te mojaste cámbiate la
ropa. Date un baño caliente y
cuando salgas te tomas la
limonada.

HILARY
(irritada)
Ya déjame mamá.

RITA
Lo digo por tú bien. Pero ¿qué ha
pasado? ¿dónde has estado? ¿Tú
estabas con Hilary?

HILARY
(altanera)
Soy mayor de edad, ese es mi
problema.

Katiuska, enojada e incómoda, frota sus manos por no tener nada mejor que hacer. Hilary, obstinada, evade la mirada atenta de su madre.

KATIUSKA
(firme)
Señora Rita. Su hija tiene mucho
qué hablar con usted.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

80.

RITA

¿De qué?

Hilary ¿qué es lo que tienes que decirme?

HILARY

Nada vale. Tu deja de inventar cosas, no tengo nada que contar. Mi vida no es asunto de nadie, sino mío.

KATIUSKA

(indignada)

No te puedo creer Hilary. No puedo creer que estés actuando así ahora.

HILARY

¿Qué esperabas? Que iba a venir a arrodillarme y besarle los pies a todos, a tí también.

KATIUSKA

Si eso es así, entonces me voy.

Katiuska se pone de pie con intención de marcharse.

KATIUSKA

Siento mucho la hora señora Rita.

RITA

Ay, yo no entiendo. No te vayas hija ¿qué ha pasado?

HILARY

¡NADA! Todo sigue igual, igual de mierda que siempre.

RITA

Vas a despertar a tu papá.

Roberto hace su entrada, muy despierto y en pijamas.

ROBERTO

Ya me han despertado. ¿Se puede saber dónde has estado?

KATIUSKA

Disculpen. Yo me voy. Señor Roberto, permiso.

ROBERTO

Ya va Katiuska. Antes de qué te vayas, yo te quiero hacer una pregunta y necesito que seas honesta conmigo.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

81.

KATIUSKA
Desde luego.

ROBERTO
¿Tú también estás metida en eso
con Hilary?

KATIUSKA
¿Disculpe?

ROBERTO
Tú debes saber de lo que hablo.

KATIUSKA
Señor, no veo a Hilary desde hace
meses.
(tratando de descifrar a
Hilary con la mirada)
Desearía saber de qué me habla y
poder ayudarlo, pero no.

ROBERTO
(consigo mismo)
Entonces tiene que haber sido la
Camila.

RITA
¿De qué hablas Roberto?

Hilary trata de colarse de la cocina pero su padre lo
impide.

HILARY
Déjame pasar, coño.

ROBERTO
Ni una grosería más. Hablo Rita,
de que nos han negado el seguro
de Hilary, por dar positiva en
consumo de drogas.

Rita se empalidece. Hilary arruga su cara con molestia.
Katiuska niega suavemente con su cabeza, con evidente
decepción.

HILARY
Se equivocaron. Tiene que ser un
error.

ROBERTO
Tú te equivocaste, y tu has
cometido el error. Y vamos a
hacer algo al respecto. La
tenemos que meter en una clínica
o algo Rita, es un problema
grave.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

82.

HILARY

Claro que no. Deben haber
mezclado mi muestra con la de un
drogadicto o algo así.

RITA

Tiene que ser eso Roberto. Hilary
nunca-

ROBERTO

No Rita. A mí me costó creerlo.
Por eso entré a su cuarto, en una
gaveta encontré un pedazo de
marihuana.

HILARY

¿Por qué me espían?! Dame lo que
encontraste eso es ¡¡MÍO!!

Rita trata de abrazar a Hilary para calmarle, pero ésta se
zafa de los brazos y se le cuadra a su padre de manera
retadora. Roberto, con tristeza en su rostro, le observa
con pena.

KATIUSKA

¿De eso es lo que querías
escapar?

HILARY

¡NO! ¡De esto es lo que quería
escapar! ¡De mi familia que es
una mierda!

ROBERTO

Que no digas groserías en esta
casa.

Rita comienza a sollozar. Roberto acude a ella y la
recuesta contra su pecho.

HILARY

Ninguno de ustedes me puede
entender.

RITA

Katiuska ¿qué estaban haciendo
ustedes dos?

Katiuska mira a Hilary y torna su atención a Rita.

KATIUSKA

Yo me la encontré en el metro, a
punto de lanzarse a los rieles.

La cara de Rita adquiere una mueca de horror y grita con
desesperación que se torna en llanto. Roberto la ciñe
contra sí.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

83.

ROBERTO

¿Qué pensabas resolver con eso?

HILARY

Lo mismo que resolvió el cabrón
de mi hermano. ¡ESCAPAR DE
USTEDES!

Enfurecida, Hilary revienta contra el piso una jarra, salpicando con cristales y agua a Roberto, Rita y Katiuska. Tras esto, es Hilary quien llora desconsolada. Los otros tres permaneces paralizados entre sorpresa y temor.

HILARY

(llorando)

No tienen idea lo que yo he
vivido. Y no la van a tener
porque ya no va a haber más
Hilary a la que joderle la vida.

En seguida Hilary se arrodilla en llanto. Coge uno de los cristales resquebrajados de la jarra de agua, e impulsivamente comienza a rasgarse los brazos y parte del cuello, con velocidad tal que nadie puede evitarlo.

Roberto reacciona. Forcejea con Hilary para despojarle de la improvisada arma. Rita grita desesperada en pánico absoluto. Katiuska observa paralizada. Hilary muerde a Roberto en las manos tratando de deshacerse de él. Roberto resiste los mordiscos, su pijama curtida con de la sangre de su hija.

FADE OUT:

80 INT. SALA DE EMERGENCIAS DE HOSPITAL PÚBLICO - DESPUÉS 80

La sala de emergencias de un hospital alberga por lo menos 30 personas entre pacientes y familiares. Médicos, enfermeras y paramédicos entran y salen incesantemente. La atmósfera, sin embargo, es tranquila y los heridos o enfermos comparten cómo pueden y los que pueden, con sus acompañantes.

Hilary yace sobre una camilla con los ojos entreabiertos. Una bolsa de suero, ajustada con cinta plástica a la pared, le sustenta. Una venda le cubre parte del cuello, resto exhibe cortes superficiales por toda la piel. Su brazo izquierdo porta una sutura que se prolonga por de más de 15 centímetros.

Hilary mira al techo. La vista es nublada por el rostro de una niña de unos 6 años. La niña le observa con curiosidad. La niña apunta hacia ella un celular con cámara y osadamente le graba. Junto a ella llega un niño de unos 15 años.

(A CONTINUACIÓN)

A CONTINUACIÓN:

84.

 NIÑO
 Hermana, no hagas eso. Dáme el
 celular.

La niña entrega el teléfono al muchacho y ambos se
retiran. Hilary sonríe a duras penas.

FIN.

3.7.4 - Cuarto paso: Validación

Elemento: temática

- *Frases exactas:*

“Pero si te sientes siniestro/Anda y ve a un ministro/El tratará en vano despojarte del dolor de ser una irremediable incrédula” (But if you are feeling sinister/Go off and see a minister/He'll try in vain to take away the pain of being a hopeless unbeliever)

- *Uso potencial:*

Se asoma la posibilidad de situar la historia en un marco que englobe elementos de la fe, la autoestima y la determinación para alcanzar una meta. Al final se tendrá que probar que los intentos del protagonista por redimirse espiritualmente serán en vano.

- *Uso práctico:*

La premisa de la que parte el guión y que espera desarrollar, pudiera expresarse de la siguiente manera: “La insatisfacción personal abre paso al odio a sí mismo”

En el guión la protagonista se percibe a si misma de manera muy negativa, llena de un profundo odio contra su persona (Escenas 20, 24, 75 y 79). Hilary lucha por diferenciarse de su ferviente familia católica, para ella la fe es un juego (Escenas 4, 40). Hilary trata de encontrar en el otro, la reafirmación de quien ella quiere ser (Escenas 20, 35, 41) y esto hace que su autoestima sea muy vulnerable (Escenas 24, 67, 70) Su crianza le genera un pesado sentimiento de culpa por la muerte de su hermano (28, 36, 79). Su inseguridad personal le provoca sentir vergüenza propia con regularidad (24, 73, 79, 32, 33, 34)

Elemento: meta

- *Frases exactas:*

“las únicas cosas que ella desea saber son cómo y porqué y cuándo y a dónde ir/ cómo y porqué y cuándo y a dónde seguir” (“the only things she wants to know is How and why and when and where to go/How and why and when and where to follow”)

- *Uso potencial:*

De vincularse con el tema, podría hacerse empleo de la vaguedad de las interrogantes, para precisamente, reflejar la incertidumbre propia del personaje en la historia.

- *Uso práctico:*

Las preguntas que necesitaba responderse Hilary, correspondían a metas muy vagas, que reflejaban la incertidumbre y falta de planificación en la que vivía.

Necesita entonces que esas preguntas sean respondidas por un tercero que le indique el camino (Escenas 18, 23, 44, 48, 55, 56, 57 y 60). Su confusa concepción sobre sus metas, hizo que éstas se presentaran más lejanas y esquivas de alcanzar. La desesperación por no encontrar las respuestas la lleva a fijar una nueva meta: quitarse la vida (Escenas 68 y 79)

Elemento: ambiente

- *Frases exactas:*

“si [Anthony] regresa a la casa” (“if he goes back to the house”)/ “Hillary fue a la Iglesia Católica” (“Hilary went to the Catholic Church”)/ “la iglesia en la colina”(“the church upon the hill”)

- *Uso potencial:*

Estos espacios pudieran tener una presencia recurrente en la historia, elevando de esta manera su grado de importancia al servicio del tema.

- *Uso práctico:*

Al aparecer una iglesia o una casa, se establece el inicio de una situación de conflicto en ciernes. La intención que tienen estos dos ambientes es la de puntuar momentos vitales en la trama. Es en una iglesia donde Hilary conoce a Víctor (Escena 5 y 6), y en una capilla persuade a Camila de aceptar la droga (Escena 60). Y desde luego, su pesadilla con Antonio que se desenvuelve en una iglesia. (Escena 36).

Cada vez que Hilary retorna a una casa el conflicto empeora, en relación a la última vez que

se le vio en ese mismo lugar (Escenas 28, 70, 74 y 79).

Elemento: clímax

- *Frases exactas:*

“Anthony caminó hacia su muerte porque pensó que nunca se sentiría de esta manera nuevamente” / “Hilary caminó hacia su muerte porque no pensó en nada de qué hablar” (“Anthony walked to his death because he thought he'd never feel this way again” / “Hilary walked to her death because she couldn't think of anything to say”)

- *Uso potencial:*

Una decisión voluntaria de entregarse a la muerte evoca la imagen del suicidio. Se podría establecer un nexo con el suicidio y el hecho de que dos sujetos compartan la misma situación.

- *Uso práctico:*

El clímax de la trama comienza a construirse a partir de un intento de suicidio de Hilary frustrado por Katuska en el metro (Escenas 62 y 75). Y tiene su desenlace en el intento desesperado de Hilary por quitarse la vida, lacerándose con pedazos de vidrio en la cocina de su casa, frente a Katuska y su familia (Escena 79). El primero está impulsado por un gran sentido de culpa, mientras que en el segundo, está involucrada una necesidad de manipular a sus seres amados, queriendo lograr un respeto que ella no considera que recibe.

