



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

La estética del realismo maravilloso americano en la puesta en escena del
mediometraje *Marfova*

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
de Cine y Audiovisuales

Autor:

Crespo González Stalin Andrés

CI: 0923472484

Correo electrónico: stalin.crespo@gmail.com

Director:

Solano Ortiz César Augusto

CI: 0102814639

Cuenca, Ecuador

25-junio-2021

**Resumen:**

Esta monografía busca estudiar la estética del realismo maravilloso americano, así mismo como diferenciar las etiquetas de realismo mágico y lo real maravilloso americano y analizar sus características estéticas a través de películas que usan este recurso como propuesta de una puesta en escena. Los autores principales que tomaremos son: Camayd-Freixas con *Realismo mágico y primitivismo* (1998), Alicia Llarena con *Claves para una discusión: El “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso americano”* (1996) e Irlemar Chiampi con *O realismo maravilhoso americano. Forma e Ideología no Romance Hispano-Americano* (1980) quienes dan sólidos argumentos con respecto al realismo mágico, lo real maravilloso americano y el realismo maravilloso americano, respectivamente; de igual manera se da un breve repaso sobre el cine latinoamericano con respecto a dicha estética con la información proporcionada por José María Paz en *Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana* (2000) y de Pedro Aguayo de Hoyos con *Alejo Carpentier en el cine latinoamericano* (2019); también estudiamos el concepto de *mise en scène* tanto con *El cine y la puesta en escena* (2013) de Jacques Aumont, y en la tesis doctoral *El regreso de la puesta en escena cinematográfica como concepto teórico en los inicios del siglo XXI* (2018), confeccionada por Miguel Navarro de Palencia, donde resume y recopila varios autores y libros con respecto al término de Jacques Aumont. La metodología con respecto al análisis fílmico hacemos uso del método de Seymour Chatman *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1990) que propone una línea de análisis tanto de forma y sustancia de contenido, la cual aplicamos sobre tres películas donde también se trata la estética del realismo maravilloso. Este estudio demuestra la versatilidad del realismo maravilloso como propuesta estética de una puesta en escena, así mismo proporciona información teórica sobre este tema para todo el cine latinoamericano.

Palabras claves: Realismo Maravilloso. Cine. Puesta en escena.



Abstract:

This monograph seeks to study the aesthetics of American marvellous realism, as well as to differentiate the labels of magical realism and the marvellous real and to analyze its aesthetic characteristics through films that use this resource as a proposal for a *mise-en-scène*. The main authors we will take are: Camayd-Freixas with *Realismo mágico y primitivismo* (1998), Alicia Llarena with *Claves para una discusión: El "Realismo mágico" y "Lo real maravilloso americano"* (1996) and Irlemar Chiampi with *O realismo maravilhoso americano. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano* (1980) whom give solid arguments regarding magical realism, the Real American Marvellous, and American Marvellous Realism, respectively; likewise a brief review is given on Latin American cinema with respect to such aesthetics with information provided by José María Paz in *Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana* (2000) and by Pedro Aguayo de Hoyos with *Alejo Carpentier en el cine latinoamericano* (2019); we also study the concept of *mise en scène* both with *El cine y la puesta en escena* (2013) by Jacques Aumont, and in the doctoral thesis *El regreso de la puesta en escena cinematográfica como concepto teórico en los inicios del siglo XXI* (2018), made by Miguel Navarro de Palencia, where he summarizes and compiles several authors and books with respect to Jacques Aumont's term. The methodology with respect to filmic analysis we make use of Seymour Chatman's method *History and Discourse*. The narrative structure in the novel and in the cinema (1990) that proposes a line of analysis of both form and substance of content, which we apply on three films where the aesthetics of marvellous realism is also treated. This study demonstrates the versatility of marvellous realism as an aesthetic proposal for a *mise-en-scène*, as well as providing theoretical information on this subject for all Latin American cinema.

Keywords: Marvellous Realism. Cinema. *Mise-en-scène*.



Índice del trabajo

Introducción.....	11
Capítulo Primero.....	14
El realismo maravilloso de la literatura al cine.....	14
I.A: El problema terminológico.....	14
I.A.1 Primitivismo	19
I.A.2 Revaloración del primitivismo	21
I.A.3 Teoría del realismo mágico	23
I.B: Teoría estética del realismo maravilloso	29
I.B.1 El realismo maravilloso de Irlemar Chiampi	34
I.B.2 El efecto de encantamiento.....	36
I.C: Realismo maravilloso en el cine hispanoamericano	39
I.D: La puesta en escena	52
I.D.1 Definición	53
I.D.2 Elementos	56
I.D.3 Formas	62
I.D.4 Funciones.....	65
I.D.5 Esencia	67
Capítulo Segundo	70
Estudio de casos: Análisis estético-narrativo	70
II.A. Cementerio del esplendor (2015)-Apichatpong Weerasethakul.....	71
II.A.1. Sinopsis, Historia y Discurso.....	71
II.A.2. El efecto de encantamiento en la puesta en escena	73
II.B. El navío (2016)-Julio Quintana.....	82
II.B.1. Sinopsis, Historia, Discurso.....	82
II.B.2. La puesta en escena y sus personajes.....	83
II.C. Nazareno Cruz y el lobo (1975) - Leonardo Favio	91
II.C.1. Sinopsis, Historia, Discurso	91
II.C.2. La temática rural como <i>mise en place</i>	93
Capítulo Tercero	105
Propuesta estética de la puesta en escena del film <i>Marfova</i>	105
III.A. Sinopsis.	105
III.B. Discurso narrativo.	106



III.C. Propuesta estética	107
III.C.1. Caracterización de personajes individuales y colectivos	107
III.C.2. Propuesta fotográfica	108
III.C.3. Découpage	112
III.C.4. Propuesta de sonido	120
III.C.5. Propuesta arte	120
Conclusiones	123
Bibliografía	127
Anexos	130



Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 13’	74
Ilustración 2 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 41’	75
Ilustración 3 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 62’	77
Ilustración 4 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 64’	77
Ilustración 5 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 45’	79
Ilustración 6 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 75’	80
Ilustración 7 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 6’	84
Ilustración 8 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 2’	85
Ilustración 9 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 27’	86
Ilustración 10 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 52’	87
Ilustración 11 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 71’	88
Ilustración 12 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 6’	94
Ilustración 13 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 7’	95
Ilustración 14 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 21’	96
Ilustración 15 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 40’	97
Ilustración 16 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 68’	99
Ilustración 17 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 68’	99
Ilustración 18 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 68’	100
Ilustración 19 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 72’	101
Ilustración 20 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana	110
Ilustración 21 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana	110
Ilustración 22 Scouting realizado por el crew de rodaje.	122
Ilustración 23 Scouting realizado por el crew de rodaje.	122
Ilustración 24 Scouting realizado por el crew de rodaje.	122



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Stalin Andrés Crespo González, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La estética del realismo maravilloso americano a la puesta en escena del mediodrama *Marjova*", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 25 de Junio de 2021

Stalin Andrés Crespo González

CI: 0923472484



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Stalin Andrés Crespo González, autor del trabajo de titulación "La estética del realismo maravilloso americano a la puesta en escena del medimetraje *Marfova*" certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 25 de Junio de 2021

Stalin Andrés Crespo González

CI: 0923472484



Dedicatoria

A mis padres, y a Vivi, por su incondicional apoyo en la búsqueda de este sueño.



Agradecimientos

A Galo Torres, y por todo el cine que aún queda por devorar.



Introducción

En la carrera de Cine y Audiovisuales hemos encontrado un trabajo que se enfoca en la dirección y la puesta en escena titulada *El trabajo con el actor novel en el primer plano desde la dirección del cortometraje de ficción Summer Beats* escrita por Jairo Granda (2015), en la cual plantea la necesidad de implementar una metodología de trabajo con el actor novel, para prepararlo en los procedimientos tanto técnicos como interpretativos que demandan el proceso de una producción cinematográfica. La presente investigación surge del interés particular de transmitir un enfoque diverso sobre la realización de cine en el Ecuador. Además esta tesis aparte de su función académica, cumple una función de necesidad de investigar y nombrar un estilo que ha estado presente en varios proyectos anteriores a este, de los cuales no se ha logrado identificar dicha estética.

La nueva literatura latinoamericana surge como un modo de expresión, ante el cual emerge como un fenómeno espontáneo de la historia cultural, que sumado a otros factores da como resultado dicha etiqueta de realismo mágico. Sin embargo, dentro del desarrollo se identificará “lo real maravilloso americano”, propuesto por Carpentier, quien sentó las bases del realismo mágico, impulsado por Miguel Ángel Asturias. Dentro de la investigación su parte importante lleva al entendimiento del término propuesto por Irlemar Chiampi, “el realismo maravilloso americano”. Esta estética no solo es aplicable en la literatura, lidera otros factores a lo largo de la investigación, donde la nueva literatura latinoamericana surge en conjunto con un nuevo cine, el cual se contaminó con la misma estética, gracias a tres escritores de cine: García Márquez, Carlos Fuentes y Juan Rulfo. El cine tiene la capacidad de representar dicha estética, gracias a su espacio narrativo que logra usar elementos de la realidad para interpretar un texto y lograr pasarlo a una puesta en escena. Dicho término “puesta en escena”, es ambiguo, mismo que dentro del desarrollo identificará varias acepciones que logran considerarlo como un verbo que le hace falta al cine, aunque sea heredado del teatro.

La investigación hecha con respecto a la puesta en escena que recopila Navarro de Palencia sobre Aumont nos indica que hay dos elementos que constituyen el término, por una parte su herencia desde la literatura, el guion. La palabra escrita tiene un potencial poético y literario, una ambigüedad. Al trasladarla al cine, toca resolver ese conflicto, hallar una manera de transformar esas palabras, algo o alguna de ellas, en imágenes. Por otra



parte se encuentra también su herencia del teatro, que contiene la escena, un lugar en donde se “pone” a los actores, donde interpretan gestos narrativos y mostrativos, un lugar en donde las convenciones artísticas le permiten por unos minutos robar el lugar de la realidad; la palabra a la cual Aumont cree que gran parte del cine narrativo actual la palabra tiene un papel clave y determinante, a lo que él menciona como ‘logorrea’, de esta forma el trabajo del actor se centra en el diálogo más adecuado, sin equívoco y sin obstáculo; y por último los actores y sus movimientos, donde el director trabaja con los intérpretes para llenar de emoción aquellos cuadros heredados del teatro en el cine primitivo, rodados desde un punto de vista frontal. De esta forma la puesta en escena, se basa en la colocación de la cámara y el movimiento de los actores dentro del cuadro.

La estética del realismo maravilloso americano propuesta por Chiampi propone una rechazo de miedo ante lo insólito, lo extraño, que invade el mundo de la realidad, es decir, los personajes no sienten temor frente a un suceso extraordinario. De la misma manera, en la historia de *Marfova*, un pueblo andino que sufre de una extraña enfermedad del sueño, sus habitantes no reaccionan con la emotividad del miedo o espanto, se naturaliza el elemento extraordinario, y la historia pivotea alrededor del suceso insólito.

Para hablar de la estética de la nueva literatura latinoamericana y su aporte al cine es necesario plantearse una serie de preguntas que permitan exponer este recurso: ¿Cuáles son las diferencias entre las diferentes etiquetas terminológicas realismo mágico, lo real maravilloso americano, y el realismo maravilloso americano? ¿Es posible el traslado de dicha estética literaria al terreno cinematográfico? ¿Es factible el uso de dicha estética como propuesta de puesta en escena para representar el mundo rural andino del medimetraje *Marfova*?

Para la realización de esta monografía se hace uso del método de investigación cualitativo, en donde se hace un rastreo bibliográfico de obras que toquen la estética del realismo maravilloso americano. El análisis fílmico nos permite estudiar la incorporación de dicha estética a las películas como *El cementerio del esplendor* de Apichatpong Weerasethakul, *Nazareno Cruz y el lobo* de Leonardo Favio, y *El navío* de Julio Quintana. Basándose en los análisis tanto bibliográficos como fílmicos, se hace una propuesta de puesta en escena para el medimetraje *Marfova*, con la intención de aproximarse a un



universo dramático en donde los sucesos extraordinarios no rompan la sensibilidad de la realidad y que se evite el efecto emotivo del rechazo.

La presente monografía tiene como metodología la investigación en cine y se busca estudiar las características estéticas de la nueva literatura latinoamericana como método estético en el cine, mediante un estudio de casos para la elaboración de una propuesta de puesta en escena para el medimetraje *Marfova*. Por ello se ha planteado como objetivos la recopilación y diferenciación de la etiquetas de realismo mágico, lo real maravilloso y el realismo maravilloso americano por medio de la recopilación de textos bibliográficos; así mismo como analizar el uso de la puesta en escena de las películas por medio la estética anteriormente dicha y sus características más importantes que se integrarán en *Marfova*; y por último, proponer una puesta en escena mediante los lineamientos narrativos y estéticos para el medimetraje.