Elemento: catalizador

- *Frases exactas:*

“Si regresa a la casa, las cosas irán de mal a peor ¿qué podría hacer?” / “Cuando regresó, su espiritualidad fue arrojada a la confusión” (“If he goes back to the house then things would go from bad to worse, what could he do?”/“When she got back, her spirituality was thrown into confusion”)

- *Uso potencial:*

Se podría establecer que la que la llegada de un personaje a una casa marca el

empeoramiento de su situación previa. De igual forma podrían definirse con mayor claridad las causas que han motivado la turbulencia espiritual de un personaje.

- *Uso práctico:*

Se infiere que Hilary, poco a poco, se ha examinado espiritualmente para cuando está en la capilla de su antiguo colegio (Escena 72). Es en este momento, cuando Hilary parece asumir una nueva dimensión espiritual que la perturba. Y resuelve huirle (Escena 74). Al ser confrontada por la madre de Camila (Escena 75), se le dispara un sentimiento de culpa, tan fuerte, que intenta lanzarse a los vías del tren (Escenas 54, 62 y 75). Al Hilary regresar a su casa la situación va de mal en peor (Escena 79).

Elemento: subtrama

- *Frases exactas:*

“Así que consiguió un buen contrato para rentar/con el hombre en *Rediffusion*” ¡Mírame! Estoy en TV”/Esto compensa las desventajas de ser pobre/Ahora soy un millón de pedazos, recogidos para ser deliberadas/Por la gente escuchando en casa /Por la gente viendo por la tele”(“So she got a special deal on renting/From the man at Rediffusion/"Look at me! I'm on TV/It makes up for the shortcomings of being poor/Now I'm in a million pieces", picked up for deliberation/By the people listening at home/By the people watching on the telly”)

- *Uso potencial:*

De antemano se descarta el situar la historia en Londres durante alguna de esas décadas. Puesto que no se dispone del conocimiento, ni los recursos económicos que puede implicar el desarrollo de una historia verosímil, en una ciudad y una época que no se experimentó personalmente. Con esta decisión se quiere prevenir el plagiar el guión con anacronismos e inexactitudes en las que se desembocaría tal osadía. La historia tendrá necesariamente que transcurrir en un contexto geográfico y cultural que se domine.

El agrado que tiene Hilary al verse proyectada en un televisor, podría ser interpretada como

su interés por la imagen en general. Bien pudiera colgar videos en YouTube

(<http://www.youtube.com/>) para ser reconocida por otros y con esto representar la frase: “Ahora soy un millón de pedazos, recogidos para ser deliberadas/Por la gente escuchando en casa /Por la gente viendo por la tele en un contexto adecuado al presente”.

Que se sugiera su nivel económico (“Esto compensa las desventajas de ser pobre”), en lo que se considerará una sub-trama podría implicar que su condición financiera se explotaría dentro de la misma, con incidencia en la trama principal.

- *Uso práctico:*

Hilary desea haber estudiado Arte, algo que Antonio sí pudo hacer (Escena 28). A pesar de eso, ella constantemente está a la búsqueda de una nueva imagen que tomar, o un nuevo video que grabar, con su celular y mostrarlo al mundo a través de la Internet (Escenas 5, 6, 18, 23, 31). Logra alcanzar sus pretensiones artísticas a medias, cuando se une con Camila (Escenas 35, 39, 40, 41, 44 y 59) y cuando está con Víctor (Escenas 47 y 67). Tal es el interés de Hilary, que llega a gastar sus ahorros en una cámara digital que le venden a muy buen precio (Escenas 45 y 52).

La presencia del reflejo de Hilary en la historia, o de su imagen captada por un dispositivo electrónico es una constante en la historia (Escenas 2, 12, 14, 20, 42, 67 y 80). Así mismo, en su lugar de trabajo reproduce imágenes para los clientes del centro de fotocopiado (Escenas 3 y 24)

Elemento: escena tácita

- *Frases exactas:*

“Cuando regresó, su espiritualidad fue arrojada a la confusión” (“When she got back, her spirituality was thrown into confusion”)

- *Uso potencial:*

Esta es la misma frase que sugiere un catalizador . Por ello la escena tácita podría convertirse en la misma escena que contiene el catalizador que genera el inicio de un cambio.

- *Uso práctico:*

La escena tácita fue dividida en varias, construidas como preámbulo del clímax. Comprende la secuencia que tiene lugar en su antigua escuela y que antecede la presencia del conflicto final en su casa (Escenas 71, 72 y 73).

Elemento: personajes

- *Frases exactas:*

“Anthony”, “Hilary” y el vicario (“the vicar”)

- *Uso potencial:*

El que Hilary y Anthony compartan un sendero hacia la muerte, asoma la oportunidad de establecer un vínculo profundo y directo entre ellos, que contribuya al drama.

A juzgar por estos versos: “Y si existe algo más allá, el no tiene miedo porque/Está destinado a ser menos aburrido que hoy/Está destinado a ser menos aburrido que mañana” y “Todos pensaban que ella era aburrida, así que de todas formas ni escuchaban/Nadie estaba diciendo algo de interés, ella se quedó dormida.”, Hilary y Anthony parecen estar asediados por un aburrimiento exacerbado, posible síntoma de una depresión severa. Sus edades no están determinadas.

Se sugiere que Hilary oculta una afición por el sadomasoquismo y lo estudios bíblicos, esto podría ser aprovechado como aspectos secretos de su personalidad.

La figura del vicario no presenta características suficientes para representar un papel trascendental.

- *Uso práctico:*

Anthony pasó a ser Antonio. Un personaje que a pesar de no estar físicamente, mantiene un peso en el presente de Hilary y en el de Rita (Escenas 1, 24, 28, 33, 36, 47, 52, 72 y 73). Se sugiere que Antonio, quien estudiaba Arte, murió hace 11 años debido a una sobredosis de droga (Escenas 24 y 28).

Hilary es la protagonista de la historia. Se determinó que tiene 23 años y una autoestima que se tambalea. Vive con sus padres, Roberto y Rita. Hilary siempre ha querido estudiar Arte, pero su

madre nunca aprobó la idea.

Para resaltar las similitudes que se percibieron en la letra de la canción, entre el rumbo que deciden tomar Anthony y Hilary, se ha colocado a Hilary en el mismo camino de uso de drogas (Escenas 55, 56, 57, 60, 64, 67, 69 y 70) que llevó a Antonio a su muerte (Escena 28).

El vicario es una figura intrascendente dentro de la trama. Su aparición es efímera y no afecta de manera alguna el curso de los acontecimientos (Escenas 4 y 6).

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Objetivo General

Diseñar una estrategia que establezca lineamientos puntuales a ser seguidos para escribir la adaptación de la canción “If you're feeling sinister” en un guión cinematográfico

Se diseñó y aplicó una estrategia que permitió escribir un guión argumental para largometraje adaptando la canción “If you're feeling sinister”. Para ello se resolvió emplear únicamente la letra de la canción, obviando la música instrumental que le acompaña. Esta decisión se tomó al encontrar numerosas discrepancias, en la bibliografía escogida.

Los argumentos expuestos por Russell Lack en su libro “La música en el cine” respaldaron la creencia de que las teorías que favorecen la idea de una traducción literal de la música a las palabras, no se encontraban lo suficientemente desarrolladas, ni tuvieron la exactitud o claridad, que pudieran justificar su implementación.

De acuerdo a lo expuesto por Seger, se precisaron una serie de 13 elementos que pudieran ser encontrados en la fuente original que iba a ser adaptada. Estos 13 elementos (temática, meta, problema, ambiente, tres actos, clímax, catalizador, escena de transición, arcos de historia, sub-trama, escena tácita, riesgo, personajes) se desarrollaron conceptualmente y se ejemplificaron para facilitar su identificación en la letra de la canción “If you're feeling sinister”.

Se partió a establecer los lineamientos que regirían el proceso de adaptación.

Con estos 13 elementos se construyó un cuadro que persiguió la organización del análisis que determinó la presencia, ausencia o claridad de los mismos en “If your'e feeling sinister”. Una vez alcanzado esto se prosiguió a la interpretación de los resultados que se reflejaron en la tabla.

Esta interpretación se plasmó en prosa simple, y trató de explicar las razones por las que un elemento se le consideró presente; sus puntos favor o en contra y su posible uso en la trama de un guión. Luego se pasó a la escritura de una idea, sinopsis, desarrollo de personajes y escaleta

correspondientes a un guión adaptado, que fue escrito, posteriormente, tratando de ser consecuente con lo determinado durante etapas anteriores.

Al finalizar, se comparó la manera en que fueron incorporados en el guión los elementos clasificados en el cuadro como presentes o difusos; con el uso potencial que fue previsto antes de escribir el guión literario. Así se pudo corroborar su presencia, y señalar la manera en que fueron interpretados en la trama del guión.

Se piensa que el resultado es satisfactorio, puesto que se pudieron cumplir los pasos que comprendieron la estrategia diseñada. Se comprobó que sí es posible la creación de una adaptación a partir de esa canción. La forma de utilizar los lineamientos se vio reflejada en el desarrollo de la estrategia que fue empleada en el caso de “If you're feeling sinister”.

Durante la exposición del marco referencial se presentó la información que abarcó las fuentes tradicionales para la adaptación cinematográfica: como la literatura, el cine mismo o la televisión. De igual forma se pudo conocer de experiencias previas, en el área de fuentes menos tradicionales; tales como el cómic, los videojuegos, y otros aún más experimentales.

Se presentaron cifras, estadísticas y opiniones de expertos en el área, sobre los diferentes tipos de fuentes que se han venido adaptando para el cine.

El área de la adaptación de canción al cine pudo ser explorada satisfactoriamente, se presentaron los escasos ejemplos documentados. También se pudo profundizar en el papel que juega el videoclip como un ejemplo audiovisual en el que una canción trata de ser trasladada a imágenes.

Esta exposición se lleva a cabo exitosamente, al contar con una amplia bibliografía que sirvió para establecer las áreas poco conocidas de la adaptación de fuentes no tradicionales, con especial énfasis en la parte musical.

Se pudo conocer la dificultad que presenta la adaptación de una canción al medio cinematográfico. Se necesitó configurar una estrategia para poder expandir los recursos que ofrece

una canción para poder ajustarlos a la estructura narrativa que demandó un guión para largometraje.

A pesar de la resistencia que presenta una canción para ser adaptada, se establecieron las posibilidades que sí pueden encontrarse en una canción, a través de los ejemplos que ilustran los 13 elementos de la estrategia para adaptar “If you're feeling sinister” a un guión argumental.

A partir de la bibliografía empleada, se pudo construir una serie de pasos, contenidos en una estrategia con lineamientos de acción, que fueron aplicados a la canción que se quiso adaptar. Se hizo hincapié en la sencillez de los mismos, para facilitar su empleo. Los lineamientos establecidos facilitan la organización de ideas al enfrentarse a una canción que se pretenda ser adaptada.

Se logra construir un modelo que se presenta flexible para su empleo con una canción y el proceso de validación ofrece la posibilidad de comparar y determinar los resultados alcanzados por quienquiera que use el modelo.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES:

¿Qué significa lo logrado y qué queda por hacer?

Esta investigación permite el desarrollo de una estrategia que despeja la incógnita sobre cuán factible es llevar a cabo la adaptación de la canción “If you're feeling sinister” a un formato de guión argumental cinematográfico. Gracias a la investigación se adquiere un mejor entendimiento de cómo funciona el proceso de adaptación cinematográfica, con respecto a diversas fuentes.

Al diseñar y aplicar un modelo, que organiza y clasifica, los elementos que pueden ser explotados en la canción, se generan parámetros claros que parten de los mismos principios que Seger señala, como pertinentes para la adaptación de fuentes más tradicionales, como la literatura, la televisión o el cine, se logra acceder a un modelo que cumple su cometido con el caso de estudio escogido. Este modelo se presenta útil para futuras experiencias similares.