Tanto la investigación teórica del Capítulo primero y el análisis estético-narrativo del Capítulo segundo lograrán aproximar al lector a una estética que se planea utilizar en el medimetraje *Marfova*, sin embargo, debido a la crisis sanitaria causada por la COVID-19, no se pudo poner en escena el film. Aun así, en el Capítulo tercero exponemos las propuestas estéticas del departamento de fotografía, arte, sonido, y *découpage* a las que se orienta a la aproximación de la estética del realismo maravilloso, así mimos daremos nuestra posición acerca de las dos formas de *mise en scène* que Aumont reconoce.



Capítulo Primero

El realismo maravilloso de la literatura al cine

I.A: El problema terminológico

El término realismo mágico fue acuñado por primera vez en 1925 por el crítico alemán Franz Roh con respecto a una pintura postimpresionista. Para él, había una similitud entre los estilos expresionistas e impresionistas, pues consideraban la existencia de un objeto como algo evidente. En la literatura denominada; “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas”, el postexpresionismo¹ problematiza al objeto, según Abate (1997): “La pintura ahora siente (por así decirlo) la realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación.” (p.146).

Las características del discurso novelístico del Realismo Mágico difieren mucho a lo que Roh propuso en la pintura, debido a que los historiadores hispanoamericanos decidieron tomar este término y aplicarlo a una categoría literaria que mostraba una imagen con varios valores de la realidad, diferentes a la previsibilidad del contenido del discurso realista. Este término ha sido utilizado por más de una década por parte de los críticos hispanoamericanos, sin embargo, se ha convertido en un tema de acaloradas controversias, pues hasta el momento no hay conceptos teóricos que lo definan, y es considerado por algunos como un vacío teórico, un concepto ambiguo e innecesario, como Cascón afirma en “Realismo mágico. Historia e Intrahistoria en el cine iberoamericano”:

Poco después utiliza el mismo término el italiano Massimo Bontempelli, quien a su vez influye en quien incorpora por primera vez esta denominación a la crítica de la novela hispanoamericana, el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri. Este autor caraqueño escribe en 1948 que el planteamiento de lo humano como misterio podría denominarse, a falta de otras palabras, un realismo mágico. A partir de entonces el término cobra fama y difusión; se califica o clasifica como Realismo Mágico a un gran número de obras y autores sin que al mismo tiempo se defina teóricamente con cierta coherencia y precisión dicha definición. (2006, p. 114).

¹ Postexpresionismo: pertenece a un movimiento clásico que reacciona contra las exageraciones barrocas del expresionismo. "El post-expresionismo intenta re-instaurar la realidad en el contexto de su visibilidad. La alegría elemental del reconocimiento vuelve a ser parte del juego" (Roh, 1925: 27)



Aun así, en el XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana que fue convocado en East Lansing, Michigan (agosto 1973), se centró en esta corriente literaria. El discurso inaugural fue *Realismo mágico vs. Literatura Fantástica: Un diálogo de sordos*, a cargo de Emir Rodríguez Monegal, que trazó una historia y diseccionó el artículo de Flores: *Magical Realism in Spanish American Fiction* (1955), y del artículo de Luis Leal: *El Realismo Mágico en la Literatura Hispanoamericana*, *Cuadernos Americanos* (1976), terminó por mostrar sus puntos débiles y su resolución fue la eliminación de esta etiqueta.

En *Claves para una discusión: El "Realismo mágico" y "Lo real maravilloso americano"* (1996), de Alicia Llarena, la autora informa que han sido varias las perspectivas críticas desde las cuales se han analizado los términos "realismo mágico" y "lo real maravilloso americano", que incluso se ha llegado a un problema metafísico² que se arrastra desde 1949; sin embargo, hay características que comparten como: sinónimos de la "Nueva Novela Hispanoamericana", relacionados con la literatura fantástica y representantes de la literatura mítica, e incluso como debates de la identidad americana en esa lucha sociológica de Europa vs. América. (p. 22).

Llarena expone que desde 1955 hubo una urgencia dentro de los intelectuales por tratar de definir ambos términos, a los cuales, Ángel Flores los asociaba a la literatura fantástica, según él, dicho realismo mágico era el rechazo de la realidad por medio de una amalgama de la realidad y la fantasía. Flores consideraba lógico asociar el proceso de desrealización³ de la nueva literatura al término fantástico en esos primeros años; pero futuros estudios lograron deslindar los términos, e investigaron los distintos gestos gramaticales y sintácticos que estos desencadenan. Ana María Barrenechea (1972) e Irlemar Chiampi (1980) indican que son aquellas teóricas que logran construir un criterio objetivo e imparcial, como afirma Llarena (1996):

Para Barrenechea es la convivencia "no problematizada" de lo irreal y lo cotidiano lo que diferencia al RM de la literatura fantástica. Por su parte Chiampi propone un nuevo término sincrético ("Realismo Maravilloso"), para designar una escritura caracterizada por la

² Metafísico: según el diccionario de filosofía de Ferrater Mora, la metafísica es el estudio del ente en cuanto ente real, esto es, la ciencia del ser en cuanto ser, no concebido al modo del género supremo y, por lo tanto, bajo la especie de la mera abstracción total, sino concebido como aquel ser que, sobrepasando todo género, puede ser llamado con toda propiedad un transcendens.

³ Desrealización: según la Real Academia de la Lengua Española, es la alteración de la percepción o experiencia del mundo externo de manera que éste parece extraño e irreal



"Poética de la Homología", esto es, por la integración y la equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario, y cuyo "efecto de encantamiento" es radicalmente distinto al de la literatura fantástica. (p. 24).

Aunque suenen muy atractivos los enunciados de Barrenechea, no se pueden ignorar las aportaciones que Irlemar Chiampi propone al momento de desarrollar el término del "realismo maravilloso", donde dicha *poética de la homologación*, sitúa el problema verosímil en el marco de una situación de performance narrativa. Chiampi (1980) considera que, al instaurar el *Otro sentido*, se exige una retórica persuasiva, un proceso de verosimilización, un trabajo de persuasión que otorga estatus de verdad a lo no existente (p. 214-222). Dando así, la muerte a la relación del término real maravilloso hacia lo fantástico.

Como anteriormente mencionado, la crítica hispanoamericana se basó principalmente en asociar los términos realismo mágico (RM) y lo real maravilloso americano (LRMA), como equivalentes de "literatura moderna" o "nueva escritura". Principalmente, como se puede indagar en el contexto de Llarena (1996), se debe a "una fuerte preocupación por el estilo, argumento de Flores, lo cual desembocará en dos proyecciones, como las distintas categorías de la realidad que lleva a cabo dicha corriente literaria, o la "autosuficiencia artística" que inspira a los escritores magicorrealistas". (p. 24-25).

Otra característica que los críticos asocian a los términos RM y LRMA, es la de consolidarlas como refugio terminológico para explicar las diferencias entre Europa y América. Llarena (1996) explica que "dicha literatura se encuentra enmarcada en contextos distintos, el encantamiento del texto magicorrealista y el desconcierto del lector europeo, esto se debe a que la nueva narrativa cristaliza el pensamiento primitivo aún vigente en Latinoamérica, el cual, al coexistir con la modernidad en un espacio geográfico, determina el lenguaje literario". (p. 27). La autora concluye en que dicho lenguaje utiliza gramáticas universales, y que subrayar las bases del RM y LRMA en una confrontación histórica-cultural entre América y Europa, lleva a olvidar la coetánea comunión cultural entre ambos continentes.

La última tendencia crítica que recoge Llarena (1996), corresponde a los ecos prehispánicos que se percibe en la lectura de la narrativa latinoamericana, formando una



imagen del RM y LRMA equivalente a la literatura mítica, gracias a Carpentier, dicho sustrato sociológico y cultural recibió un lugar jerárquico que devendría en un sólido primer plano. (p. 25). De esta forma la recuperación mitológica de la realidad de América Latina no se basa solo en la presencia mítica para una contribución ambiental o temática, sino que esta constituye una visión analógica: la focalización narrativa a través de una mentalidad primitiva, que establece un nuevo ángulo de visión.

Para abarcar este nuevo ángulo de visión del narrador, se amplía el concepto de “punto de vista” con nociones de “actitud”, “conciencia”, y “compromiso” en ambas escrituras del RM y LRMA. Según Llarena (1996), la *conciencia* está dividida en tres partes: mirada, conciencia y voz, las cuales indican cómo las explicaciones del narrador catalogan la relación entre su punto de vista y la voz del relato. El término *compromiso* hace hincapié en la voluntad o no de mantener el elemento verosimilizador a lo largo del relato magicorrealista. Y, por último, la *actitud* abarca las dos nociones anteriores, pero también permite considerar la perspectiva novelesca como interacción entre punto de vista del narrador y punto de vista de los personajes. (p. 29).

Es así como Llarena (1996) logra concluir en una diferencia entre ambas terminologías, para ella en el “realismo mágico”, la solidaridad entre el narrador y los personajes es estrecha en cualquier grado, mientras que en “lo real maravilloso americano”, al instrumentalizar el personaje, da como resultado la abstención de un compromiso verosimilizador. Para la autora, es este compromiso el que diferencia radicalmente a ambos términos, corresponde a cualquier autor que se entregue a dicho pacto de naturalizar lo extraordinario (y viceversa), de percibir sin juicios y con neutralidad los acontecimientos perturbadores, aborda una perspectiva magicorrealista; mientras que en lo real maravilloso americano, se superpone y se confrontan conciencias opuestas, resultando la sorpresa a través de la diferencia. (p. 30-31).

Estas actitudes desencadenan una funcionalidad del espacio que amerita ser indagada, según Llarena (1996), en dicho espacio hay un proceso verosimilizador en ambos términos, que modela, estructura, y define el resto de elementos en el relato, en el que se abarca la relación el personaje, la interacción del espacio y punto de vista del narrador, y la contribución de la economía narrativa, y el proceso de naturalización de lo fantástico. Es así



como el espacio narrativo se convierte en un fuerte mecanismo de sugestión en el realismo mágico, o un extrañamiento conflictivo dentro de lo real maravilloso americano.

La importancia de la interpretación simbólica para la creación de un espacio cohesionador, capaz de homologar sus contenidos, viene derivado de una simbología mítica, que ha influido fuertemente en ambos términos, así lo afirma Llarena (1996):

No es difícil demostrar cómo — desde una interpretación simbólica — el espacio narrativo puede ser un centro cohesionador y unitivo capaz de integrar, de homologar, sus contenidos, y que por consiguiente los espacios "míticos", "simbólicos" o "imaginarios" — tan decisivos en la conformación de la narrativa latinoamericana actual — hayan servido a nuestros escritores para satisfacer la necesidad verosímil de sus escrituras respectivas: Macondo es, en este caso, la síntesis perfecta de la evolución espacial en Latinoamérica, el lugar en el que se desarrollan todas las posibilidades del espacio narrativo como "forma a priori de lo fantástico". (p. 34).

Es con esta característica simbólica hacia lo mítico que el RM y LRMA, comparten en gran medida la línea interpretativa, y con la cual los preceptos anteriormente nombrados pueden ser desenmascarados en mayor o menor medida. Por una parte, se comparte el rechazo simbiótico entre el RM/LRMA con el término fantástico, ya que se menciona anteriormente, Chiampi (1980) considera que lo fantástico supone una reacción de miedo por parte de los personajes hacia un hecho insólito, mientras que el realismo maravilloso, cotidianiza dicho elemento extraordinario, suspendiendo el efecto de duda que este causa en la esfera de la realidad. Sin embargo, el refugio terminológico usado por la crítica para diferenciar lo europeo con lo americano, viene muy ligado a la concepción simbólica de lo primitivo en los términos realismo mágico y lo real maravilloso americano, aunque como explica Llarena que dichos términos utilizan una gramática universal, no hay que olvidar que el mestizaje en América marcó un positivismo que hasta en la actualidad, sus raíces se pueden encontrar en los habitantes del nuevo continente. En el siguiente apartado se indagará en dicho simbolismo primitivo presente en las novelas de la nueva literatura hispanoamericana.