Se descubre que la dificultad sí es palpable, pero ciertamente es superable. La limitada descripción presentada en la letra de la canción no representa inconvenientes tales como para desistir de la tarea de adaptarle. Es necesario, en presencia de las evidencias teóricas, prescindir de un análisis musical.

Lamentablemente, el lapso de años que se toma para finalizar este trabajo de grado, genera que algunos datos estadísticos presentes en el marco teórico, puntualmente aquellos relativos a eventos fílmicos o récords, corran el riesgo de quedar obsoletos para el momento de presentación.

Se recomienda a futuras investigaciones vinculadas a ésta, que sean revisadas las teorías correspondientes a la significación de la música, puesto que es probable que los estudios hayan progresado lo suficiente como para generar un análisis confiable del elemento de la música instrumental de una canción.

Se recomienda considerar el diseño de un modelo que pueda incluir en su verificación un instrumento estadístico para evaluar con un grupo de muestra el grado de correspondencia que algunas personas perciben entre la canción y el guión, o idea de adaptación.

REFERENCIAS

- Academy Award for Writing Adapted Screenplay* (n.d.). Extraído en abril 21, 2007, de http://en.wikipedia.org/wiki/Best_Adapted_Screenplay.
- Adaptation Directed By Original Author*. (n.d.). Extraído en abril 19, 2005, de <http://www.imdb.com/keyword/adaptation-directed-by-original-author/>.
- Alan Moore* (n.d.). Extraído en septiembre 30, 2006, de http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Moore.
- Albarn, D & James, A et al. (2003). *Out of time*. [Grabada por Blur]. En Think tank [CD]. Londres: EMI Records.
- All Time Worldwide Box Office Grosses* (n.d.). Extraído en abril 3, 2005, de <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world>.
- Armstrong, D & Mathers, M. et al. (2000). *Stan* [Grabada por Eminem y Dido]. En The Marshall Mathers LP [CD]. Detroit: Interscope Records.
- BFI / Sight & Sound / Top Ten Poll 2002 - Critics Top Ten 2002* (n.d.). Extraído en mayo 15, 2005, de <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/topten/poll/critics.html>.
- BFI / Sight & Sound / Top Ten Poll 2002 - Directors' Poll*. (n.d.). Extraído en mayo 15, 2005, de <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/topten/poll/directors.html>.
- Baiz, F. (1998). *Nuevos instrumentos para la escritura del guión*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Nacional.
- Based On Article*. (n.d.). Extraído en abril 18, 2005, de <http://www.imdb.com/keyword/based-on-article/>.
- Based On*. (n.d.). Extraído en abril 3, 2005, de <http://www.imdb.com/find?s=kw&q=based+on&x=0&y=0>.
- Batman Begins Movie Reviews* (n.d.). Extraído en agosto 6, 2006, de http://www.rottentomatoes.com/m/batman_begins.
- Beaumont, M. (2004, septiembre 21). *If you're feeling sinister*. Extraído en enero 30, 2005, de

http://www.belleandsebastian.com/press.php?cmd=viewreview&review_id=16.

Belle & Sebastian Biography. (n.d.). Extraído en diciembre 18, 2004, de

<http://www.belleandsebastian.com/band.php>.

Belle & Sebastian Do Comics. (2005, diciembre 8). Extraído en septiembre 23, 2005, de

<http://comics.ign.com/articles/674/674448p1.html>.

Belle & Sebastian revealed as 'Best Scottish Band of All Time' (2005, enero 1). Extraído en abril

25, 2005, de <http://www.list.co.uk/article/2658-belle-sebastian-revealed-as-best-scottish-band-of-all-time/>.

Belle & Sebastian: Storytelling OST (2002): Reviews (n.d.). Extraído en abril 10, 2004, de

<http://www.metacritic.com/music/artists/belleandsebastian/storytelling>.

Blades, R. (1978). Pedro navaja. En Siembra [LP]. Nueva York: Fania.

Bowie, D. (1969). Space oddity. En Space oditty [LP]. Reino Unido: Emi Records.

Bowie, D. (1972). Ziggy Stardust. En The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from mars. [LP]. Reino Unido: RCA Records..

Brackett, D. (2000). *Interpreting Popular Music*. Berkeley: University of California Press.

Carlsson, S. (1999). Audiovisual poetry or Commercial Salad of Images?. *Min uskiikin Sunta Special issue in English on Music videos*(2), 6. Extraído en julio 19, 2006, de <http://www.zx.nu/musicvideo/musicvideo.pdf>.

Cash, J. (1959). Don't take your guns to town. En The Fabulous Johnny Cash [LP]. Nashville: Columbia Records.

Chamber pop. (n.d.). Extraído en diciembre 19, 2004, de

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:4445>.

Clode, G. (n.d.). *Remembering Rediffusion* Extraído en August 19, 2007, de

<http://www.rediffusion.info/>.

- Coker, J. (1995). *Common people* [Grabada por Pulp]. En *Different class* [CD]. Reino Unido: Island Records.
- Colón, W. (1989). *Gran varón* [Grabada por Willie Colón y Legal Alien]. En *Top secrets* [CD] Puerto Rico: Fania Records.
- Colón, W. (1978). *Talento de televisión* [Grabado por Willie Colón y Rubén Blades]. En *Tras la tormenta* [CD]. Puerto Rico: Sony Records. (1995).
- Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca (Two-Disc Special Edition)* [Película]. U.S.A.: Warner Home Video.
- Degelman, D., & Lorenzo, M. (2007, August 1). *APA Style Essentials* Extraído en junio 18, 2008, de www.vanguard.edu/faculty/ddegelman/index.aspx?doc_id=796.
- Dirks, T. (n.d.). *Film History Before 1920*. Extraído en julio 24, 2006, de <http://www.filmsite.org/pre20sintro.html>.
- Dirks, T. (n.d.). *Greatest Serial Films*. Extraído en mayo 19, 2006, de <http://www.filmsite.org/serialfilms2.html>.
- Ebert, R. (1998, Oct. 18). *Cinematic balancing act brings Solondz 'Happiness'*. Extraído en abril 20, 2005, de <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19981018/PEOPLE/10010345/1023>.
- Ebert, R. (2004, septiembre 10). *Resident Evil: Apocalypse [crítica de cine]*. Extraído en febrero 21, 2006, de <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040910/REVIEWS/409100304/1023>.
- Ebert, R. (1999, September 5). *Yellow Submarine :: rogerebert.com :: Great Movies*. Extraído en diciembre 20, 2005, de <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/%2F19990905%2FREVIEWS08%2F909050301%2F1023>.
- Egri, L. (1972). *Art Of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives* New York: Touchstone.

- Feineman, N., & Reiss, S. (2000). *Thirty Frames Per Second: The Visionary Art of the Music Video*. New York: Harry N. Abrams.
- Festival de Cannes : Awards*. (n.d.). Extraído en mayo 15, 2005, de <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2007/awardCompetition.html>.
- Friends, S. (n.d.). *PerformerMag : Articles : IndieVSMajorContracts*. Extraído en marzo 17, 2008, de <http://www.performermag.com/IndieVSMajorContracts.php>.
- Garza, J. (n.d.). *Break the News to Mother* Extraído en mayo 10, 2005, de <http://movies.nytimes.com/movie/85897/Break-the-News-to-Mother/overview>.
- Gordon, S. (n.d.). *Kubrick FAQ - The Shining* Extraído en mayo 10, 2005, de <http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining.html>.
- Greenwood, C. & Greenwood, J et al. (1997). Exit music (for a film).[Grabada por Radiohead] En Ok computer [CD] Reino Unido: Capitol Records.
- Greenwood, C. & Greenwood, J et al. (1995). The bends.[Grabada por Radiohead] En The bends [CD] Reino Unido: Capitol Records.
- Harper Valley PTA (film)* (n.d.). Extraído en junio 3, 2006, de [http://en.wikipedia.org/wiki/Harper_Valley_PTA_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Harper_Valley_PTA_(film)).
- Hewson, P. (2000). Beautiful day. [Grabada por U2]. En All that you can't leave behind [CD]. Dublin: Interscope Records.
- Hewson, P. (1987). I still haven't found what I'm looking for [Grabado por U2]. En The Joshua tree [CD]. Dublín: Island Records.
- How Would You Like to Be the Ice Man? (1899)*(n.d.). Extraído en mayo 23, 2005, de <http://www.imdb.com/title/tt0243317/>.
- Indie pop*. (n.d.). Extraído en diciembre 19, 2004, de <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:4557>.
- Jackson, S. (n.d.). *Storytelling*. Extraído en julio 17, 2006, de

<http://www.belleandsebastian.com/qasearchk.php?searchterm=storytelling..>

Kelly, R. (2005). Trapped in the closet. En TP-3: reloaded [CD]. Chicago: Jive Records.

Lack, R. (2004). *La Musica En El Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A..

Lane, A. (2003, agosto 18). *Life in Pictures*. Extraído en julio 13, 2006, de

http://www.newyorker.com/archive/2003/08/18/030818cerci_cinema.

Lennon, J. & McCartney, P. (1963). I saw her standing there. [Grabada por The Beatles]. En Please please me [LP]. Londres: Apple Records.

Lennon, J. & McCartney, P. (1965). Norwegian wood. [Grabada por The Beatles]. En Rubber soul [LP]. Londres: Apple Records.

Lennon, J. & McCartney, P. (1966). Paperback writer. [Grabada por The Beatles]. En Paperback writer/rain [7"']. Londres: Apple Records.

Lennon, J. & McCartney, P. (1967). Penny lane. [Grabada por The Beatles]. En Magical mystery tour [LP]. Londres: Apple Records.

Lennon, J. & McCartney, P. (1968). Rocky Raccoon. [Grabada por The Beatles]. En The Beatles [LP]. Londres: Apple Records.

Lennon, J. & McCartney, P. (1966). Yellow Submarine. [Grabada por The Beatles]. En Revolver [LP]. Londres: Apple Records.

Leyshon, A. (n.d.). *ioda: independent online distribution alliance* . Extraído en marzo, 2008, from http://www.iodalliance.com/guide_dms_today.php.

Linder, B. (2001, Oct. 4). *Square Pictures Shuts Down*. Extraído en mayo 19, 2005, de <http://movies.ign.com/articles/306/306720p1.html>.

MTV. (n.d.). Extraído en mayo 23, 2005, de <http://en.wikipedia.org/wiki/Mtv>.

Mckee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*. New York, NY: Regan Books.

Mctiernan, J. (Director). (1987). *Die Hard* [Película]. USA: 20th Century Fox.

- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and the Cinema: Imaginary Signifier (Language, Discourse, Society)*. New York: Palgrave Macmillan.
- Millar, G., & Reisz, K. (1989). *Technique of Film Editing, Second Edition*. Amsterdam: Focal Press.
- Mundy, J. (1999). *Popular Music On Screen: From Hollywood Musical to Music Video (Music and Society)*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Murdoch, S. (1996). If you're feeling sinister [Grabado por Belle & Sebastian]. En If you're feeling sinister [CD]. Reino Unido: Jeepster Recordings.
- Neyhart, D., & Karper, . (2008, June 19). *APA Formatting and Style Guide - The OWL at Purdue*. Extraído en junio 19, 2008, de <http://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/01/>.
- Ode to Billy Joe (film)*. (n.d.). Extraído en junio 3, 2006, de [http://http://en.wikipedia.org/wiki/Ode_to_Billy_Joe_\(film\)](http://http://en.wikipedia.org/wiki/Ode_to_Billy_Joe_(film)).
- Orwell, G. (1948). *Nineteen Eighty-Four*. New York: Plume.
- Paez, F. & Sabina, J. (1998) Llueve sobre mojado. En Enemigos intimos [CD]. Buenos Aires: Wea International.
- Phipps, K. (2002, abril 19). *Quadrophenia* . Extraído en junio 3, 2005, de <http://www.avclub.com/content/node/5168>.
- Razzie Awards* (n.d.). Extraído en abril 18, 2005, de http://www.imdb.com/Sections/Awards/Razzie_Awards/.
- Reznor, T. (1995). Hurt. [Grabada por Johnny Cash]. En American IV: the man comes around [CD]. Estados Unidos: Univerdal Records. (2003).
- Romney, J., & Wootton, A. (1995). *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 1950s*. London: British Film Institute.
- Rosvo Roope (1949)* (n.d.). Extraído en mayo 23, 2005, de <http://www.imdb.com/title/tt0133186/>.
- Santas, C. (n.d.). *The Remake of Psycho*. Extraído en abril 5, 2005, de <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/10/psycho.html>.

Schumacher, J. (Director). (2005). *Batman Forever (Two-Disc Special Edition)* [Película]. Estados Unidos: Warner Home Video.

Seeger, L. (1992). *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film (Owl Books)* new york: Owl Books.

Sinopsis. (n.d.). Extraído en septiembre 15, 2005, de
<http://www.tvazteca.com/telenovelas/cancion/sinopsis.shtml>

Skippy (comic strip). (n.d.). Extraído en abril 5, 2006, de
http://en.wikipedia.org/wiki/Skippy_%28comic_strip%29.

Spec sheet. (n.d.). Extraído en junio 12, 2005, de
http://www.mvpa.com/resources/spec_sheet_graphic.htm.

Spider-Man 2 Movie Reviews (n.d.). Extraído en agosto 6, 2006, de
http://www.rottentomatoes.com/m/spiderman_2.

Stipe, M. (1988). It's the end of the world as we know it (and I feel fine) [Grabada por R.E.M.]. En Document [CD]. Atenas, Georgia: International Record Syndicate Inc.

The Birth of a Nation (1915) - Full cast and crew. (n.d.). Extraído en abril 18, 2005, de
<http://www.imdb.com/title/tt0004972/fullcredits#writers>.

Thomas, S. (n.d.). *Belle & Sebastian > Overview*. Extraído en diciembre 14, 2004, de
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:aifxqwhldke~T00>.

Trabajo de Grado. (2008, marzo 11). Extraído en octubre, 21, 2004, de
<http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/index.php?pagina=2975>.

Twee pop (n.d.). Extraído en diciembre 19, 2004, de
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:4517>.

United 93 (2006) - Trivia. (n.d.). Extraído en febrero 23, 2007, de
<http://www.imdb.com/title/tt0475276/trivia>.

Video Game Adaptation Movies (n.d.). Extraído en septiembre 19, 2006, de

<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=videogameadaptation.htm>.

Voyage dans la lune, Le (1902) - Full cast and crew. (n.d.). Extraído en abril 18, 2005, de

<http://www.imdb.com/title/tt0000417/fullcredits#writers>.

Wainwright, M. (2004). *Bloody mother fucking asshole*. En Martha Wainwright [CD]. Nueva York: Zoe Records. (2005).

Whitelaw, P. (2005). *Belle and Sebastian: Just a Modern Rock Story*. New York, New York: St. Martin's Griffin.

Winter, D. (n.d.). *PONG-Story: A.S.Douglas' 1952 Noughts and Crosses game*. Extraído en marzo 16, 2007, de <http://www.pong-story.com/1952.htm>.

Yi, M. (2004, diciembre 18). *They got game*. Extraído en junio 2, 2005, de <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/archive/2004/12/18/MNGUOAE36I1.DTL>

Yorke, T. (2006). *Harrowdown hill*. En *The eraser* [CD]. Londres: XL.

Young, B. (Director). (2003). *Belle & Sebastian - Fans Only* [Documental]. Reino Unido: Matador Records.

Zimmerman, R. (1973). *Knockin' on heaven's door*. En *Pat Garrett & Billy the kid* [LP]. Nueva York: Columbia Records.

Letras de canciones

Blur - Out Of Time. (n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/Blur:Out_Of_Time.

Bob Dylan - Knockin' On Heaven's Door - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/Bob_Dylan:Knockin%27_On_Heaven%27s_Door.

David Bowie - Space Oddity - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/David_Bowie:Space_Oddity.

David Bowie - Ziggy Stardust - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/David_Bowie:Ziggy_Stardust.

El piojo y la pulga (Popular española - Popular venezolana) . (n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=6168>.

Eminem - Stan (n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de <http://lyricwiki.org/Eminem:Stan>.

Joaquín Sabina - Lluve Sobre Mojado - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/Joaqu%C3%ADn_Sabina:Lluve_Sobre_Mojado.

Johnny Cash - Don't Take Your Guns To Town - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/Johnny_Cash:Don%27t_Take_Your_Guns_To_Town.

Martha Wainwright - Bloody Mother Fucking Asshole - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/Martha_Wainwright: Bloody_Mother_Fucking_Asshole.

Music of Puerto Rico - Lyrics/Letra: Talento de Televisión (n.d.). Extraído en marzo 12, 2006, de http://www.musicofpuertorico.com/lyrics/talento_de_television.html.

Nine Inch Nails - Hurt - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/Nine_Inch_Nails:Hurt.

Pulp - Common People - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/Pulp:Common_People.

R. Kelly - Trapped In The Closet Ch1 - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/R._Kelly:Trapped_In_The_Closet_Ch1.

R.E.M. - It's The End Of The World As We Know It (And I Feel Fine) - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de [http://lyricwiki.org/R.E.M.:It%27s_The_End_Of_The_World_As_We_Know_It_\(And_I_Feel_Fine\)](http://lyricwiki.org/R.E.M.:It%27s_The_End_Of_The_World_As_We_Know_It_(And_I_Feel_Fine)).

Radiohead - Exit Music (For A Film) - lyrics from LyricWiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de [http://lyricwiki.org/Radiohead:Exit_Music_\(For_A_Film\)](http://lyricwiki.org/Radiohead:Exit_Music_(For_A_Film)).

Radiohead - The Bends. (n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de

http://lyricwiki.org/Radiohead:The_Bends.

Ruben Blades - Pedro Navaja - lyrics from Lyric Wiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de

http://lyricwiki.org/Ruben_Blades:Pedro_Navaja.

The Beatles - I Saw Her Standing There - lyrics from Lyric Wiki(n.d.). Extraído en marzo 13, 2008,

de http://lyricwiki.org/The_Beatles:I_Saw_Her_Standing_There.

The Beatles - Norwegian Wood (This Bird Has Flown) - lyrics from Lyric Wiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de

[http://lyricwiki.org/The_Beatles:Norwegian_Wood_\(This_Bird_Has_Flown\)](http://lyricwiki.org/The_Beatles:Norwegian_Wood_(This_Bird_Has_Flown)).

The Beatles - Paperback Writer - lyrics from Lyric Wiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de

http://lyricwiki.org/Paul_McCartney:Paperback_Writer.

The Beatles - Penny Lane. (n.d.). Extraído en marzo 13, 2008, de

http://lyricwiki.org/The_Beatles:Penny_Lane.

The Beatles - Rocky Raccoon (n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de

http://lyricwiki.org/The_Beatles:Rocky_Raccoon.

The Beatles - Yellow Submarine (n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de

http://lyricwiki.org/The_Beatles:Yellow_Submarine.

Thom Yorke - Harrowdown Hill - lyrics from Lyric Wiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2007, de

http://lyricwiki.org/Thom_Yorke:Harrowdown_Hill.

U2 - Beautiful Day. (n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de http://lyricwiki.org/U2:Beautiful_Day.

U2 - I Still Haven't Found What I'm Looking For - lyrics from Lyric Wiki(n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de

http://lyricwiki.org/U2:I_Still_Haven%27t_Found_What_I%27m_Looking_For.

Willie Colon - El Gran Varon. (n.d.). Extraído en marzo 12, 2008, de

http://lyricwiki.org/Willie_Colon:El_Gran_Varon.

ANEXOS

Anexo 1

Letra original, en lengua inglesa de la canción "If you're feeling sinister" (Murdoch, 1996)

Anthony walked to his death because he thought he'd never feel this way again
If he goes back to the house then things would go from bad to worse, what could he do?
He wants to remember things exactly as he left them on that Wednesday
And if there is something else beyond, he isn't scared because
It's bound to be less boring than today
It's bound to be less boring than tomorrow
Hilary walked to her death because she couldn't think of anything to say
Everybody thought that she was boring, so they never listened anyway
Nobody was really saying anything of interest, she fell asleep She was into S&M and bible studies
Not everyone's cup of tea she would admit to me
Her cup of tea, she would admit to no one
Her cup of tea, she would admit to me
Oh but her cup of tea, she would admit to no one

Hilary went to the Catholic Church because she wanted information
The vicar, or whatever, took her to one side and gave her confirmation
Saint Theresa's calling her, the church up on the hill is looking lovely
But it doesn't interest, the only things she wants to know is How and why and when and where to go
How and why and when and where to follow
How and why and when and where to go
How and why and when and where to follow
But if you are feeling sinister
Go off and see a minister
He'll try in vain to take away the pain of being a hopeless unbeliever

When she got back, her spirituality was thrown into confusion
So she got a special deal on renting
From the man at Rediffusion
"Look at me! I'm on TV
It makes up for the shortcomings of being poor
Now I'm in a million pieces", picked up for deliberation
By the people listening at home
By the people watching on the telly
By the people listening at home
By the people watching on the telly

But if you are feeling sinister
Go off and see a minister
Chances are you'll probably feel better
If you stayed and played with yourself

Anexo 2

Traducción al español de la canción "If you're feeling sinister" (Murdoch, 1996. Trad. Noszticzius 2008)

Anthony caminó hacia su muerte porque pensó que nunca se sentiría de esta manera nuevamente

Si regresa a la casa, las cosas irán de mal a peor ¿qué podría hacer?

El quiere recordar las cosas exactamente como las dejó aquel miércoles

Y si existe algo más allá, el no tiene miedo porque

Está destinado a ser menos aburrido que hoy

Está destinado a ser menos aburrido que mañana

Hilary caminó hacia su muerte porque no pensó en nada de que hablar

Todos pensaban que ella era aburrida, así que de todas formas ni escuchaban

Nadie estaba diciendo algo de interés, ella se quedó dormida.

A ella le gustaba el sadomasoquismo y los estudios bíblicos.

[algo] que no era del gusto de todos, me admitiría

Era lo suyo y no lo admitiría a nadie

Era lo suyo y me lo admitiría a mí

Ah, pero que era lo suyo, no lo admitiría a nadie

Hilary fue a la Iglesia Católica porque deseaba información

El vicario, o lo que sea, la llevó a un lado y le entregó la confirmación

Santa Teresa la llama, la iglesia en la colina luce adorable

Pero eso no interesa, las únicas cosas que ella desea saber son

Cómo y porqué y cuando y a dónde ir

Cómo y porqué y cuándo y a dónde seguir

Cómo y porqué y cuando y a dónde ir

Cómo y porqué y cuándo y a dónde seguir

Pero si te sientes siniestra(o)

anda y ve a un ministro

El tratará en vano despojarte del dolor de ser una irremediable incrédula

Cuando regresó, su espiritualidad fue arrojada a la confusión

Así que consiguió un buen contrato para rentar

con el hombre en Rediffusion

“¡Mírame! Estoy en TV

Esto compensa las desventajas de ser pobre

Ahora soy un millón de pedazos, recogidas para ser deliberadas

Por la gente escuchando en casa

Por la gente viendo por la tele

Por la gente escuchando en casa

Por la gente viendo por la tele

Pero si te sientes siniestra(o)

anda y ve a un ministro

Lo más probable es que sentirás mejor

Si te quedaras en casa y jugaras contigo

Anexo 3

Canción “If you're feeling sinister” grabada en formato Audio CD

Anexo 4

Copia de comunicación personal con Armando Mosquera

to:opitz.carlos@gmail.com
 date Sat, Oct 29, 2005 at 8:11 PM
 subject Analisis de la cancion
 mailed-by yahoo.com

If you're feeling sinister

El arreglo de esta canción puede analizarse de la siguiente manera:

Los elementos armónicos conformados por la guitarra eléctrica, el teclado (que en momentos hace de piano y en otros de Pad), el sólo melódico y un cello que aparece formando parte del pad en el puente, realizan acordes compuestos utilizando séptimas menores, novenas y treceavas. La sonoridad de éstos acordes y la combinación de los mismos, evocan sentimientos profundos de confusión dramática, recuerdos, soledad, tristeza, nostalgia, impotencia, etc., sin embargo, los demás elementos conformados por la guitarra electroacústica, el bajo y la batería llevan un ritmo dinámico con un tempo subdividido, es decir, llevan el doble del tempo que lleva la armonía, por ejemplo la batería que normalmente da un golpe de redoblante en el segundo y cuarto tiempo de cada compás, en éste caso lo hace en cada tiempo (en vez de 2 veces por compas, lo hace 4 veces), esta herramienta rítmica se utiliza normalmente para recrear situaciones de persecución, aventura, estrés, acción, etc.

La estructura del arreglo comienza con un ambiente incidental que ubica al oyente en un ambiente de calle amigable, con niños que juegan, acompañados con la guitarra eléctrica haciendo los acordes compuestos antes mencionados, de esta forma, el arreglista logra crear un ambiente nostálgico con recuerdos de infancia para introducir el tema. La entrada de los elementos rítmicos puede interpretarse como recuerdos que producen estrés, o la persecución de recuerdos dramáticos y confusos, o la pérdidas de objetivos y metas creadas en la infancia. El resto del arreglo se mantiene prácticamente igual a lo largo de casi todo el tema, haciendo una pausa corta para reforzar el ambiente sentimental.

En cuanto a la interpretación del cantante, éste mantiene una especie de narración carente de matices, calmada que dan la sensación de que es un observador externo de la historia, la falta de matices de su interpretación da cierto tono irónico o sarcástico de una historia dramática, en todo caso, es un punto de vista contrario a lo que se dice en la letra.

La estructura de letra esta hecha tipo música cantautor, donde lo que prevalece es la historia y no una estructura predeterminada.

A manera de resumen y conclusión puede decirse que el arreglo de la canción muestra sentimientos encontrados, que según la perspectiva con la que se mire, puede reflejar:

A nivel armónico: Nostalgia, tristeza, búsqueda, recuerdos, drama, confusión, pérdida de identidad, drama, frustración.

A nivel rítmico: desesperación, estrés, persecución, locura, acción, miedo.

A nivel de interpretación vocal: Ironía, sarcasmo, narración ajena al drama.

A nivel de arreglo: mezcla de todo lo expuesto anteriormente.

Anexo 5

Copia de comunicación personal con Emigdio Suárez

to: Carlos Opitz <opitz.carlos@gmail.com>

date Wed, Nov 5, 2005 at 11:57 PM

subject tema musical

mailed-by gmail.com

El tema comienza con ruido de ambiente, aparentemente niños jugando, y una guitarra eléctrica marcando dos acordes en redondas.

Luego comienza el patrón del bajo, manteniendo la armonía de dos acordes (IV-I, cadencia plagal). Le llamamos A.

El patrón es ligeramente asincopado en semicorcheas. Una guitarra acústica refuerza el patrón.

Junto al bajo entra una batería en fade in, como si se acercara. El patrón es ligeramente asincopado, igualmente en semicorcheas. La dinámica nunca llega a ser Forte. El tempo es 130 bpm aprox..

Posteriormente, cuando la base (guit, bajo y bat.) se encuentra adelante, comienza la melodía con un piano por 8 compases. Toca arpeggios e intervalos principalmente. No establece un patrón melódico firme. Entra una voz masculina que será el lead durante todo el tema. Siguen tocando sobre A.

Al final de las estrofas se presenta la primera variación armónica y se incluyen un par de acordes para volver al patrón original. Le llamamos B.

La guitarra eléctrica toca la melodía entre las estrofas. Le llamamos A'.

Al final de la tercera estrofa, justo en la variación, una segunda voz acompaña al lead.

Justo después comienza el Interludio o puente. Se detiene el patrón y se escucha solo un violoncello en redondas acompañando la voz. Esto dura cuatro compases antes de iniciar de nuevo el patrón A. Una segunda guitarra acústica que probablemente doblaba a la primera, toca con mayor actividad otro patrón que acopla con el original A".

Es un timbre de cuerdas metálicas, recuerda un banjo americano.

En la variación de esa estrofa, se escuchan de nuevo las cuerdas.

Se repite interlude y A'.

Van a la Coda (parte final) y un sintetizador estilo monofónico acompaña.

Se escucha de nuevo el sonido de ambiente.

En Cristiano.

Qué imágenes me produce el tema.

El sonido de varias guitarras acústicas y cuerdas metálicas recuerdan el sonido de cierta música campestre estadounidense. El patrón rítmico también genera esa imagen norteamericana, pero tiene cierto color también de las bandas francesas de influencia gitanas.

La cadencia plagal, cuatro uno, es una progresión armónica que por imposición de la iglesia sustituyó a la más tensa cinco uno, o cadencia natural, durante años de la edad media. Esto es importante porque es menos tensa que la cadencia natural y produce una sensación de calma. Eso al menos es lo que esperaban los curas medievales. En cualquier caso, no cabe duda de que la instrumentación de esta canción es una base con cierta suavidad, sin llamar la atención.

Incluso, cuando se escuchan melodías alternativas entre estrofas, éstas no presentan un patrón ni llaman la atención de manera particular.

Para qué? Para no robarle la atención a quien nos está contando la historia, en este caso un narrador. Si algo tomaría yo de este pequeño análisis, opinión personalísima, es la figura del narrador, porque en la canción es extremadamente obvio que al cantante se le otorgó ese rol muy conscientemente.

Anexo 6.
Letra original de la canción "Gran Varón"

En la sala de un hospital
a las 9:43, nació Simón
es el verano del '56
el orgullo de Don Andrés por ser varón
fue criado como los demás
con mano dura con severidad, nunca opinó
cuando crezcas vas a estudiar, la misma vaina que tu papá
óyelo bien, tendrás que ser un gran varón

Pal extranjero se fue Simón
lejos de casa se le olvidó aquel sermón
Cambio la forma de caminar, usaba falda,
lápiz labial y un carterón
Cuenta la gente que un día el papá
fue a visitarlo sin avisar, vaya que error!
Y una mujer le habla al pasar
le dijo "hola que tal papá, cómo te va?
No me conoces, yo soy Simón.
Simón tu hijo, el gran varón"

No se puede corregir, a la naturaleza,
árbol que nace doblao,
jamás su tronco endereza. (bis 2)

Se dejó llevar por lo que dice la gente.
Su padre jamás le habló,
lo abandono para siempre.
No se puede corregir, a la naturaleza,
árbol que nace doblao,
jamás su tronco endereza.

Y no te quejes Andrés no te quejes por nada
Si del cielo te caen limones aprende a hacer limonada

Andrés Simón
Andrés Simón

No se puede corregir, a la naturaleza,
árbol que nace doblao,
jamás su tronco endereza.

Y mientras pasan los años
El tiempo cediendo un poco
Simón ya ni le escribía
Andrés estaba furioso

No se puede corregir, a la naturaleza,
Árbol que nace doblao,
jamás su tronco endereza.

Por fin hubo noticias
de donde su hijo estaba
Andrés nunca olvidó el día
de esa triste llamada

a-le-le-lelele
a-le-lelele
a-lelele-lele

En la sala de un hospital,
de una extraña enfermedad, murió Simón.
Es el verano del '93,
al enfermo de la cama 10 nadie lloró,
Simón, Simo-o-o-o-o-ooo-o-on, Simooooon,

No se puede corregir, (azúcar) a la naturaleza,
árbol que nace doblao,
jamás su tronco endereza.

Ay que tenerle compasión
basta ya de moral negra
y el que este libre de pecado
que tire la primera piedra

No se puede corregir, a la naturaleza,
árbol que nace doblao,
jamás su tronco endereza.

El que nunca perdona
tiene el destino cierto
de vivir amargos recuerdos
en su propio infierno

a-le-le-lelele
a-le-lelele
a-lelele-lele

Anexo 7

Letra original de la canción "Rocky Raccoon" (Lennon & McCartney) (1968)

Now somewhere in the black mountain hills of Dakota,
There lived a young boy named Rocky Raccoon(na)
And one day his woman ran off with another guy
Hit young Rocky in the eye
Rocky didn't like that he said I'm gonna get that boy
so one day he walked into town
Booked himself a room in the local saloon

Rock Raccoon checked into his room
Only to find Gideon's bible
Rocky had come equipped with a gun
to shoot off the legs of his rival

His rival it seems had broken his dreams
By stealing the girl of his fancy
Her name was Magill, and she called herself Lil
But everyone knew her as Nancy

Now she and her man who called himself Dan
Were in the next room at the hoe-down
Rocky burst in and grinning a grin
He said Danny boy this is a show down

Daniel was hot he drew first and shot
And Rocky collapsed in the corner
Da, da, da, da, da

Now the doctor came in stinking of gin
And proceeded to lie on the table
He said Rocky you met your match
And Rocky said, Doc it's only a scratch
And I'll be better
I'll be better doc as soon as I am able

And now Rocky Raccoon he fell back in his room
only to find Gideon's bible
Gideon checked out and he left it no doubt
To help with good Rocky's revival
Ah, oh yeah, yeah
Da, da, da, da

Anexo 8

Letra original de la canción "Stan" (Armstrong & Mathers, 2000)

My tea's gone cold I'm wondering why I..
got out of bed at all
The morning rain clouds up my window..
and I can't see at all
And even if I could it'll all be gray,
but your picture on my wall
It reminds me, that it's not so bad,
it's not so bad..
Dear Slim, I wrote but you still ain't callin
I left my cell, my pager, and my home phone at the bottom
I sent two letters back in autumn, you must not-a got 'em
There probably was a problem at the post office or somethin
Sometimes I scribble addresses too sloppy when I jot 'em
but anyways; fuck it, what's been up? Man how's your daughter?
My girlfriend's pregnant too, I'm bout to be a father
If I have a daughter, guess what I'ma call her?
I'ma name her Bonnie
I read about your Uncle Ronnie too I'm sorry
I had a friend kill himself over some bitch who didn't want him
I know you probably hear this everyday, but I'm your biggest fan
I even got the underground shit that you did with Skam
I got a room full of your posters and your pictures man
I like the shit you did with Rawkus too, that shit was fat
Anyways, I hope you get this man, hit me back,
just to chat, truly yours, your biggest fan
This is Stan