I.A.1 Primitivismo

En el libro *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez* (1998) de Erik Camayd-Freixas, orienta; que la actitud primitivista data desde la antigüedad, con el historiador griego Homero. Se denominaba primitivo todo aquello fuera del contexto europeo, pues la idea de progreso, que partió de la ciencia renacentista, consolidada en la revolución industrial y burguesa, llegó a su apogeo con el positivismo y evolucionismo, el cual le dio a Occidente la conciencia de su propia modernidad. Dicho ideal contrasta con la actitud tradicional y conservadora, llamada por los antropólogos “tradicionales”, un término utilizado para disimular la palabra “primitivo”. Con respecto a Latinoamérica, el choque de lo moderno y primitivo es una marca en su historia, desde su descubrimiento, colonización y esclavitud, hasta su independencia y neocolonialismo, en donde varios países en la actualidad, sufren aquel desgarró sociocultural.

El autor comenta que dicha dicotomía es una dualidad literariamente aprovechable, “Carpentier (1981), menciona que América es el único continente en que el hombre del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos” (Camayd-Freixas 1998, p. 13). Es así como el realismo mágico explora esa característica de América, la contienda entre una visión moderna de lenguaje racionalista, y un lenguaje signado de creencias indígenas, neoafricanas, e incluso del sincretismo arcaico-cristiano de la mentalidad criolla. Esta oposición, aparece como convención central de la representación artística en la novela del realismo mágico, y es tomada como válida sólo dentro del acto literario.

Camayd-Freixas (1998) revela que el concepto de primitivismo no es un concepto unificado, sino una familia de conceptos: primitivismo cronológico, cultural estético, como él explica:

El cronológico es la creencia que la edad dorada de la humanidad tuvo lugar en un pasado remoto. El cultural es el descontento del hombre civilizado con la civilización, la certeza que una vida más sencilla y menos sofisticada ofrece mayor plenitud moral. El primero es una filosofía de la historia; el segundo, una ideología cultural en el terreno de la ética. (p. 14-15).



El *primitivismo cronológico* presenta una actitud hacia lo pasado como una mejor era, y la preocupación de un futuro precipitado a la ruina. En el renacimiento dominaba la teoría del progreso donde se basaba construir sobre los logros de la antigüedad clásica y superarlos. Luego se encuentra el tema barroco, y desengaña que los bienes terrenales no son una negación del progreso, y que es su avance el que amenaza con opacar las preocupaciones espirituales y extraterrenas. Sobre el incremento del conocimiento basado en la razón, la observación, y el experimento, sin embargo, pronto encontrarían su fin, pues “más allá del principio de la acumulación, el gran descubrimiento del siglo XIX —el progreso por evolución— le dio el tiro de gracia al primitivismo cronológico”. (Camayd-Freixas, 1998, p. 15).

Por otro lado, el *primitivismo cultural* acepta el progreso como una realidad, aunque se pague el precio de una vida complicada y artificial, solo con la opción de que se le facilite un espacio para hallar la vida de antaño. Camayd-Freixas (1996) comenta que los periodos de alta cultura y los poetas más refinados son propensos al primitivismo cultural, buscan su ideal en el presente, un modo de vida arcaico de algún pueblo que subsiste en algún lugar distante, de esta forma el rechazo por lo familiar y gusto por lo raro, es un elemento de dicho primitivismo cuyo exceso conduce al exotismo.

El texto revela que dicho exotismo es una forma debilitada del *primitivismo cultural*, y que su supuesta superficialidad es una pérdida de la dimensión ética del juicio valorativo que consideraba superior el modo de vida arcaico, es así como “el exotismo se presenta más bien como una cuestión de gusto por lo remoto; y es esa resonancia estética lo que se asocia con la superficialidad en el prejuicio de quienes consideran la ética o la filosofía de la historia y materias más profundas” (Camayd-Freixas, 1998, p.17). De esta forma el exotismo es un importante paso al primitivismo estético, el cual, impulsado por la vanguardia, difiere mucho de las actitudes morales anteriormente mencionadas.

El *primitivismo estético* no depende de la creencia del primitivismo cronológico, pues lo que la vanguardia se proponía, era una recuperación de la fuerza expresiva del arte primitivo, en cual según Camayd-Freixas (1998), es una actitud desprovista de su antigua ideología y sobrevivió a la modernidad bajo una forma de radicalidad del gusto.

El autor del texto argumenta que el encuentro entre las ideologías primitivas de América y el modernismo de Europa, propuso un desdén hacia los pueblos aborígenes, y



la ciencia se convirtió en un ideograma de la expansión colonial europea; concibiendo el término “sociedades inferiores”, lo que provocó discursos de odio racistas. Dicha premisa se basó en que la mente primitiva era ilógica, irracional, dada a la superstición y a la magia, es así como “una vez más, subsistían dos visiones de América: la civilización era lo europeo en las ciudades; la barbarie era lo indígena, lo mestizo y el pasado español.” (Camayd-Freixas, 1998, p. 22).

Desde finales del siglo XIX, predominaba en América Latina, la ideología positivista y el evolucionismo social, causando múltiples teorías sobre la superioridad racial europea. Sin embargo, como comenta el autor, luego de la Revolución Mexicana, entre las décadas de 1920 a 1940, Asturias y Carpentier exaltan las culturas primitivas, como afirma Camayd-Freixas (1998):

En las décadas del 1920 al 40, años de formación para Asturias y Carpentier, culminó un proceso re-valorativo que llegó a exaltar las culturas llamadas “primitivas”. Si la Revolución Mexicana aportó el sentimiento nacionalista, la barbarie de la Primera Guerra Mundial significó, por su parte, para la América Latina, un profundo desengaño del viejo ideal civilizador europeo. La fórmula “civilización y barbarie” se invirtió. (p. 24).

De esta forma la identidad americana abandonó su intento de asimilarse a Europa, y marcó una diferencia con el antiguo mundo, el cual su base radica en el primitivismo de la cultura hispanoamericana. Los primeros abordajes a dicha ideología y estética dieron a luz al indigenismo y afroamericanismo, para poco después resultar en realismo mágico.

I.A.2 Revaloración del primitivismo

Surge un auge en la etnología del siglo XX, y se empieza a valorar las culturas arcaicas en el Occidente, gracias a la exaltación de lo primitivo en las artes vanguardistas, es así que “en Latinoamérica esa corriente se traduce en una valoración de lo autóctono y un rechazo del “eurocentrismo”, por parte de ensayistas, historiadores e intérpretes de la cultura americana”. (Camayd-Freixas, 1998, p. 25). Este proceso empieza a afectar a las artes y la novela, tanto en el contenido como en la forma, dando a luz al realismo mágico como culminación de una nueva estética primitivista.



En el libro se puede reconocer que la caída del evolucionismo de Darwin se debe a una revalorización de las culturas arcaicas por parte de Franz Boas y la antropología alemana, Camayd-Freixas (1998) argumenta que lo que promueve esta reevaluación en la capacidad intelectual del hombre es la misma en todas las poblaciones humanas, compartiendo así todas las culturas los mismos principios mentales básicos, argumentos de Waitz y Adolf Bastian. Esta caída del evolucionismo en conjunto con las guerras mundiales, la pesadilla nazi, la carrera armamentista, y el impacto ecológico de la revolución industrial, ha debilitado la ideología del progreso.

Esta reevaluación cultural, llega a su expresión más radical, el indigenismo y el afroamericanismo, debido a que los avances en la arqueología y antropología promovieron la valoración de la cultura indígena. Pues el descubrimiento de Macchu Picchu (1913), del Chichén Itzá y otras ruinas mayas, ocasionó una riqueza de las culturas precolombinas que pronto influenció al escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, llevándolo a crear *Hombres de maíz* en 1949, consagrando el término realismo mágico, como comenta Camayd-Freixas (1998):

La corriente indigenista llega tempranamente a Miguel Ángel Asturias (1899-1974), quien presenta en 1923 su tesis “El problema social del indio” a la Facultad de Derecho en Guatemala. Sin embargo, esta muestra aún residuos de positivismo, que el autor superaría a raíz de sus estudios de antropología en París. De su revaloración de la cultura indígena surgiría la dirección central de su narrativa. Hallado su lenguaje y asimilada la sensibilidad vanguardista y sobre todo surrealista, Asturias dio en una síntesis narrativa que fructificó en *Hombres de Maíz* (1949) y que al cabo él llamaría “realismo mágico”.

En algunos puntos de Brasil, y del Caribe, surge también el afroamericanismo, siendo su importante foco el Grupo Minorista de la Habana, el cual fue un movimiento político, intelectual y artístico con fuertes tendencias vanguardistas, al que perteneció un joven Carpentier. Tras la obra musical de Amadeo Roldán, *Obertura sobre temas cubanos* (1925), Carpentier elogió la obra y se une a Roldán, donde dicha colaboración da a luz al término afrocubano. (Camayd-Freixas, 1998).

Este contacto del escritor cubano con la cultura negra y su posterior encarcelamiento por expresar su oposición a la dictadura de Machado, desencadena en Carpentier un boceto de su primera novela, *¡Ecue-Yamba-O! Historia afrocubana* (1933),



colocándolo como iniciador del afroamericanismo. Sin embargo, en el terreno del arte, estos movimientos carecieron de estética propia, y fue la vanguardia con su rebelión contra la tradición académica europea, liberó la estética del arte americano, “en Asturias y Carpentier, a partir de su traslado a París, ese contacto maduró hacia un nuevo y valioso producto narrativo”. (Camayd-Freixas, 1998, p.32). Por consiguiente, al revalorizar el primitivismo latente en Latinoamérica se logra abordar lo que posteriormente sería realismo mágico por parte de Miguel Ángel Asturias, lo real maravilloso americano que profesa Alejo Carpentier, y el nuevo término propuesto por Irleamar Chiampi, el realismo maravilloso americano.

I.A.3 Teoría del realismo mágico

Durante los años 20 París era la meca cultural del primitivismo estético, los artistas comerciaban arte primitivo africano, y los latinoamericanos Asturias y Carpentier, ya conocedores de las corrientes americanistas, se vincularon con la tendencia artística e intelectual de la vanguardia, tal como comenta Camayd-Freixas (1998):

La pintura, la escultura, la música, la literatura y la danza se dejaban influir por el formalismo primitivo de moda. Los latinoamericanos que aportaban un vínculo con lo indio y lo negro eran acogidos con curiosidad y admiración. (p. 32).

Los escritores Asturias y Carpentier se vinculan en especial con el movimiento surrealista, e interactúan con grandes personajes de la vanguardia, y de estos contactos surgiría un nuevo concepto del realismo mágico.

Ya como se había mencionado anteriormente, es cierto que el primero en acuñar el término fue Franz Roh con respecto a la pintura post-expresionista alemana, y que debido a un error de jerarquías de títulos por parte de la *Revista Occidente* (1927), el subtítulo de “realismo mágico” que Roh propuso en su libro pasó a título principal, lo cual produjo el paso a la literatura hispanoamericana (Camayd-Freixas, 1998). Sin embargo, los primeros latinoamericanos en usar este término desconocían al crítico alemán y otorgaron otro significado a la etiqueta. Pues no es con el post-expresionismo con el que se vincula la nueva escritura latinoamericana, sino con la tendencia expresionista-primitivista.

Por otro lado, en 1926, Massimo Bontempelli propone una combinatoria propiamente literaria “*precisione realistica e atmosfera magica*”. El italiano propone esta



combinatoria como una superación del futurismo y de un primitivismo sin pasado que proponían los surrealistas (Camayd-Freixas, 1998). De esta forma desde el inicio el concepto literario del realismo mágico se contaminó de la estética primitivista. Fundamental para esta contaminación fue la influencia de la amistad entre Arturo Ulsar Pietri y Massimo Bontempelli. El escritor venezolano Ulsar Pietri formó amistad con los escritores Carpentier y Asturias en París, juntos colaboraron en las revistas *Imán* de la autoría de Carpentier y *Ensayo* lanzada por Asturias. Esta amistad fructificó los términos RM/LRMA, Asturias sería el primero en incorporar el realismo mágico a la literatura latinoamericana, y Carpentier lo evitaría deliberadamente para formular lo real maravilloso americano, Camayd-Freixas (1998) acota que “Carpentier aceptó el surrealismo con reservas, quizás por intuir desde el inicio un falso sabor en el primitivismo europeo, comparado con las realidades “primitivas” de América, cuyo contacto directo había experimentado en Cuba”.

El autor no considera el realismo mágico como una escuela o movimiento literario, sino como la solidificación de un nuevo modo de expresión, el cual emerge como un fenómeno espontáneo de la historia cultural, y que sumando otros factores da como resultado dicha etiqueta, así lo describe Camayd-Freixas (1998):

El realismo mágico no es, desde luego, una “escuela” ni un “movimiento” literario. Es algo mucho más complejo e interesante: un fenómeno espontáneo que surge en un momento determinado de la historia cultural, cuando la sensibilidad primitivista y posvanguardista, la predilección por los temas de corte antropológico referentes a la identidad local y continental, y la búsqueda de un lenguaje de formas americanas, cristalizan en un nuevo modo de expresión con aspiraciones universales. (p. 50).