Dear Slim, you still ain't called or wrote, I hope you have a chance
I ain't mad - I just think it's FUCKED UP you don't answer fans
If you didn't wanna talk to me outside your concert
you didn't have to, but you coulda signed an autograph for Matthew
That's my little brother man, he's only six years old
We waited in the blistering cold for you,
four hours and you just said, "No."
That's pretty shitty man - you're like his fuckin idol
He wants to be just like you man, he likes you more than I do
I ain't that mad though, I just don't like bein lied to
Remember when we met in Denver - you said if I'd write you
you would write back - see I'm just like you in a way
I never knew my father neither;
he used to always cheat on my mom and beat her
I can relate to what you're saying in your songs
so when I have a shitty day, I drift away and put 'em on
cause I don't really got shit else so that shit helps when I'm depressed
I even got a tattoo of your name across the chest
Sometimes I even cut myself to see how much it bleeds
It's like adrenaline, the pain is such a sudden rush for me

See everything you say is real, and I respect you cause you tell it
My girlfriend's jealous cause I talk about you 24/7
But she don't know you like I know you Slim, no one does
She don't know what it was like for people like us growin up
You gotta call me man, I'll be the biggest fan you'll ever lose
Sincerely yours, Stan -- P.S.
We should be together too

Dear Mister-I'm-Too-Good-To-Call-Or-Write-My-Fans,
this'll be the last package I ever send your ass
It's been six months and still no word - I don't deserve it?
I know you got my last two letters;
I wrote the addresses on 'em perfect
So this is my cassette I'm sending you, I hope you hear it
I'm in the car right now, I'm doing 90 on the freeway
Hey Slim, I drank a fifth of vodka, you dare me to drive?
You know the song by Phil Collins, "In the Air of the Night"
about that guy who coulda saved that other guy from drowning
but didn't, then Phil saw it all, then at a show he found him?
That's kinda how this is, you coulda rescued me from drowning
Now it's too late - I'm on a 1000 downers now, I'm drowsy
and all I wanted was a lousy letter or a call
I hope you know I ripped +ALL+ of your pictures off the wall
I love you Slim, we coulda been together, think about it
You ruined it now, I hope you can't sleep and you dream about it
And when you dream I hope you can't sleep and you SCREAM about it
I hope your conscience EATS AT YOU and you can't BREATHE without me
See Slim; Shut up bitch! I'm tryin to talk!
Hey Slim, that's my girlfriend screamin in the trunk
but I didn't slit her throat, I just tied her up, see I ain't like you
cause if she suffocates she'll suffer more, and then she'll die too
Well, gotta go, I'm almost at the bridge now
Oh shit, I forgot, how'm I supposed to send this shit out?

Dear Stan, I meant to write you sooner but I just been busy
You said your girlfriend's pregnant now, how far along is she?
Look, I'm really flattered you would call your daughter that
and here's an autograph for your brother,
I wrote it on the Starter cap
I'm sorry I didn't see you at the show, I musta missed you
Don't think I did that shit intentionally just to diss you
But what's this shit you said about you like to cut your wrists too?
I say that shit just clownin dogg,
c'mon - how fucked up is you?
You got some issues Stan, I think you need some counseling
to help your ass from bouncing off the walls when you get down some
And what's this shit about us meant to be together?
That type of shit'll make me not want us to meet each other
I really think you and your girlfriend need each other
or maybe you just need to treat her better

I hope you get to read this letter, I just hope it reaches you in time
before you hurt yourself, I think that you'll be doin just fine
if you relax a little, I'm glad I inspire you, but Stan,
why are you so mad? Try to understand, that I do want you as a fan
I just don't want you to do some crazy shit
I seen this one shit on the news a couple weeks ago that made me sick
Some dude was drunk and drove his car over a bridge
and had his girlfriend in the trunk, and she was pregnant with his kid
and in the car they found a tape, but they didn't say who it was to
Come to think about, his name was.. it was you
Damn!

Anexo 9

Letra original de la canción "I Still Haven't Found What I'm Looking For" (Hewson, 1987)

I have climbed the highest mountains
I have run through the fields
Only to be with you
Only to be with you.

I have run, I have crawled
I have scaled these city walls
These city walls
Only to be with you.

But I still haven't found
What I'm looking for.
But I still haven't found
What I'm looking for.

I have kissed honey lips
Felt the healing in her finger tips
It burned like fire
(I was) burning inside her.

I have spoke with the tongue of angels
I have held the hand of a devil
It was warm in the night
I was cold as a stone.

But I still haven't found
What I'm looking for.
But I still haven't found
What I'm looking for.

I believe in the Kingdom Come
Then all the colours will bleed into one
Bleed into one.
But yes, I'm still running.

You broke the bonds
And you loosed the chains
Carried the cross of my shame
Oh my shame, you know I believe it.

But I still haven't found
What I'm looking for.
But I still haven't found
What I'm looking for.

Anexo 10

Letra original de la canción "The Bends" (Greenwood & York, 1995)

Where do we go from here?
The words are coming out all weird
Where are you now when I need you?
Alone on an aeroplane
Falling asleep against the window pane
My blood will thicken.

I need to wash myself again
To hide all the dirt and pain
'cause I'd be scared
That there's nothing underneath
And who are my real friends?
Have they all got the bends?
Am I really sinking this low?

My baby's got the bends
We don't have any real friends
I'm just lying in a bar with my drip feed on
Talking to my girlfriend waiting for something to happen
And I wish it was the sixties
I wish I could be happy
I wish
I wish
I wish that something would happen ...

Where do we go from here?
The planet is a gunboat in a sea of fear
And where are you?
They brought in the CIA
The tanks and the whole marines
To blow me away
To blow me sky high.

My baby's got the bends
We don't have any real friends
I'm just lying in a bar with my drip feed on
Talking to my girlfriend waiting for something to happen
And I wish it was the sixties
I wish I could be happy
I wish
I wish
I wish that something would happen

I want to live and breathe
I want to be part of the human race
I want to live and breathe
I want to be part of the human race, race, race

Anexo 11

Letra original de la canción “La pulga y el piojo” (Folklore venezolano)

El piojo y la pulga se iban a casar,
y no se casaron por falta de real.

Contestó el gorgojo de su gorgojal:
Hágase la boda, que yo daré el real.

Ya no es por el real, porque lo tenemos,
ahora es la madrina, ¿dónde la hallaremos?

Contestó la gata desde la cocina:
Hágase la boda, yo seré madrina.

Ya no es por madrina que ya la tenemos,
ahora es el padrino, ¿dónde lo hallaremos?

Contestó el ratón con gran desafino:
si amarran la gata, yo seré el padrino.

Ya no es por padrino que ya lo tenemos,
ahora es el pan, ¿dónde lo hallaremos?

Contestó paloma desde el palomar:
Hágase la boda, que yo pongo el pan.

Ya no es por el pan pues ya lo tenemos,
ahora es el vino, ¿dónde lo hallaremos?

Desde el palomar dijo el palomino:
Hágase la boda, que yo doy el vino.

Festejan la boda, todos reunidos,
comiéndose el pan y bebiéndose el vino.

En medio 'e la fiesta, con un vaso 'e vino,
se soltó la gata y se comió el padrino.

Anexo 12

Letra original de la canción "Out of Time" (Albarn & James, 2003)

Where's the love song to set us free
Too many people down
Everything turning the wrong way round
And I don't know what life would be
If we stop dreaming now
Lord knows we'd never clear the clouds

And you've been so busy lately that you haven't found the time
To open up your mind
And watch the world spinning gently out of time

Feel the sunshine on your face
It's in a computer now
Gone to the future way out in space

And you've been so busy lately that you haven't found the time
To open up your mind
And watch the world spinning gently out of time

And you've been so busy lately that you haven't found the time
To open up your mind
And watch the world spinning gently out of time

Tell me I'm not dreaming
But are we out of time
We're out of time
Out of time

Anexo 13

Letra original de la canción "Yellow Submarine" (Lennon & McCartney, 1966)

In the town where I was born
Lived a man who sailed to sea
And he told us of his life
In the land of submarines
So we sailed up to the sun
'Till we found a sea of green
And we lived beneath the waves
In our yellow submarine

We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine

And our friends are all aboard
Many more of them live next door
And the band begins to play

We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine

(Full speed ahead Mr. Boatswain, full speed ahead
Full speed ahead it is, Sgt.
Cut the cable, drop the cable
Aye, Sir, aye
Captain, captain)

As we live a life of ease
Every one of us has all we need
Sky of blue and sea of green
In our yellow submarine

We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine

Anexo 14

Letra original de la canción "Penny Lane" (Lennon & McCartney, 1966)

In Penny Lane there is a barber showing photographs
Of every head he's had the pleasure to have known.
And all the people that come and go
Stop and say hello.

On the corner is a banker with a motorcar,
And little children laugh at him behind his back.
And the banker never wears a mac
In the pouring rain, very strange.

Penny Lane is in my ears and in my eyes.
There beneath the blue suburban skies
I sit, and meanwhile back

In penny Lane there is a fireman with an hourglass
And in his pocket is a portrait of the Queen.
He likes to keep his fire engine clean,
It's a clean machine.

Penny Lane is in my ears and in my eyes.
Full of fish and finger pies
In summer, meanwhile back

Behind the shelter in the middle of the roundabout
The pretty nurse is selling poppies from a tray
And though she feels as if she's in a play
She is anyway.

In Penny Lane the barber shaves another customer,
We see the banker sitting waiting for a trim.
And then the fireman rushes in
From the pouring rain, very strange.

Penny lane is in my ears and in my eyes.
There beneath the blue suburban skies
I sit, and meanwhile back.
Penny lane is in my ears and in my eyes.
There beneath the blue suburban skies,
Penny Lane.

Anexo 15

Letra original de la canción "Beautiful Day" (Hewson, 2000)

The heart is a bloom, shoots up through the stony ground
There's no room, no space to rent in this town
You're out of luck and the reason that you had to care,
The traffic is stuck and you're not moving anywhere.
You thought you'd found a friend to take you out of this place
Someone you could lend a hand in return for grace

It's a beautiful day, the sky falls
And you feel like it's a beautiful day
It's a beautiful day
Don't let it get away

You're on the road but you've got no destination
You're in the mud, in the maze of her imagination
You love this town even if it doesn't ring true
You've been all over and it's been all over you

It's a beautiful day
Don't let it get away
It's a beautiful day
Don't let it get away

Touch me, take me to that other place
Teach me, I know I'm not a hopeless case

See the world in green and blue
See China right in front of you
See the canyons broken by cloud
See the tuna fleets clearing the sea out
See the bedouin fires at night
See the oil fields at first light
See the bird with a leaf in her mouth
After the flood all the colours came out
It was a beautiful day
A beautiful day
Don't let it get away

Touch me, take me to that other place
Reach me, I know I'm not a hopeless case

What you don't have you don't need it now
What you don't know you can feel it somehow
What you don't have you don't need it now
You don't need it now, you don't need it now
Beautiful day

Anexo 16

Letra original de la canción "Don't Take Your Guns To Town" (Cash, 1959)

A young cowboy named Billy Joe grew restless on the farm
A boy filled with wanderlust who really meant no harm
He changed his clothes and shined his boots
And combed his dark hair down
And his mother cried as he walked out

Don't take your guns to town son
Leave your guns at home Bill
Don't take your guns to town

He laughed and kissed his mom
And said your Billy Joe's a man
I can shoot as quick and straight as anybody can
But I wouldn't shoot without a cause
I'd gun nobody down
But she cried again as he rode away