Camayd-Freixas (1998) se aproxima a una teoría del realismo mágico, basándose en tres elementos primarios: el *punto de vista ideológico primitivo*, la *convención transculturada*, y la *alegoría histórica*. Estos tres fundamentos corresponden a tres ángulos de un análisis de mensajes; la *producción* que pertenece al punto de vista, el *texto* al que pertenecen las convenciones que informa el mundo narrado, y por último la *recepción* dónde se sitúa la capacidad de percibir un sentido alegórico. El autor afirma que esta tríada analítica es válida y sus elementos son complementarios e inseparables.



El *punto de vista ideológico* que Camayd-Freixas propone, fue elaborado anteriormente por Boris Uspensky, el cual lo describe como un sistema general de ver conceptualmente el mundo, pertenece al plano de la cosmovisión. Aquí se trata de determinar qué punto de vista adopta el autor, cómo evalúa y percibe ideológicamente el mundo que describe en su obra. En las novelas del realismo mágico, predomina el punto de vista ideológico que se encuentra en las culturas arcaicas, así comenta el autor.

Según Camayd-Freixas (1998) esta cosmovisión mágico-primitiva se encuentra en los indios Quiché de Guatemala representados en *Hombres de maíz* por Asturias; en los esclavos neoafricanos del siglo XVIII en Haití, retratados en *El reino de este mundo* por Carpentier; y a los poblados remotos mexicanos y colombianos en *Pedro Páramo* de Rulfo, y *Cien años de soledad* con García Márquez. Sin embargo, la cultura occidental también se encuentra dentro de las novelas, ya que aparece representada por la ideología de algunos personajes, situaciones o aludidas por el narrador, pero para el autor lo que más predomina como perspectiva central generadora del relato, es la ideología primitiva como Camayd-Freixas (1998) señala:

Por ejemplo, suelen aparecer en estas novelas sucesos extraordinarios, presentados con la mayor naturalidad, como si se tratase de hechos cotidianos. Esa cotidianidad de lo prodigioso introduce al lector de lleno dentro de la perspectiva ideológica del primitivo, que constituye el punto de vista dado e inapelable desde el cual procede la narración. (p. 53).

Este elemento extraordinario se justifica al ser atribuido como parte de la ideología del otro, y que consecuentemente se provee una verosimilitud alterna para el universo narrado, para el autor es un concepto antropológico, comunitario. El texto revela que, para dicha justificación de la ideología primitiva como perspectiva primaria, el autor necesita mantener una coherencia de los aspectos narrativos con el punto de vista adoptado, de esto depende la credibilidad del relato. Según Camayd-Freixas (1998), es así como los personajes aparecen como grotescos o enigmáticos, el lenguaje es arcaizante, el espacio remoto, todo esto bajo el contexto de una atmósfera cuya des familiarización remarca lo irracional y terrenal del hombre en relación con el cosmos; los eventos tomarán un sentido simbólico, y la estructura temporal se apoyará hacia lo mítico, reversible y circular.



Es así como el narrador presenta los sucesos sobrenaturales sin explicación ni sorpresa como si fueran hechos normales, sin embargo, el lector los aceptará en la medida que los perciba como posibles dentro del sistema ideológico primitivo: alterado por la magia, superstición y exageraciones, pero capaz de mostrar la verdad por medio de un lenguaje coherente. Solo así los hechos extraordinarios se vuelven comprensibles, cuando el lector lo sitúa en una mentalidad primitiva.

La *convención transculturada*, es consecuencia del punto de vista primitivo y al mismo tiempo principio organizador, Camayd-Freixas (1998) comenta que, el concepto de convención es lo mismo a la ideología propuesta por Uspensky, al ser aplicado a la visión del mundo de una sociedad.

La semiótica, por tanto, propone que la realidad es una convención: la percepción e interpretación de la realidad por parte de una sociedad, es un conjunto de proposiciones y signos cuyo significados provienen de un acuerdo social, donde dicha convención la denomina texto. En el RM dicho texto es transculturado al ser desplazado a una ideología primitiva, es así como la verosimilitud del texto magicorrealista se sostiene por un sistema de valores de dicha ideología primitiva. Camayd-Freixas (1998) argumenta que:

(...) lo que sostiene la coherencia del texto magicorrealista es justamente la coherencia de ese otro "texto", de ese otro sistema de valores, propio de la convención primitiva, la que se conoce mediante estudios etnológicos, teorías antropológicas, relatos de viajeros, exploradores y misioneros... (p. 55)

De esta forma la convención transculturada es consecuencia directa del punto de vista, además de ser su principio organizador, donde su estilización es consistente con el sentimiento colectivo-convencional con lo primitivo.

En la *alegoría histórica* del realismo mágico se denota una confrontación de contextos, el texto primitivo dirigido a un receptor moderno; el lector está llamado a jugar un doble papel, el del creyente y del escéptico. El texto magicorrealista se construye sobre lo alegórico, en *El reino de este mundo* se presenta desde el punto de vista de un esclavo, siendo una alegoría de la historia de Haití, donde los ciclos revolucionarios son expresados como ciclos naturales; en *Hombres de maíz*, el nivel lúdico-literal del totemismo se resuelve como una alegoría de la explotación social, la explotación del indígena y su tierra con el comercio del maíz es a su vez un comercio con la naturaleza humana; en *Pedro*



Páramo, el viaje de Juan Preciado al pueblo fantasma de Comala es una alegoría a un viaje socio-histórico en busca de una identidad nacional, y a los orígenes de un sistema feudal donde su patriarca da origen a la destrucción de una comunidad; en *Cien años de soledad* la alegoría social se presenta como un breve recorrido de la historia latinoamericana, la evocación de galeones españoles, la exploración de la selva, las referencias de Francis Drake y la piratería, es así como Macondo se convierte en un microcosmos del continente americano. (Camayd-Freixas, 1998).

La alegoría que se establece en las obras magicorrealistas es un vínculo refractario entre la imaginación artística y los temas de compromiso social. Se toma el lugar del comentario autoral, la interpretación directa de la historia, preserva intacta las realidades sociales y evita una denuncia muy evidente; la función de la alegoría es definir aspectos significativos de una identidad histórica y cultural.

Estas perspectivas arcaicas pueden ser aborígenes como en *Hombres de Maíz* y *El reino de este mundo*, o provinciana como *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, sin embargo, no hay verdadera distinción de modos, lo folklórico, lo tribal, lo provinciano y lo aborígenes, todos comparten un texto de lo habitual primitivo. Camayd-Freixas (1998) que revela una serie de convenciones primitivas que dan origen al texto magicorrealista:

La tradición como norma suprema, el individuo debe obrar dentro de las tradiciones pues sus actos transgresores pueden traer problemas al colectivo. Cada cultura tiene una red de correspondencias entre tabúes y consecuencias determinadas.

El concepto mítico del tiempo, para la concepción primitiva el tiempo no fluye en línea recta, sino que lo hace en un flujo circular que no tiene principio ni fin. De esta forma los personajes accionan de la misma manera que sus ancestros míticos, asocian su realidad presente con una edad primigenia.

La noción mítica de la causalidad, aquí el espacio es un tejido de fuerzas en interacción; la estabilidad de la naturaleza se encuentra socavada por fuerzas voluntariosas de la magia, potencias naturales, o por los efectos de la transgresión de tabúes.

Visión animista y vitalista, que considera que los objetos animados e inanimados poseen alma propia, y son capaces de intervenir en los asuntos humanos.

Unidad de lo sobrenatural y natural, en la perspectiva arcaica lo sagrado siempre está presente en toda actividad y reflexión del primitivo, donde su religión, su pensamiento



y vida, erradica la frontera entre mundo visible/invisible, divino/humano, vivos/ancestros humanos.

Unidad de lo humano y telúrico, el primitivo se define a sí mismo por su participación ontológica con la sustancia de otros seres; la identidad de lo humano y lo telúrico mediante la asimilación de historia y naturaleza.

Fluidez ontológica y transformación, el alma para el primitivo es una fuerza que se expresa de manera concreta; esta potencia fluye a través de todos los seres con mayor o menor intensidad, dando oportunidad a los personajes de convertirse en otros y cambiar de forma.

Lógica de lo concreto, en el pensamiento primitivo tiene mitos que explican orígenes y creencias religiosas, de esta manera se formulan leyes y costumbres mediante la representación concreta de situaciones, y de acciones ejemplares de personajes míticos.

El elemento lúdico, que es importante para la ideología arcaica, se perdió en la modernidad. El primitivo posee juegos sagrados, profanos y utilitarios. No existe un claro límite entre juegos, ritos y actividades de supervivencia (caza, pesca, agricultura, etc.), es decir un límite entre juego y cultura.

Tendencia a lo hiperbólico y monumental, el hombre primitivo vive una existencia hiperbólica en mundo de dimensiones monumentales, de incalculable poderes ocultos pero omnipresentes. En la perspectiva primitiva, los sentimientos adquieren expresión rica e intensamente comunitaria, donde es normal expresar alegría y tristeza de forma pública. Los cuentos, mitos y leyendas son alimentados de forma exagerada e involuntariamente, por generaciones sin perder verosimilitud.

Estas características indagadas en el desarrollo textual, ayudan a catalogar, examinar y desarrollar una estética que surgió como un movimiento histórico por tratar de revalorizar las ideologías primitivas enterradas por el positivismo y desarrollo occidental; dicho occidentalismo socavó las ideologías arcaicas que predominaban el continente americano, clasificándolas junto con los aborígenes y afroamericanos como seres infrahumanos. Esta tendencia racional-cientificista europea que predominaba en América, terminó desmoronándose al sufrir las dos guerras mundiales; e irónicamente, en la misma Europa, dichos países considerados superiores de raza, estuvieron al borde de alienación por un imperio que se consideraba supremo ante los demás, el Tercer Reich. Desde ese



entonces la barbarie dejó de ser americana, y sumado a esto, el sentimiento arcaico fue retomado por las vanguardias, dando paso a una revaloración del hombre primitivo, y dando a luz paralelamente a un nuevo cine y una nueva literatura latinoamericana.

Estos preceptos anteriormente mencionados dentro de todo el apartado con respecto al realismo mágico, comparte en mayor o menor grado con el término propuesto por Carpentier, “Lo real maravilloso americano”, esto se debe a que los escritores que impulsaron esta estética como Asturias, Ulsar Pietri, estuvieron influenciados por las vanguardias, en especial la surrealista y además del término usado por el italiano Massimo Bontempelli, realismo mágico, amigo de Ulsar Pietri, provocó una proliferación masiva de dicha estética.

Dada la explicación que se ha brindado acerca del realismo mágico, se centra en la visión del término de Chiampi, debido a que esta autora contribuye a un análisis más centrado acerca una apropiada terminología que incluso tiene peso histórico para esta investigación. Sin embargo, se considera que las características propuestas por Camayd-Freixas, como el punto de vista ideológico primitivo, la tradición como norma suprema, la noción mítica de la causalidad, la unidad de lo sobrenatural y natural, pueden otorgarnos herramientas necesarias para el análisis del capítulo segundo y tercero de dicha investigación.

LB: Teoría estética del realismo maravilloso

Durante una conferencia dada en el Ateneo de Caracas el 22 de Mayo de 1975, Alejo Carpentier ha relacionado el barroco con su término lo real maravilloso, como una simbiosis latente en el continente americano. Carpentier empieza por dar un tipo de definición acerca del barroco y se basa en la de Eugenio D’Ors quien lo ve como una suerte de pulsión creadora que vuelve de forma cíclica a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas, o musicales, dando así una imagen muy acertada sobre un espíritu barroco, es entonces una constante humana, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, que va de un centro hacia fuera y va rompiendo sus propios márgenes.



Pero, ¿Por qué es Latinoamérica la elección del barroco? Según Carpentier (1975) se debe a que toda simbiosis o mestizaje engendra un barroquismo, y el barroquismo americano aumenta con el sentido del criollo; la consciencia de ser otra cosa, de ser una nueva cosa, de ser una nueva simbiosis, un criollo, y el espíritu criollo es un espíritu barroco. Y tales elementos encontrados en este mestizaje aportan con su barroquismo lo que él llama lo real maravilloso.

Para Carpentier (1975) lo maravilloso se refiere a lo extraordinario, y lo extraordinario no es bello ni feo por fuerza; es asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso. Sin embargo, cuando él habla de lo real maravilloso hace referencia a ciertos hechos ocurridos en América. Es aquello que se encuentra en estado bruto, latente e omnipresente en todo lo latinoamericano, donde lo insólito es cotidiano, Carpentier (1975) pone como ejemplo el rey Christophe, de Haití, cocinero que llegó a ser emperador de la isla; la revuelta de Mackandal que hace creer a millares de esclavos en Haití que tiene poderes licantrópicos, que puede transformarse en caballo, ave, insecto, y que con ello promueve una de las primeras revoluciones auténticas del Nuevo Mundo; el cochecito de Benito Juárez, en que lleva a toda la nación de México sobre cuatro ruedas, sin despacho, palacios, sin lugar donde escribir y sin descanso, que incluso logró vencer los tres imperialismo más poderosos de aquella época; Juana de Azurduy, guerrillera boliviana, que un día toma la ciudad para rescatar la cabeza decapitada de su amado que estaba expuesta en una pica.

Lo barroco presente en la nueva novela latinoamericana se debe a una generación de novelistas que produjeron obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco, para Carpentier (1975) solo se tiene que alargar las manos para alcanzar lo real maravilloso, pues la historia latinoamericana presenta cada día insólitos acontecimientos.

Tras su maduración artística en París y posterior regreso a Cuba, Carpentier refuta el surrealismo y lo considera un método artificial, y pasa de la realidad geográfica, cultural e histórica hacia una mítica de lo americano; donde apela al concepto de vate, de un poeta- adivino, que representa el origen universal de la literatura en las culturas primitivas; Carpentier apela a ese concepto de fe, de lo primitivo en una concepción fundamental de la literatura y el arte. (Camayd-Freixas, 1998).



Para Carpentier el arte debe cumplir una función “remagificadora” que pueda contrarrestar la ciencia en lugar de basarse en ella, esta autenticidad del arte se halla regresando a las raíces. Es un ideal utópico del arte, donde el artista no es creador ni artífice, sino descubridor de realidades ocultas, destacando y ofreciendo a la contemplación dichos elementos maravillosos que fluyen libremente desde la realidad. *Lo real maravilloso americano* presupone una fe, un calculado primitivismo artístico. Esta fe se presenta en el lector como un relativo reconocimiento de la validez en la cosmovisión primitiva; en el libro de Carpentier *El reino de este mundo*, el vudú convence más que la enciclopedia. (Camayd-Freixas, 1998).

Esto se debe a que las consecuencias de dicha creencia primitiva le otorgan a la leyenda validez y trascendencia histórica; en el narrador esta fe simpatiza con la perspectiva primitiva de sus personajes. Es una fe literaria, una fe como programa, como llamado al artista latinoamericano, como fuente originaria y genuina del arte, así como lo afirma Camayd-Freixas (1998):

Mientras la crítica se ufana señalando la falsedad de su “fe”, lo que Carpentier tenía en mente era un proyecto muy razonable para el artista americano: rescatar la validez del pensamiento y la cultura no europea de su país, que era, después de todo, el terreno para una estética propia que le permitiera aportar de su diferencia, en lugar de imitar o desperdiciar su “juventud” tratando de innovar sobre una estética europea cada día más trillada y desvinculada de sus propios orígenes, y de los orígenes humanos del arte universal. (p. 105).

Continuando con el texto de Camayd-Freixas (1998), en su apartado lo real maravilloso, muestra que el proyecto de Carpentier se divide en tres partes: realidad, percepción y expresión, pero que lo real maravilloso para el autor se basa en las dos primeras características, pues presenta bases de la realidad y la percepción, datos más o menos reales acerca de la naturaleza y el hombre americano. Estos al ser percibidos desde cierto ángulo afectan al sujeto, interpretándose como maravillosos; sin embargo, la expresión presenta un problema para Carpentier, pues él rechaza lo artificial y no puede aceptar otro ismo para expresar lo real maravilloso. Es así como busca el ideal de cronista puro, transportar la realidad sin cambio ni añadidura.



Por otra parte, el realismo mágico es un *ismo*, no es algo que *es*, sino algo que se practica, un modo de expresión, un conjunto de procedimientos, y su relación no es directa con la realidad sino con el arte. El realismo mágico se entiende como medio de expresión literaria de lo real maravilloso por su estrecha relación análoga con el primitivismo; Carpentier concibe a lo real maravilloso como mito literario fundacional, de esta forma *El reino de este mundo*, sienta las bases para el realismo mágico. (Camayd-Freixas, 1998).

Mientras que lo mágico, en el texto de Irlemar Chiampi *O realismo maravilhoso americano. Forma e Ideología no Romance Hispano-Americano* (1980), es un término tomado de otra serie cultural, pues al acoplarlo al realismo implica una actitud del narrador y a la magia como tema. Para Chiampi (1980), la magia es un arte o saber que pretende dominar seres y fuerzas de la naturaleza, y producir por medio de prácticas y fórmulas, efectos contrarios a las leyes naturales. Además, en la rama del Ocultismo, la magia se sitúa bajo el signo del conocimiento, donde la realidad se vuelve un símbolo, un sentido que debe ser desentrañado; esta búsqueda recorre el camino de símbolo en símbolo, y el sujeto sufre un proceso de metamorfosis gradual hasta alcanzar la gnosis.

La primera impresión de la crítica ante el libro de Carpentier fue una ausencia de unidad pues la tradición surrealista se basaba en un caos organizado; sin embargo, para Camayd-Freixas (1998) la narrativa de *El reino de este mundo* no es lineal ni secuencial, sino pictórica y rítmica. Esta forma pictórica se debe a la amistad de Carpentier con Diego Rivera y su gran admiración por los muralistas mexicanos, que demostraron talento para la experimentación, la fragmentación, y la alegoría histórica primitivista; el pintor mexicano en su búsqueda para un arte para las masas, llegó a concebir los murales como “libros visuales” que pudieran incluso ilustrar a los analfabetos.

Sin embargo, lo que atrae a Carpentier de los muralistas mexicanos no es la búsqueda de un estilo nacional, sino un modelo de unidad plástica dentro de la fragmentación narrativa, de esta forma *El reino de este mundo*, se compone como una novela-mural, con fragmentos de historia y viñetas de la vida de Haití. Con respecto al ritmo, los modelos influyentes en Carpentier son Villa-Lobos y Stravinsky, formando un influjo de sensibilidad y orientación artística y un modelo de composición abstracto en la forma, respectivamente. Es con Stravinsky que Carpentier tiene afinidad, en especial con su



obra musical *Consagración de la primavera (Sacré du printemps)*, una composición caótica y primitivista que fascinó al escritor cubano, como afirma Camayd-Freixas (1998):

La analogía composicional entre la Consagración y El reino se esclarece tan pronto se repara en que el carácter secuencial de la melodía tiene su correspondencia en el aspecto sintagmático y cronológico de la narración convencional. Ambas obras rompen con esos aspectos lineales de la composición, en favor de una unidad rítmica, donde la repetición cíclica tiene por efecto una anulación del tiempo. (p. 116).

Carpentier es un narrador occidental y racional que quiere creer y da cabida a la perspectiva mágica del vudú y su místico lenguaje; sin embargo, para él, lo importante no es la autenticidad de las dos perspectivas en el relato (primitiva y moderna), sino que la creencia, el mito, actúan como motor de la historia y verdadero estímulo de la única revolución de esclavos exitosa en la historia de la humanidad: de ahí lo real maravilloso (Camayd-Freixas, 1998).

Hasta aquí se puede recopilar las diferencias entre lo real maravilloso y el realismo mágico, y en concordancia con el autor Camayd-Freixas, sobre cómo el término carpentereano, dio a luz a una praxis literaria llamada realismo mágico, la cual se regó a lo largo de Latinoamérica, no solo como una escuela, sino como un énfasis en diferenciar el nuevo continente del viejo, y una búsqueda hacia las raíces que definen al hombre americano, sin embargo dicho término mágico carece de peso etimológico, lexical e incluso histórico, como se observara en el siguiente apartado, lo maravilloso sí las tiene. Anteriormente gracias al texto de Camayd-Freixas, se logró reconocer ciertas características que definen a un texto como magicorrealista, de la misma manera, gracias a las propias palabras de Carpentier sobre lo barroco y lo real maravilloso, se tiene una mejor concepción sobre el término acuñado por él. Concordamos con Camayd-Freixas sobre el término carpentereano como mito fundacional literario que dio paso al realismo mágico, pero no podemos obviar las mismas palabras de Carpentier en la conferencia en Caracas, donde podemos notar que aparte del estilo barroco intrínseco en el término lo real maravilloso, hay un espíritu cronista sobre los sucesos insólitos que la historia latinoamericana proporciona; decir, como lo hace Camayd-Freixas, que Carpentier quiere creer y que para él no es importante la autenticidad de las dos perspectivas tanto primitivas o modernas, es olvidar el concepto de vate que aparece en el prólogo de *El reino de este*



mundo (1948), es todo lo contrario, Carpentier en su conferencia da a entender que lo real maravilloso se encuentra presente tanto en lo ciudadano, como en la selva o el campo, y que “solo se tiene que alargar las manos para alcanzar lo real maravilloso, pues la historia latinoamericana presenta cada día insólitos acontecimientos”. Concordamos también con Carpentier sobre el término maravilloso que se refiere a lo extraordinario, y lo extraordinario no es bello ni feo por fuerza, pues es asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso; este término se ampliará en el siguiente apartado con Irleamar Chiampi como base.

I.B.1 El realismo maravilloso de Irleamar Chiampi

En el texto de Irleamar Chiampi *O realismo maravilhoso americano. Forma e Ideología no Romance Hispano-Americano* (1980), comenta que este nuevo concepto del hacer poético quiso identificarse con los principios más antiguos de la magia, que estaban presentes en las cosmogonías de los pueblos primitivos: la potencia atribuida a la palabra. Un ejemplo de esto es el texto sagrado de los maya-quiché, *Popol Vuh*, un texto decisivo para la noción del realismo mágico.

Este potencial creador de la palabra en la nueva novela hispanoamericana, se debe al deseo de crear de forma ‘mágica’ un referente mediante la nominación, el cual se somete irremediamente al código de una lengua prestada con el fin de incorporar lo real americano al repertorio occidental, como afirma Chiampi (1980), “la pasión adánica (legítima como lenguaje) es despojada de la intención mágica por tal contingencia histórica, y solamente la convoca para atender, una vez más, a la exigencia foránea de la moda de lo exótico americano”. (p. 53).

El texto de Irleamar Chiampi *O realismo maravilhoso americano. Forma e Ideología no Romance Hispano-Americano* (1980), el término maravilloso presenta varias ventajas de orden léxico, poético e histórico, en función de la narrativa realista latinoamericana. Chiampi (1980), en su texto, define el componente maravilloso como “lo ‘extraordinario’, lo ‘insólito’, lo que escapa al curso ordinario de las cosas y de lo humano”, que también puede “sobrepasar” lo humano y ser “todo lo que es producido por la intervención de seres sobrenaturales”.



La primera ventaja que tiene Chiampi (1980) hacia el término maravilloso, reside en su definición lexical, lo maravilloso se basa en la no contradicción con lo natural. La maravilla proviene del latín *mirabilia*, es decir, “cosas admirables” y estas pueden ser bellas o execrables, buenas u horribles, que están opuestas a la *naturalia*. Por otra parte, como acota Chiampi (1980): “En *mirabilia* está presente el ‘mirar’: mirar con intensidad, ver con atención o, incluso, *ver a través de*. El verbo *mirare* se halla también en la etimología de milagro portentoso contra el orden natural y de espejismo (efecto óptico), engaño de los sentidos. (p. 54).

De esta forma, para Chiampi (1980) lo maravilloso en esta primera acepción, cubre una diferencia no cualitativa, sino cuantitativa con lo humano, es un grado exagerado o inusual de lo humano, una dimensión que puede ser mirada por los hombres, de esta forma lo maravilloso preserva algo en su esencia de lo humano. Lo extraordinario está constituido por la frecuencia o densidad con que los objetos/hechos exceden las leyes físicas y/o normas humanas.

En su segunda acepción, Chiampi (1980) define lo maravilloso como algo que difiere mucho de lo humano, esto es a todo lo producido por intervención de seres sobrenaturales. No se trata del grado de alejamiento del orden normal, sino de la misma naturaleza de los hechos y objetos, los cuales pertenecen a otra esfera, una esfera *no humano-natural*, y no tienen explicación lógica. La autora no sabe cuál de las acepciones anteriormente mencionadas es la original, sin embargo, concluye que ambas son importantes para la comprensión de las expresiones de lo maravilloso en la novela hispanoamericana. Para Chiampi (1980) con respecto a la acepción número uno, algunas situaciones y personajes son extraordinarios como el libro de Carpentier, *Los pasos perdidos*; mientras que la segunda acepción, lo maravilloso es sobrenatural, por ejemplo, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; y otras son una amalgama de lo maravilloso hiperbólico/puro como *Hombres de maíz* y *Cien años de soledad*, libros de Asturias y García Márquez respectivamente.