Don't take your guns to town son
Leave your guns at home Bill
Don't take your guns to town

He sang a song as on he rode
His guns hung at his hips
He rode into a cattle town
A smile upon his lips
He stopped and walked into a bar
And laid his money down
But his mother's words echoed again

Don't take your guns to town son
Leave your guns at home Bill
Don't take your guns to town

He drank his first strong liquor then to calm his shaking hand
And tried to tell himself he had become a man
A dusty cowpoke at his side began to laugh him down
And he heard again his mothers words

Don't take your guns to town son
Leave your guns at home Bill
Don't take your guns to town

Filled with rage then
Billy Joe reached for his gun to draw
But the stranger drew his gun and fired
Before he even saw
As Billy Joe fell to the floor

Anexo 17

Letra original de la canción "Trapped in the Closet: Chapter One" (Kelly, 2005)

Seven o'clock in the morning
And the rays from the sun wakes me up
I'm stretchin' and yawnin'
In a bed that don't belong to me
And a voice yells, Good morning, darlin', from the bathroom
Then she comes out and kisses me
And to my surprise, she ain't you

Now I've got this dumb look on my face
Like, what have I done?
How could I be so stupid to be have laid here til the morning sun?
Must of lost the track of time
Oh, what was on my mind?
From the club, went to her home
Didn't plan to stay that long

Here I am, quickly tryin' to put on my clothes
Searching for my car keys
Tryin' to get on up out the door
Then she stretched her hands in front of it
Said, You can't go this way
Looked at her, like she was crazy
Said, Woman move out my way
Said, I got a wife at home
She said, Please don't go out there
Lady, I've got to get home
She said, her husband was comin' up the stairs

Shh, shh, quiet
Hurry up and get in the closet
She said, Don't you make a sound
Or some shit is going down
I said, Why don't I just go out the window?
Yes, except for one thing, we on the 5th floor
Shit, think, shit, think, shit, quick, put me in the closet
And now I'm in this darkest closet, tryin' to figure out
Just how I'm gonna get my crazy ass up out this house

Then he walks in and yells, I'm home
She says, Honey, I'm in the room
He walks in there with a smile on his face
Sayin', Honey, I've been missin' you
She hops all over him
And says, I've cooked and ran your bath water
I'm tellin' you now, this girl's so good that she deserves an Oscar
Throws her in the bed
And start to snatchin' her clothes off

I'm in the closet, like man, what the f**k is going on?
You're not gonna believe it
But things get deeper as the story goes on
Next thing you know, a call comes through on my cell phone
I tried my best to quickly put it on vibrate
But from the way he act, I could tell it was too late
He hopped up and said, There's a mystery going on
And I'm gonna solve it
And I'm like, God please, don't let this man open this closet

He walks in the bathroom
And looks behind the door
She says, Baby, come back to bed
He says, Bitch, Say no more
He pulls back the shower curtain
While she's biting her nails
Then he walks back to the room
Right now, I'm sweating like hell
Checks under the bed
Then under the dresser
He looks at the closet
I pull out my Beretta
He walks up to the closet
He comes up to the closet
Now he's at the closet
Damn he's opening the closet...

Anexo 18

Letra original de la canción "Knockin' on heaven's door" (Zimmerman, 1973)

Mama, take this badge off of me
I can't use it anymore.
It's gettin' dark, too dark to see
I feel I'm knockin' on heaven's door.

Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door

Mama, put my guns in the ground
I can't shoot them anymore.
That long black cloud is comin' down
I feel I'm knockin' on heaven's door.

Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door

Anexo 19

Letra original de la canción "Bloody Mother Fucking Asshole" (Wainwright, 2004)

Poetry is no place for a heart that's a whore
And I'm young & I'm strong
But I feel old & tired
Overfired

And I've been poked & stoked
It's all smoke, there's no more fire
Only desire
For you, whoever you are
For you, whoever you are

You say my time here has been some sort of joke
That I've been messing around
Some sort of incubating period
For when I really come around
I'm cracking up
And you have no idea

No idea how it feels to be on your own
In your own home
with the fucking phone
And the mother of gloom
In your bedroom
Standing over your head
With her hand in your head
With her hand in your head

I will not pretend
I will not put on a smile
I will not say I'm all right for you
When all I wanted was to be good
To do everything in truth
To do everything in truth

Oh I wish I wish I wish I was born a man
So I could learn how to stand up for myself
Like those guys with guitars
I've been watching in bars
Who've been stamping their feet to a different beat
To a different beat
To a different beat

I will not pretend
I will not put on a smile
I will not say I'm all right for you
When all I wanted was to be good
To do everything in truth

To do everything in truth

You bloody mother fucking asshole
Oh you bloody mother fucking asshole
Oh you bloody mother fucking asshole
Oh you bloody mother fucking asshole
Oh you bloody mother fucking asshole
Oh you bloody...

I will not pretend
I will not put on a smile
I will not say I'm all right for you
For you, whoever you are
For you, whoever you are

Anexo 20

Letra original de la canción "I Saw Her Standing There" (Lennon & McCarteny, 1963)

Well, she was just 17,
You know what I mean,
And the way she looked
was way beyond compare.
So how could I dance with another
When I saw her standin' there.

Well she looked at me,
and I, I could see
That before too long
I'd fall in love with her.
She wouldn't dance with another
When I saw her standin' there.

Well, my heart went boom,
When I crossed that room,
And I held her hand in mine...

Oh, we danced through the night,
And we held each other tight,
And before too long I fell in love with her.
Now I'll never dance with another
Since I saw her standing there

Since I saw her standing there...
Well, my heart went boom,
When I crossed that room,
And I held her hand in mine...

Since I saw her standing there...

Anexo 21

*Letra original de la canción "It's The End of the World As We Know it (and I Feel Fine)"
(Stipe, 1988)*

That's great, it starts with an earthquake
Birds and snakes, an aeroplane, and Lenny Bruce¹ is not afraid

Eye of a hurricane, listen to yourself churn
World serves its own needs, don't misserve your own needs
Feed it up a knock, speed, grunt, no, strength,
The ladder starts to clatter with a fear of height, down, height
Wire in a fire, represent the seven games
And a government for hire and a combat site
Left her, wasn't coming in a hurry with the Furies² breathing down your neck

Team by team, reporters baffled, trumped, tethered, cropped
Look at that low plane, fine, then
Uh oh, overflow, population, common group
But it'll do, save yourself, serve yourself
World serves its own needs, listen to your heart bleed
Tell me with the Rapture³ and the reverent in the right, right
You vitriolic, patriotic, slam fight, bright light
Feeling pretty psyched

It's the end of the world as we know it
It's the end of the world as we know it
It's the end of the world as we know it and I feel fine

Six o'clock, T.V. hour, don't get caught in foreign tower
Slash and burn, return, listen to yourself churn
Lock him in uniform, book burning⁴, bloodletting⁵
Every motive escalate, automotive incinerate
Light a candle, light a motive, step down, step down
Watch your heel crush, crush, uh oh
This means no fear, cavalier, renegade and steering clear
A tournament, a tournament, a tournament of lies
Offer me solutions, offer me alternatives and I decline

It's the end of the world as we know it (I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine (It's time I had some time alone)
I feel fine (I feel fine)

It's the end of the world as we know it (It's time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (It's time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine (It's time I had some time alone)

The other night I dreamt a nice continental drift divide
Mountains sit in a line, Leonard Bernstein⁶
Leonid Brezhnev⁷, Lenny Bruce and Lester Bangs⁸

Birthday party, cheesecake, jellybean, boom
You symbiotic, patriotic, slam but neck, right? Right!

It's the end of the world as we know it (It's time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (It's time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine (It's time I had some time alone)

It's the end of the world as we know it
It's the end of the world as we know it
It's the end of the world as we know it and I feel fine (It's time I had some time alone)

It's the end of the world as we know it (It's time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (It's time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine (It's time I had some time alone)

It's the end of the world as we know it (It's time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (It's time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine (It's time I had some time alone)

(It's time I had some time alone)

Anexo 22

Letra original de la canción "Norwegian Wood" (Lennon & McCartney, 1965)

I once had a girl, or should I say, she once had me...
She showed me her room, isn't it good, Norwegian wood?

She asked me to stay and she told me to sit anywhere,
So I looked around and I noticed there wasn't a chair.

I sat on a rug, biding my time, drinking her wine.
We talked until two and then she said, It's time for bed.

She told me she worked in the morning and started to laugh.
I told her I didn't and crawled off to sleep in the bath

And when I awoke, I was alone, this bird had flown
So I lit a fire, isn't it good, Norwegian wood.

Anexo 23

Letra original de la canción "Exit Music (For a Film)" (Greenwood & Yorke, 1997)

Wake ... from your sleep
The drying of your tears
Today ... we escape
We escape

Pack and get dressed
Before your father hears us
Before ... all hell ... breaks loose

Breathe ... keep breathing
Don't lose ... your nerve
Breathe ... keep breathing
I can't do this ... alone

Sing us a song
A song to keep us warm
There's such a chill
Such a chill

You can laugh
A spineless laugh
We hope your rules and wisdom choke you
Now we are one
In everlasting peace

We hope that you choke ... that you choke
We hope that you choke ... that you choke
We hope that you choke ... that you choke

Anexo 24

Letra original de la canción "Space Oddity" (Bowie, 1969)

Ground control to Major Tom
Ground control to Major Tom
Take your protein pills and put your helmet on

Ground control to Major Tom
(10, 9, 8, 7)
Commencing countdown, engines on
(6, 5, 4, 3)
Check ignition, and may God's love be with you
(2, 1, liftoff)

This is ground control to Major Tom,
You've really made the grade
And the papers want to know whose shirts you wear
Now it's time to leave the capsule if you dare

This is Major Tom to ground control
I'm stepping through the door
And I'm floating in the most peculiar way
And the stars look very different today

For here am I sitting in a tin can
Far above the world
Planet Earth is blue, and there's nothing I can do

Though I'm past 100,000 miles
I'm feeling very still
And I think my spaceship knows which way to go
Tell my wife I love her very much, she knows

Ground control to Major Tom,
Your circuit's dead, there's something wrong
Can you hear me Major Tom?
Can you hear me Major Tom?
Can you hear me Major Tom?
Can you...

Here am I floating in my tin can
Far above the moon
Planet Earth is blue, and there's nothing I can do....

Anexo 25

Letra original de la canción "Common People" (Cocker, 1995)

She came from Greece she had a thirst for knowledge
she studied sculpture at St Martin's college
that's where I
caught her eye
She told me that her Dad was loaded
I said "In that case I'll have rum and coca-cola."
she said "Fine,"
and then in thirty seconds time she said
"I want to live like common people
I want to do whatever common people do
I want to sleep with common people
I want to sleep with common people like you."
well what else could I do?
I said "I'll see what I can do."