La segunda ventaja que Chiampi (1980) propone en su texto con respecto al término maravilloso, es que este tiene un largo historial de incorporación a la historia literaria y poética. Ha servido para designar la forma primordial de lo imaginario en las obras de todas las culturas como por ejemplo *Las mil y una noches*, *La Ilíada*, *La Odisea*, *Los Edda*



escandinavos, Los *Nibelungen* germánicos, etc. Tradicionalmente, lo maravilloso es, en la creación literaria, la intervención de seres sobrenaturales, divinos o legendarios (dioses, diosas, ángeles, demonios, genios, hadas) en la acción narrativa o dramática (el *deus ex machina*) (Chiampi, 1980). Este realismo maravilloso es relacionado muchas veces con el efecto que provoca en los oyentes o lectores como la admiración, sorpresa y espanto.

Además de los argumentos de orden etimológico, lexical, literario o poético, la autora argumenta que también existe una razón histórica que apadrina el término maravilloso como identidad de la cultura americana, como Chiampi (1980) comenta:

... como al sentido que América impuso al conquistador: al ingresar en la historia, la extrañeza y la complejidad del Nuevo Mundo lo llevaron a invocar el atributo maravilloso para resolver el dilema de la nominación de lo que se resistía al código racionalista de la cultura europea. (p. 56).

La novela hispanoamericana nace con ese sentido de expresión poética de lo real americano. En el siguiente apartado se indaga sobre el efecto de encantamiento que Irleamar Chiampi propone para la definición de un texto con estética de realismo maravilloso.

I.B.2 El efecto de encantamiento

Para Chiampi (1980), lo fantástico y lo real maravilloso comparten ciertos rasgos característicos como la problematización de la realidad, la crítica implícita a la lectura novelesca tradicional, el juego verbal para obtener la credibilidad del lector; y también comparten motivos utilizados por la tradición cultural y narrativa: las apariciones, metamorfosis, demonios y el desorden de la causalidad y del espacio-tiempo.

Lo fantástico contiene un principio psicológico que garantiza la percepción de lo estético, el cual se basa en la inquietud física que puede provocar el miedo y sus variantes, a través de una inquietud intelectual, la duda. Es así como el miedo es un efecto discursivo elaborado por el narrador a partir de un acontecimiento de doble referencia, lo natural y sobrenatural, surgido por el miedo a lo sobrenatural, lo desconocido. (Chiampi, 1980).

El sistema estable del lector se encuentra constituido por las leyes naturales, la noción del mundo real, el buen sentido, la convención social, y lo científicamente válido; sin embargo, cuando esta seguridad del lector se ve amenazada por terror a algo



sobrenatural, la lectura se convierte en conflictiva, pues los contrarios convergen, pero no de una forma armónica que pueda sustentar su convivencia, así como afirma Chiampi (1980):

Los límites de ambas normas, de ambos códigos, son relativizados mediante la reconciliación de los hechos narrados, ya sea con la razón, ya sea con la no-razón. El miedo surge, por lo tanto, de la percepción de la amenaza tanto al sistema de la naturaleza, como al de la sobrenaturaleza. (p. 66).

Es así como el efecto psicológico producido en el discurso fantástico es el temor al no-sentido, de igual manera como el sistema estable del lector se desestabiliza, y se cuestiona la jerarquía culturalizada entre lo real y lo irreal.

Contrariamente para Chiampi (1980), el realismo maravilloso rechaza todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror con respecto al hecho insólito, e incorpora un efecto de encantamiento discursivo en donde los componentes diegéticos no se repelen entre ellos. Lo insólito deja de ser el otro lado (lo desconocido) para incorporarse en el mundo de la realidad. Estos seres, objetos y acontecimientos son liberados del misterio pues no son dudosos de sentido respecto al universo al cual pertenecen, ni mucho menos demandan la actividad de desciframiento del lector.

Mientras que en las narraciones realistas la casualidad es explícita (continuidad entre efecto y causa), en la “fantástica” dicha causalidad es cuestionada, pero en la narración maravillosa esta se encuentra ausente: todo puede suceder sin que se justifique o remita a la realidad; sin embargo, en el realismo maravilloso, esta causalidad no huye de la realidad por medio de una indeterminación espacio-temporal, como afirma Chiampi (1980):

El realismo maravilloso, por lo contrario, no huye a la *realidad* mediante la indeterminación espacio-temporal (por el “dépaysement” simbolizante); tampoco explícita o cuestiona la causalidad para eliminarla. A diferencia de lo maravilloso, ella es *restablecida* y a diferencia de lo fantástico, ella es *no-conflictiva*, pero a diferencia del realismo no es explícita sino difusa. (p. 71).

Es así como el régimen causal del realismo maravilloso se dicta por una discontinuidad entre efecto y causa, en el espacio, tiempo y orden de magnitud. Estas diferencias no permiten que el prodigio del realismo maravilloso sustituya lo real. Para



Chiampi (1980), se debe presentar lo real, lo verosímil novelesco, en función de que el discurso sea legible como sobrenatural, pues con este proceso, se suspende la duda con el objetivo de evitar la contradicción de elementos de la naturaleza y sobrenaturales; por lo anterior Chiampi (1980) también afirma, “el efecto de encantamiento del lector es provocado por la percepción de la contigüidad entre las esferas de lo real y lo irreal mediante la revelación de una causalidad omnipresente, por más velada y difusa que sea.” (p.72).

Los personajes de la narración realista maravillosa no llegan a desconcertar, frente a lo sobrenatural, ni mucho menos modelizan el acontecimiento insólito. La estética del realismo maravilloso tiende a no crear paradojas en la problematización de los códigos socio-cognitivos, pues las constantes referencias a la religiosidad responden a una verdad superracional. En *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, la serie de acciones en busca de la independencia de Haití se encuentra vinculada al pensamiento mítico de los afro descendientes para evitar el efecto de imposibilidad que desencadenaría lo fantástico; como el uso de la licantropía, este elemento fantástico europeo al cual el escritor cubano elimina el carácter sobrenatural invirtiendo así el significado de bestialidad y agresión, como apunta Chiampi (1980):

Así la metamorfosis del esclavo y forajido Mackandal no se presentan a atormentar a los hombres, ni para crear en el lector duda alguna sobre la posibilidad de transgredir la separación entre espíritu y materia, entre lo material y lo físico. Vinculadas a la práctica mágica de la religión vudú, tales metamorfosis son “naturalizadas” al adquirir una función histórica y social de promesa de liberación para los afro descendientes haitianos. (p. 75 - 76).

En la mayoría de las veces la causalidad interna del relato que justifica la racionalidad, tiene que ver con las raíces autóctonas de un pueblo, en donde se desarrolla la acción en un universo cultural.

Para finalizar esta parte, se contextualiza las bases sobre la construcción de un texto del realismo maravilloso, y al haberse mencionado anteriormente, priorizando dichas obras literarias independientemente de su etiqueta de realismo mágico, lo real maravilloso americano, y el realismo maravilloso por parte de los diferentes autores recopilados, es una



gran afinidad hacia el primitivismo estético. Sin embargo, se debe recalcar que esta investigación no se encuentra encaminada hacia un análisis literario ni mucho menos en la construcción de una novela, pues el objetivo del autor es aproximarse a una estética del realismo maravilloso, fuertemente influenciado por los conceptos de Irlemar Chiampi, que pueda ser trasladada al campo cinematográfico. Se propone así basarse en el concepto terminológico de Chiampi, y los puntos estéticos demostrados en la teoría del realismo mágico. El fuerte aquí no es la literatura, sino el cine, y para ello, se propone un breve recorrido en la historia del nuevo cine latinoamericano, el cual nació a la par de la nueva literatura hispanoamericana, gracias a los aportes en el guion cinematográfico por parte de Rulfo, García Márquez y Fuentes, quienes vieron la oportunidad de plasmar sus letras americanas a la pantalla grande.

I.C: Realismo maravilloso en el cine hispanoamericano

Como habíamos mencionado en el apartado anterior dedicado al efecto de encantamiento de Chiampi, concluimos que el realismo maravilloso contiene una estética que rechaza todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror con respecto al hecho insólito, e incorpora un efecto de encantamiento discursivo en donde los componentes diegéticos no se repelen entre ellos, es decir, lo insólito deja de ser lo desconocido y pasa a incorporarse en el mundo de la realidad. Además que Chiampi propone que se debe presentar lo real, lo verosímil novelesco, con la función de que el discurso sea legible como sobrenatural, pues de esta manera se suspende la duda con el objetivo de evitar contradicciones en los elementos de la naturaleza y sobrenaturales. En este nuevo apartado haremos un breve repaso sobre el cine que surgió a la par con esta nueva estética.

Es en México durante los años setenta en donde varios escritores, guionistas, novelistas, cineastas y creadores, impulsaron la estética ficcional del realismo maravilloso tanto en la narrativa literaria y cinematográfica, surgiendo de manera paralela un nuevo cine y una nueva novela hispanoamericana.

El cine mexicano de los años sesenta se encuentra enriquecido por antecedentes como Sergei Eisenstein, Orson Welles, Luis Buñuel, John Ford, Elia Kazan y Emilio Fernández que dejaron una gran huella cinematográfica en el país. Según María Paz (2000) durante los años treinta y cuarenta, tres géneros fluyen en México, la comedia, el musical, y



el melodrama que alcanzaron un enorme éxito incorporándose de forma natural al imaginario colectivo; sin embargo, en los años cincuenta, este cine se estanca en una mediocre calidad por una gran falta de historias y ambición por narrarlas de forma original y personal, debido a intereses económicos por lo comercial.

En la década de los sesenta, son varios escritores tanto literarios como cinematográficos, los que se alzan a causa de una hibridación entre cámaras españolas como: las de Luis Buñuel, Carlos Velo, Luis Alcoriza y Julio Alejandro, y las plumas americanas de Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Estos nuevos autores jóvenes conforman lo que hoy se llama como El Nuevo Cine Mexicano: Felipe Cazals, Paul Leduc, Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, José Bolaños y Arturo Ripstein. Los guiones defectuosos y diálogos cursis traban lo que fue la Época de Oro Mexicano, impidiendo lograr un lenguaje cinematográfico artísticamente coherente y de peculiar estética, como afirma José María Paz (2000):

Son esos guionistas los que van a surgir en los años sesenta, creadores de historias fictionales como Rulfo, Fuentes o Márquez que, por necesidades alimentarias en algunos casos, pero también por impulso creativo y comunicativo, se convertirán en escritores de cine y en inventores, al mismo tiempo, de la Nueva Narrativa real-maravillosa y del Nuevo Cine Latinoamericano, en un paralelismo inevitable entre texto narrativo verbal y texto narrativo visual además de verbal. (p.45).

Uno de los primeros trabajos que reúne este séquito de escritores de cine (término que prefirió usar Gabriel García Márquez a cambio de guionistas) es *El gallo de oro* (1964), dirigida por Roberto Gavaldón, y con la triple colaboración de Rulfo, García Márquez y Fuentes. Este film fue producido por CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce, y luego de veinte años se convertirá en un intertexto del film *El imperio de la fortuna* (1985) dirigida por Arturo Ripstein.

En el año 1964, Alberto Isaac produce y dirige un texto narrativo de García Márquez, adaptado por el director y el crítico Emilio García Riera, el film se llamó *En este pueblo no hay ladrones*, el cual forma parte de los ocho cuentos de un volumen llamado *Los funerales de Mamá Grande* del escritor colombiano. El film, está lleno de referencias cinematográficas. José María Paz (2000) afirma:



El protagonista asiste en el cine del pueblo a una película del actor mexicano Cantinflas, al que considera muy bueno, pero la proyección es suspendida momentáneamente para apresar brutalmente a un negro sospechoso de ser responsable del robo. Al acabar el filme el narrador ofrece un sorprendente comentario metanarrativo sobre las inciertas fronteras entre la ficción ‘símica y la realidad de la narración: «hasta que se encendió la luz y los espectadores se miraron entre sí, como asustados de la realidad». (p. 55).

Una de las joyas del boom literario *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, incluso llegó a ser rodada antes de la finalización del texto literario, pues en el año 1954 el director Carlos Velo inició la redacción del guion. El film se estrenó en 1966, y se pretendía superar el cine tradicional mexicano que trataba como tema el folklorismo y la sociedad latinoamericana basada en los géneros de comedia y/o melodrama. Sin embargo, la película se encontró con varios inconvenientes, como, la transposición de un texto fragmentario y confuso, con una compleja estructuración en donde se combinaban desordenadamente intrigas y tiempos sin ninguna conexión lógica o cronológica. La película rulfiana no alcanzó la aceptación de la crítica ni el éxito de la audiencia, los cuales seguían muy anclados a la comedia-melodrama ranchera. El propio director Carlos Velo, asumió el injusto fracaso aludiendo a una forzosa aceptación a las sugerencias de un equipo muy amplio de colaboradores, en especial al productor Manuel Barbachano y el propio Rulfo, por ende, no logró filmar el guion original. Rulfo no quedó satisfecho y diez años más tarde realizó otro guion llamado *Pedro Páramo, el hombre de la Media Luna*, que sería dirigido por José Bolaños en 1976.