I took her to a supermarket
I don't know why, but I had to start it somewhere
so it started there
I said "Pretend you've got no money."
but she just laughed and said "Oh you're so funny."
I said "Yeah?"
Well I can't see anyone else smiling in here
Are you sure?
Are you sure you want to live like common people
you want to see whatever common people see
you want to sleep with common people
you want to sleep with common people like me?"
But she didn't understand
she just smiled and held my hand

Rent a flat above a shop
cut your hair and get a job
Smoke some fags and play some pool
pretend you never went to school
But still you'll never get it right
'cos when you're laid in bed at night
watching roaches climb the wall
if you called your Dad he could stop it all
Yeah
You'll never live like common people
you'll never do whatever common people do
you'll never fail like common people
you'll never watch your life slide out of view
and then dance, and drink, and screw
because there's nothing else to do

Sing along with the common people

sing along and it might just get you through
Laugh along with the common people
laugh along even though they're laughing at you
and the stupid things that you do
because you think that poor is cool

Like a dog lying in a corner
they will bite you and never warn you
Look out
they'll tear your insides out
(something muffled underneath, maybe: I'm sorry,
Mr Dalton, there's no need to be concerned)
'cos everybody hates a tourist
especially one who thinks it's
all such a laugh
yeah and the chip stain's grease will come out in the bath
You will never understand
how it feels to live your life
with no meaning or control
and with nowhere else to go
You are amazed that they exist
and they burn so bright whilst you can only wonder why

Rent a flat above a shop
cut your hair and get a job
Smoke some fags and play some pool
pretend you never went to school
But still you'll never get it right
'cos when you're laid in bed at night
watching roaches climb the wall
if you called your Dad he could stop it all
You'll never live like common people
you'll never do what common people do
you'll never fail like common people
you'll never watch your life slide out of view
and dance, and drink, and screw
because there's nothing else to do

[illegible]

Anexo 26

Letra original de la canción "Hurt" Reznor, 1995)

I hurt myself today
To see if I still feel
I focus on the pain
The only thing that's real
The needle tears a hole
The old familiar sting
Try to kill it all away
But I remember everything

What have I become?
My sweetest friend
Everyone I know
Goes away in the end

You could have it all
My empire of dirt
I will let you down
I will make you hurt

I wear this crown of shit
Upon my liar's chair
Full of broken thoughts
I cannot repair
Beneath the stains of time
The feelings disappear
You are someone else
I am still right here

What have I become?
My sweetest friend
Everyone I know
Goes away in the end
You could call have it all
My empire of dirt
I will let you down
I will make you hurt
If I could start again
A million miles away
I would keep myself
I would find a way

Anexo 27

Letra original de la canción “Llueve sobre mojado” (Paez y Sabina, 1998)

Hay una lágrima en el fondo del río
de los desesperados,
Adán y Eva no se adaptan al frío
llueve sobre mojado.
Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
ya no sabe a pecado,
bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
llueve sobre mojado.

Al asesino de la cola del cine
El Padrino Dos le ha decepcionado,
Los violadores huyen de los jardines,
Llueve sobre mojado.
Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
sueños equivocados,
Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
llueve sobre mojado.

Y después de llover,
Un relámpago va
deshaciendo la oscuridad
con besos, que antes de nacer,
morirán.

Ayer Julieta denunciaba a Romeo,
Por malos tratos, en el juzgado,
cuando se acuestan la razón y el deseo
llueve sobre mojado.
Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
cosas de enamorados,
bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
llueve sobre mojado.

La última guerra fue con mando a distancia,
el dormitorio era un vagón de soldados
por más que llueva y valga la redundancia,
llueve sobre mojado.
Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
uno y uno son demasiados,
bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
llueve sobre mojado.

Y, al final, sale un sol
incapaz de curar
las heridas de la ciudad,
Y se acostumbra el corazón
a olvidar.

Dormir contigo es estar solo dos veces,
es la soledad al cuadrado,
todos los sábados son martes y trece,
todo el año llueve sobre mojado.
Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
cada cuál por su lado,
bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla,
llueve sobre mojado

Y colorín colorado,
este cuento se ha terminado.

Anexo 28

Letra original de la canción "Ziggy Stardust" (Bowie, 1972)

Ziggy played guitar,
jamming good with Weird and Gilly
And the spiders from Mars.
He played it left hand,
But made it too far,
Became the special man,
then we were Ziggy's band.

Ziggy really sang,
screwed up eyes and screwed down hairdo
Like some cat from Japan,
he could lick 'em by smiling
He could leave 'em to hang
They came on so loaded man,
well hung and snow white tan.

So where were the spiders
while the fly tried to break our bones
Just the beer light to guide us,
So we bitched about his fans and
should we crush his sweet hands?

Ziggy played for time,
Jiving us that we were voodoo
The kids were just crass,
he was the nazz
With God given ass
He took it all too far
But boy could he play guitar.

Making love with his ego
Ziggy sucked up into his mind
Like a leper messiah
When the kids had killed the man
I had to break up the band.

Ziggy played guitar

Anexo 29

Letra original de la canción "Harrowdown Hill" (Yorke, 2006)

Don't walk the plank like I did
You will be dispensed with
When you've become
Inconvenient
Up on Harrowdown hill
Near where you used to go to school
That's where I, that's where I'm lying down
Did I fall or was I pushed?
Did I fall or was I pushed?
Then where's the blood?
Then where's the blood?

But I'm coming home, I'm coming home
To make it all right
So dry your eyes

We think the same things at the same time
We just can't do anything about it
We think the same things at the same time
We just can't do anything about it

So don't ask me ask the ministry
So don't ask me ask the ministry

We think the same things at the same time
There are so many of us
Oh you can't count
We think the same things at the same time
There are so many of us
Oh you can't count

Can you see me when I'm running
Can you see me when I'm running
Away from them
Away from them
I can't take the pressure
No one cares if you live or die
They just want me gone
They want me gone

But I'm coming home, I'm coming home
To make it all right
So dry your eyes

We think the same things at the same time
We just can't do anything about it
We think the same things at the same time

There are too many of us so you can't
There are too many of us so you can't count!

It was me written to the background Harrowdown Hill
It was me written to the background Harrowdown Hill
It was a slippery slippery slippery slope
It was a slippery slippery slippery slope
I feel me slipping in and out of consciousness
I feel me slipping in and out of consciousness
I feel me

Anexo 30

Letra original de la canción "Pedro Navaja" (Blades, 1978)

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar,
con el tumba'o que tienen los guapos al caminar,
las manos siempre en los bolsillos de su gabán
pa' que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal.

Usa un sombrero de ala ancha de medio la'o
y zapatillas por si hay problemas salir vola'o,
lentes oscuros pa' que no sepan qué está mirando
y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando.

Como a tres cuadras de aquella esquina una mujer
va recorriendo la acera entera por quinta vez
y en un zaguán entra y se da un trago para olvidar
que el dáa está flojo y no hay clientes pa' trabajar.

Un carro pasa muy despacito por la avenida,
no tiene marcas, pero to' saben que es policía. Mmm...
Pedro Navaja, las manos siempre dentro el gabán,
mira y sonrío y el diente de oro vuelve a brillar.

Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina,
no se ve un alma, está desierta to'a la avenida
Cuando de pronto esa mujer sale del zaguán
y Pedro Navaja aprieta un puño dentro 'el gabán.

Mira pa' un lado, mira pa' el otro y no ve a nadie,
y a la carrera, pero sin ruido, cruza la calle.
Y mientras tanto en la otra acera va esa mujer
refunfuñando pues no hizo pesos con qué comer.

Mientras camina del viejo abrigo saca un revólver,
esa mujer, y va a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe.
Un treinta y ocho "ESmith & Wesson" del especial
que carga encima pa' que la libre de todo mal.

Y Pedro Navaja, puñal en mano, le fue pa' encima,
el diente de oro iba alumbrando to'a la avenida,
¡quiso fácil!, mientras reía el puñal le hundía sin compasion,
cuando de pronto sonó un disparo como un cañón.

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía a esa mujer
que, revolver en mano y de muerte herida, a él le decía:
"Yo que pensaba: hoy no es mi día, estoy sala',
pero, Pedro Navaja, tú estás peor: no estás en na'".

Y créanme "gueite" que aunque hubo ruido nadie salió
No hubo curiosos, no hubo preguntas, nadie lloró

Sólo un borracho con los dos cuerpos se tropezó,
cogió el revolver, el puñal, los pesos y se marchó.

Y tropezando se fue cantando desafina'o,
el coro que aquí les traje dirá el mensaje de mi canción:
"La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!"

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!
Pedro Navaja matón de esquina, quien a hierro mata a hierro termina

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!

Maleante pescador, mal anzuelo que tiraste,
en vez de una sardina un tiburón enganchaste

(la la la lara la la laaa)

(la la la lara la la laaa)

I like to live in America

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!
Ocho millones de historias tiene la ciudad de Nueva York
La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!
Como decía mi abuelita: "El que de último ríe, se ríe mejor"

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida

Cuando lo manda el destino, no lo cambia ni el más bravo,
si naciste pa' martillo, del cielo te caen los clavos

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!

En barrio de guapos cuida'o en la acera,
cuida'o camara' que el que no corre vuela

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!

Como en una novela de Kafka el borracho dobló por el callejón

La vida te da...

En la ciudad de Nueva York, dos personas fueron encontradas muertas.
Esta madrugada los cuerpos sin vida de Pedro Barrios y Josefina Wilson
fueron hallados en una de las calles adyacentes a la autopista New York Inside,
en el bajo Manhattan, entre las avenidas A y B. La causa de la muerte aún no se supo...

Anexo 31

Letra original de la canción "Paperback Writer" (Lennon & McCartney, 1966)

Paperback writer

Dear Sir or Madam, will you read my book?
It took me years to write, will you take a look?
It's based on a novel by a man named Lear
And I need a job, so I want to be a paperback writer
Paperback writer

It's the dirty story of a dirty man
And his clinging wife doesn't understand
His son is working for the Daily Mail
It's a steady job but he wants to be a paperback writer
Paperback writer

Paperback writer

It's a thousand pages, give or take a few
I'll be writing more in a week or two
I can make it longer if you like the style
I can change it round and I want to be a paperback writer
Paperback writer

If you really like it you can have the rights
It could make a million for you overnight
If you must return it, you can send it here
But I need a break and I want to be a paperback writer
Paperback writer

Paperback writer

Paperback writer, paperback writer
Paperback writer, paperback writer
Paperback writer, paperback writer
Paperback writer, paperback writer (fade out)

Anexo 32.

Letra original de la canción "Talento de Televisión" (Colón, 1978)

No tiene talento, pero es muy buenamoza,
tiene buen cuerpo y es otra cosa,
muy poderosa en televisión,
y tiene un trasero que causa sensación.
Sabor, aquí está la Salsa
con "changa" y "raque" es mucho mejor,
y le trae la historia de una mamita en televisión,
que con su trasero supo ganarse la admiración.
causó, entre los actores gran simpatía por su esplendor,
y entre las actrices la antipatía por la razón,
de que su palanca fuera su cuerpo, y no su valor.

CORO

No tiene talento, pero es muy buenamoza,
tiene buen cuerpo y es otra cosa,
muy poderosa en televisión,
y tiene un trasero que causa sensación.

Amo, al ejecutivo de aquel dramático lo embrujó,
moviendo el trasero, poquito a poco lo conquistó,
y así fue la historia más destacada dentro del show.
Falló, no pudo en la escena donde había llanto pues no lloró,
no cantó en la escena donde había canto sólo dobló,
y a pesar de todo sigue cobrando mucho mejor.

No tiene talento, pero es muy buenamoza (x2)
No tiene talento, pero echa pa' adelante (x2)
Hay mira, mira, mira pero que elegante (x2)
Será que ella tiene una cosa preciosa (x2)
Pero tiene un buen cuerpo razón poderosa (x2)
Pero mira, mira, mira lo que son las cosas (x2)

No tiene talento, pero echa pa' adelante (x2)

la la la la la la...

No tiene talento, pero es muy buenamoza (x2)
Miralá, miralá miralá (x2)
No tiene talento, pero echa pa' adelante (x2)
Pero mira, mira, mira lo que son las cosas (x2)
Será que ella tiene una cosa pechocha (x2)
Tiene un buen cuerpo razón poderosa (x2)