En 1965, Fuentes y García Márquez, redactan el guion de la primera película de Arturo Ripstein, *Tiempo de morir*, una obra muy personal del escritor colombiano. El director mexicano fue impuesto por su padre Alfredo Ripstein Jr., el uso de campesinos, también llamados *charros* (denominación para los jinetes mexicanos) y la temática western con el afán de otorgar al film una aceptación por parte del público. Es de esta forma que Arturo Ripstein con tan solo 21 años, logró posicionarse como director estrella, José María Paz (2000) comenta que:

Opera prima prodigiosa por su perfección técnica y artística, la historia está cuajada de los ejes temáticos omnipresentes tanto en la narrativa marqueziana como en la cinematografía ripsteiniana, tan identificada con el autor de *El coronel no tiene quien le escriba* que esta



adaptación es, casi cuatro décadas más tarde, uno de los últimos filmes de Arturo Ripstein hasta la fecha. (p. 60-61).

Los autores brasileños no se quedan atrás, y también se impulsan al género del realismo mágico. Ruy Guerra, uno de los exponentes principales del Cinema Novo Brasileño, apareció en México con una fiel adaptación de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972). García Márquez expresó que su mayor preocupación era la selección de actrices, en especial con la actriz griega Irene Papas, la cual encarnaría a la abuela desalmada, caracterizada como una mujer de gordura inmensurable, ojos diáfanos y de setenta años de edad, mientras que a la actriz, el autor declaró que era “demasiado joven y esbelta para el personaje inventado por mi”; sin embargo como declaró Márquez que al verla en pantalla, “era la idéntica a aquella abuela desalmada de la realidad que conocí hace tantos años en una noche de parranda del Caribe”. (María Paz, 2000, p. 69)

La última versión cinematográfica de un relato de García Márquez, fue realizada otra vez por el cineasta Arturo Ripstein con la película *El coronel no tiene quien le escriba*, en colaboración con la guionista Alicia GarcíaDiego, en donde se sitúa la historia en un pueblo mexicano; pero sin alejarse de la esencia macondiana de Márquez.

La famosísima obra de García Márquez, *Cien años de soledad*, debido a su compleja narración y estructura, no ha encontrado un productor o director que logre plasmar en la pantalla grande el universo macondiano; esto se debe al discurso descriptivo novelístico, pues hay innumerables descripciones olfativas y auditivas presentes en los personajes. Sin duda alguna, entre todos los relatos novelísticos de García Márquez, *Cien años de soledad* es el único texto narrativo menos cinematográfico del escritor colombiano. María Paz (2000) comenta:

“[...] aquel en el que la visualidad está menos presente, sin duda porque el escritor se concentra en escribir una obra maestra de la prosa novelística, intencionalmente al margen de un trabajo filmico que no acababa de satisfacer sus inquietudes artísticas y comunicativas.” (p. 64).

Por otra parte Alejo Carpentier es una figura ineludible en la literatura universal debido a su producción literaria que contiene un lenguaje realista, preciosista y barroco,



según su propio concepto de lo real maravilloso, que acoge referencias literarias a la música y determinadas teorías filosóficas, aun así son muy escasas las pruebas literarias adaptadas al cine, como argumenta Aguayo de Hoyos (2019):

Sin embargo, no han sido muchos, ni notables, los intentos que fructificaron, al llevar algunos de sus textos a guiones cinematográficos en películas estrenadas, ni en la filmografía latinoamericana, ni en la europea, zonas de máxima influencia de su obra literaria. (p. 196).

En el ensayo *Alejo Carpentier en el cine latinoamericano* (2019) escrito por Pedro Aguayo de Hoyos nos expone los conceptos básicos para comprender la obra literaria de Carpentier y los retos para su adaptación al cine. Son tres conceptos que han sido destacados tanto por críticos y analistas sobre la obra novelística de Carpentier, todas estas formuladas por el propio autor cubano, pero que se han transformado en categorías analíticas tanto para su estudio y análisis, tales como: lo épico como dimensión de lo político, lo real maravilloso como dimensión de lo histórico, y lo mestizo como dimensión de lo cultural.

El primer concepto se hace referencia a la vida en América latina, pues lo épico tanto terrible como hermoso es cosa cotidiana, donde el pasado influye tremendamente en el presente, un presente que avanza quemando las etapas en dirección de un futuro poblado de contingencias. Pero es el segundo concepto que más ha caracterizado al autor cubano y el que más ha despertado la atención y estudios tanto en analistas como críticos, lo real maravilloso, cuya definición y sentido están recogidas en el prólogo de su obra *El reino de este mundo* (1948).

Algunos ensayistas atribuyen a lo real maravilloso como un concepto presente e inalterable a lo largo de todo su trabajo literario, otros lo consideran un concepto que se ha ido adaptando a las diferentes etapas de la producción narrativa carpentereana, y por último hay otros que consideran que la última etapa de producción narrativa de los años 70 no es abarcable con respecto a este concepto, e incluso niegan que sea apropiado y particular de la literatura carpentereana, y que es distinto y precursor de otra noción adoptado por la



mayoría para abordar la definición de la nueva literatura latinoamericana, el realismo mágico.

Siguiendo la evolución del concepto, todas las obras adaptadas recaerían en un tercer estado, la “épica contextual”, y el cuarto estado, “lo insólito cotidiano”, según Aguayo de Hoyos (2019), en el tercer estado se produce una contextualización de lo real maravilloso, un sincretismo como expresión de lo americano, con un tratamiento continuo y lineal del tiempo en donde la historia se convierte en un tema recurrente en su obra, de manera que la antítesis de aquí-allá toma la forma de “contradicción canon (europeo)-realidad (americana)” que de aquí surge la visión de Latinoamérica presente en la obra *El siglo de las luces* (1962) de Carpentier. Por otro lado en el cuarto estado se provoca una adaptación de lo insólito cotidiano (para Carpentier lo maravilloso) con una estética realista socialista, donde continua siendo central lo histórico y el tratamiento lineal del tiempo, en conjunto con un énfasis en lo político y en la profundización de una visión desmitificada de América en contraste con la decadencia de Europa. Esto queda plasmado en obras como *Concierto Barroco* (1974), *El recurso del método* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) o *El arpa y la sombra* (1979), *Derecho de asilo* (1972), todas estas obras de la década de los 70, su última producción, pues Carpentier murió en 1980.

Mientras que la tercera característica se encuentra el mestizaje o hibridación como resultado del encuentro de culturas como europeas (latinas), indias (meso y sudamericanas), y africanas (afrocubanas), presentes en la obra de Carpentier en todos los aspectos culturas y expresiones artísticas, en especial la música, temática clave en la narrativa carpentereana y también recurrente en sus obras llevadas al cine. Por medio de términos expresivos como lo criollo, resultado de ese mestizaje, un concepto grato de Alejo Carpentier para explicar todo lo cultural, pero con una especial importancia para Latinoamérica.

Sin embargo son muy escasas las obras literarias que han sido llevadas a la pantalla grande como comenta Aguayo de Hoyos (2019):

No son muchas las obras literarias de Alejo Carpentier que han sido llevadas a la pantalla en forma de guiones adaptados o usadas como inspiraciones, más o menos explícitas, para la filmación de películas estrenadas, a pesar de que la obra carpentiana es extensa en el



tiempo y con novelas y relatos muy susceptibles de constituir una buena base para obras cinematográficas, siempre relacionadas con la historia, la cultura o la realidad latinoamericana. (p. 200).

El autor expone que la razones de la poca repercusión de la obra literaria en el cine se debe al tipo de lenguaje narrativo utilizado por el escritor, el barroco, y el concepto de lo real maravilloso adoptado por Carpentier para describir la realidad americana. Pues solo algunas novelas y relatos de la última etapa literaria de Carpentier han sido llevadas al cine, tal es el caso de *El siglo de las luces* (1962) con el largometraje del cubano Humberto Solás (1992) con el mismo nombre, que es una de las novelas más antiguas de Alejo Carpentier en ser llevadas a la pantalla; dos películas basadas en la novela *Concierto Barroco* (1974), una producida con el mismo nombre bajo una coproducción franco-alemana-suiza y dirigida por José Montes-Baquer (1982), y otra realizada por el mexicano Paul Leduc llamada *Barroco* (1989); la película más antigua basada en la novela *El recurso del método* (1974), realizada bajo la dirección del chileno Miguel Litín con el título *Viva el presidente* (1978); y la última película homónima basada en *Derecho de Asilo* (1972), bajo la dirección de Octavio Cortázar (1994).

Como podemos apreciar, la gran mayoría de las películas tanto sus directores, productoras y locaciones de rodaje se encuentra ligadas a Latinoamérica y España, excepto en el caso de *Concierto Barroco* (1982) de José Montes-Baquer; sin embargo lo que más llama la atención al autor es la escasa producción cubana sobre la literatura de Carpentier, como afirma Aguayo de Hoyos (2019):

[...] las únicas películas de dirección y participación directa del cine cubano son dos obras: *El siglo de las luces* y *Derecho de Asilo*, ambas de los años 90, última década en que se lleva a la pantalla alguna obra de Carpentier, en las que las referencias a la propia historia o ficción cubana, están ausentes o son secundarias, lo que contrasta con el protagonismo que la obra carpentiana tuvo para la cultura literaria cubana tras la revolución del 69, que incluso contó con la presencia del propio Alejo en la Habana y sus artículos dedicados al cine cubano de esos años, publicados en Granma, en los que se destaca el impulso revolucionario al cine cubano, considerando Carpentier a esa filmografía cubana como: “el producto auténtico de la Revolución”. (p. 202).



Una posible respuesta que aporta el autor a esta problemática es el carácter generalista de la obra literaria de Carpentier, en el sentido americanista, aunque la revolución cubana fue telón de fondo y contexto argumental de su último trabajo, *La consagración de la primavera* (1978); pero aun así estos estímulos no fueron capaces de entrar en una filmografía posrevolucionaria centrada en cuestiones de identidad y nacionalismo, en donde las referencias a una visión americana de la cultura criolla y mestiza no eran atractivas para ese cine centrado en temáticas relacionadas con las causas y consecuencias sociales de la Revolución.

Por otra parte Tomás Gutiérrez Alea en la década de los 80 se había interesado en llevar a la pantalla la novela *Los pasos perdidos* (1953), ficción complicada para la producción cinematográfica y además de ser el único relato de Alejo Carpentier en despertar interés en la industria cinematográfica norteamericana. Tanto así que los estudios para los que trabajaba el actor Tyrone Power llegaron a adquirir los derechos de la novela, sin embargo nunca sería convertida en guion cinematográfico debido a la muerte del actor en 1958. Hubo un último interés por esta obra, esta vez por parte de Louis Malle, según Aguayo (2019) en unas declaraciones publicadas en *Louis Malle* por Louis Malle, este se dio cuenta de las dificultades de convertir la novela en guion lo que imposibilitó la adquisición de los derechos de autor. *El Acoso* (1956) llegó a interesar a Luis Buñuel, y a su vez al brasileño Walter Salles por medio del guion escrito por Nelson Pereira do Santos, ambos proyectos jamás fructificaron.

Las dos obras de Carpentier *El reino de este mundo* (1949) y el relato *Camino a Santiago* (1958), llamaron la atención a profesionales del mundo del cine, como el actor y músico Henry Bonafonte, quien renunció a llevar a la novela a la pantalla grande por los problemas de producción que presentaba. Mientras que el director cubano Manuel Octavio trabajó en un guion basado en el relato de Carpentier, pero que nunca llegó a materializarse.

Pero, ¿Qué es lo que unen estas novelas y relatos a la hora de adaptarlos a la pantalla grande? Según Aguayo (1996), es que todos ellos pertenecen a la última etapa de producción narrativa de Alejo Carpentier, exceptuando el caso de *El siglo de las luces* (1962) y *El Acoso* (1956), que a partir de aquel relato que interesó a Luis Buñuel, la novelística de Carpentier se centra más en el corte histórico, siendo tratadas con un



realismo más social, y con fuerte carga política. Películas como *El Siglo de las Luces* (1992), *El Recurso del Método o Viva el presidente* (1978), *Derecho de Asilo* (1978), incluso la obra de Paul Leduc *Barroco* (1989), se encuentran contextualizadas en el ambiente político contemporáneo e histórico de Latinoamérica, mucho más directo que aquellas novelas pertenecientes a la primera fase de la literatura carpentereana, en donde se centra lo real maravilloso en obras como *Écue-Yamba-Ó* (1933), *El reino de este mundo* (1948) o *Los pasos perdidos* (1953).

Otro factor que recoge el autor es la época en la que se adaptaron a la pantalla grande la mayoría de las novelas de Carpentier, como en el caso de *El recurso del método* (1978), de Miguel Littín, realizada en México, debido a que el director chileno se había exiliado a causa del Golpe de Estado pinochetista, con esa motivación de denuncia de esa dictadura eligió la obra de Alejo Carpentier. No debemos olvidar a Paul Leduc junto con Barroco siendo esta una versión más historiográfica, debido a su contexto próximo al V Centenario del “Descubrimiento” y conquista del continente americano. Esta elección de Leduc sobre la obra de Carpentier se debe a una intención de utilizarla como una reflexión personal de las consecuencias históricas y culturales producidas causa de los 500 años de encuentro de culturas y mestizaje, como comenta Aguayo (2019) “la propia formula de una coproducción, inicialmente hispano-cubano-mexicana, con apoyo de la televisión estatal española, avala esa intención de interculturalidad, siempre de matiz latino, frente a la orientación euro anglosajona, que estaba ya imponiéndose desde el Norte.” (p. 205).

Por último se encuentran las películas coproducidas por el ICAIC y realizadores cubanos ambas estrenadas en la década de los 90, que son adaptaciones de la novela y relatos homónimos de Carpentier: *El siglo de las luces* y *Derecho de Asilo*. Aguayo (2019) nos argumenta que la razón de dicha elección se debe a que tanto las películas y narraciones reflejan una realidad caribeña o latinoamericana poco relacionada con la etapa socialista cubana en la que fueron realizadas.

Se podría decir en resumen que solo son aquellas obras literarias de la última etapa de Carpentier que acogen un contenido histórico real, una orientación política en el contexto contemporáneo latinoamericano y un lenguaje menos barroco, que han sido



llevadas a la pantalla grande, resultando así en solo proyectos la narraciones de lo real maravilloso.

Macario (1960) de Roberto Gavaldón fue una adaptación del cuento de contexto colonial “El tercer invitado” de Bruno Traven, el guion fue escrito por el director junto con el dramaturgo Emilio Carballido, siendo el resultado un texto coherente debido a que la extensión y estructura del cuento era similar al de un guion cinematográfico, pues “El texto de Gavaldón y Carballido equilibró la fábula de Traven en una historia en la que hay mayor coherencia entre las partes y en la que las acciones de los protagonistas determinan las consecuencias.” (Mancebo, 2020, p. 303-304).

La variante que más destaca dentro del guion es la celebración del Día de los Muertos, pues se le da bastante relevancia en la introducción y en las imágenes que lo describen, además que antes de los créditos aparece una explicación sobre el día festivo, su iconografía y lo que representa para México. Lo que más nos llama la atención es el segmento que configura los encuentros sobrenaturales entre Macario, en su afán de comerse un guajolote (pavo) entero para sí mismo, y las personificaciones del Diablo, Dios y la Muerte. El primero en aparecerse es el Diablo vestido ostentosamente de charro, el segundo es Dios como un anciano honrado cubierto de harapos, a estos dos personajes Macario rechaza convidarles de su comida; pero es al tercero, la muerte a quién le brinda la mitad del guajolote, pues la Muerte aparece vestido como campesino, así comenta Mancebo (2020):

En la película la Muerte es masculina, aparece vestida como un campesino criollo, con sombrero de paja, jorongo negro y sin ningún rasgo clásico que la identifique. Este recurso iconográfico provoca la familiaridad entre ambos, ya que, por su vestimenta, se encuentran en el mismo rango social. (p. 305).

La generosidad de Macario es recompensada con un regalo, la Muerte hace brotar una fuente de agua que permite curar a los enfermos, pero con una condición: si la muerte aparece a los pies de la cama del enfermo, Macario podrá curarlo; sin embargo si aparece a la cabecera, significa que el enfermo morirá. De esta forma Macario empieza a lucrarse del agua y de los enfermos del pueblo hasta el punto que llama la atención del Virrey, quien lo



acusa de hereje y brujo. A Macario se le otorga una oportunidad de salvarse de la hoguera, salvar la vida del hijo del Virrey; sin embargo, al momento de usar el agua, la Muerte se aparece en la cabecera del enfermo, indicando que este morirá. Macario suplica e intenta engañarlo, pero la Muerte se niega, y Macario escapa hacia el bosque en donde lo conoció. Allí logra dar con una cueva llena de velas que representan la vida de hombres, mujeres y niños(as), la Muerte le muestra la llama del hijo del Virrey y la apaga. Macario pide ver su llama, la cual se encuentra muy pequeña y débil, él se la arrebató de la Muerte, huye y los gritos de la parca se confunden con los de su mujer, como argumenta Mancebo (2020):

Las llamadas de la Muerte se confunden con las de la mujer de Macario, que, junto a sus vecinos, lo buscan por el bosque. Lo encuentran ataviado con la misma ropa con la que salió de casa. Parece que está dormido, pero ha muerto y ni siquiera pudo terminar su guajolote. (p. 306).

Es con este final por la cual no podemos clasificar a *Macario* (1960) como parte del realismo maravilloso, pues al final de este tercer acto la resolución es negar todos los sucesos insólitos del segundo acto. Al negar la existencia de dichos elementos extraordinarios, el relato cae bajo la etiqueta de lo fantástico, pues se repelen los mundos de la realidad y lo sobrenatural.

Otra película que debemos mencionar es *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, basada en la homónima obra de Laura Esquivel publicada en 1989, siendo esta su primera novela y una de las tantas reconocidas dentro del movimiento literario del realismo mágico. La historia se centra en la familia de la Garza que vive en un rancho en la localidad de Piedras Negras, y se conforma principalmente de mujeres, durante el contexto histórico de la Revolución Mexicana de 1910; pero principalmente se centra en la vida de Tita, quien al ser dada a luz en la cocina sus lágrimas inundan el lugar. La última hija Mamá Elena, Tita, se le ha impuesto obedecer las órdenes de su madre, que incluyen la obligación de no casarse y no formar una familia, pues así lo dicta una tradición familiar, Tita al ser la menor su deber es estar al cuidado de la madre. Esta tradición familiar no impide que la protagonista se enamore de Pedro e intenta que su Mamá Elena cambie de opinión. La matriarca se niega, y la vida de Tita se ligará a la cocina del rancho. Es aquí en donde empiezan los elementos maravillosos como apariciones fantasmales que no causan



terror, el traspaso de las emociones de Tita a través de la comida que prepara, la habilidad de Tita de amamantar sin haber concebido ningún hijo. El traslado de la novela al cine por parte de la escritura de Laura Esquivel, y la dirección de Alfonso Arau se mantienen fieles a los criterios del realismo maravilloso, que supone una no contradicción de los elementos extraordinarios en el mundo de la realidad, como afirma Martí (2019):

En referencia al marco en el que sucede la acción, los lectores asistimos a la descripción de un mundo mágico, en el que suceden acontecimientos maravillosos que los protagonistas toman con total naturalidad. Esto es una característica principal de las obras mágico-realistas. En la novela estos efectos se consiguen con las palabras, pues Laura Esquivel, a través del uso de la tercera persona y de la intensa y minuciosa descripción que realiza, consigue que el lector entre de lleno en ese mundo mágico que intenta sugerir. Está claro que, para que esto suceda, el lector debe tener fe en el relato, dejarse llevar e imaginar todo lo que el autor le está describiendo. (p. 35).

De esta forma sí podemos encasillar a *Como agua para chocolate* (1992) como película perteneciente al realismo maravilloso, pues los sucesos sobrenaturales no alteran el ritmo normal de la película.

Nazareno Cruz y el lobo (1975) de Leonardo Favio es una película que también encaja en la etiqueta de realismo maravilloso. Esta película se basa en el homónimo radioteatro con autoría de Juan Carlos Chiappe, la cual salió al aire por LS6 Radio del Pueblo en 1951, la cual esta era a su vez una versión novelada de la leyenda del “lobisón”. Luego de su emisión radiofónica *Nazareno Cruz y el lobo* se armó como texto escénico y continuó su trayectoria en forma de representación teatral que se hacían en los pueblos. La película narra la historia del séptimo hijo varón de una familia campesina. Sobre este pesa una terrible maldición, pues cuando sea mayor y se enamore, cada noche de luna llena, se transformará en un lobo que rondará las pampas. Para salvarse de la maldición, el diablo le ofrecerá oro y poder a cambio de que renuncie al amor; sin embargo Nazareno escoge el amor y muere con su amada.

El inicio de la película marca una fuerte tendencia hacia la estética del realismo maravilloso, empezando por la secuencia de caos mostrando un cielo de nubes plomizas, densas, en donde no hay una línea de horizonte, ni referentes terrenales, solo una masa de



nubes amorfas que ocupan el cuadro. Esto parece remitir a un tiempo y espacio casi mítico, sagrado. Luego una voz en off nos introduce: “Y así fue que empezó esta historia, la más real que en todo el mundo ha sido. Así fue que se empezó este cuento, que el diablo se lo contó a mi abuelo y cómo él me lo contó...yo se lo cuento”. Este narrador es la figura responsable de transmitir de generación a generación la herencia narrativa de un pueblo, pues “es el que cuenta lo que otros le contaron y que, a su vez, a estos le contaron otros. Y ¿Qué es lo que se cuenta? Se cuenta una historia ocurrida en un pasado impreciso e improbable.” (Paladino, 2003, p. 298).

De la misma manera en que *Macario* (1960) hay un encuentro con el diablo, este recurso narrativo aparece en *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), pues Nazareno se lo topa en el campo y el Poderoso (diablo) le ofrece salvarse de la tragedia que le espera. El protagonista se ha enamorado de Griselda, y este amor lo transformará en lobo, pero si Nazareno decide escoger el oro y el poder que le ofrece el Poderoso, se salvará. Sin embargo Nazareno lo rechaza y escoge el amor, y cuando llegue la noche se cumplirá su condena, pues el pueblo buscará una forma para matarlo.

Durante la secuencia del descenso de Nazareno a los aposentos del Poderoso se desvía la atención del tema del lobo y la historia de amor con Griselda, y se instaura la problemática de la redención del mal encarnada en la figura del diablo. Este averno criollo se encuentra construido por medio de figuras, además de simbolismos con animales como los gallos y palomas, como comenta Paladino (2003):

La iconografía del averno criollo es sumamente pintoresca. Allí se fusionan figuras y objetos concretos (cotidianos) con otros abstractos. Están los condenados, las suplicantes, las enlutadas lloronas de los velorios, los braseros a sus pies, hay paisanos jugando naipes y música con charangos. (p. 303).

Sin embargo la razón por la cual Nazareno ha sido llevado a dicho lugar es para que este le haga un favor al diablo. Pues al haber escogido el amor, Nazareno en algún día será llevado ante Dios, por esto, el Poderoso le pide que se le otorgue una oportunidad de hablar ante él. Después de esta secuencia sigue el trágico final de Nazareno, pues los hombres que han salido a darle caza, por error, matan a Griselda. Entonces, por despecho, su padre



dispara a Nazareno, y los jóvenes mueren abrazados, mientras de fondo se escucha la voz del Poderoso: “Por favor, lo que hablamos. No te olvides de mí. No te avergüences de mí cuando estés frente a Dios. Yo también si él quisiera me repartiría como un pan de amor entre la gente...”. Con esta película la figura del diablo no es antagonizada como suele suceder en la mayoría de películas, pues el Poderoso “está obligado a ‘ser el Mal’, aunque se sienta ‘un poco cansado’, y quiera ‘volver a conversar’.” (Paladino, 2003, 306). La representación física del diablo, la metamorfosis de Nazareno, el descenso al inframundo, son elementos que no suponen un rechazo frente al mundo de la realidad en la que viven los personajes, y a su vez no aluden a la sensación de miedo frente al espectador, por lo que podemos clasificar a la película como realismo maravilloso.

Terminado el breve viaje cinematográfico del realismo maravilloso podemos argumentar que no solo dicha estética surgió en el campo literario, sino que también tuvo su implementación en el cine. Por otro lado, *Marfova*, es un guion dentro del género de ficción, el cual intenta aproximarse a la estética anteriormente expuesta sobre el realismo maravilloso.

I.D: La puesta en escena

En la tesis doctoral *El regreso de la puesta en escena cinematográfica como concepto teórico en los inicios del siglo XXI* confeccionada por Miguel Navarro de Palencia (2018) el autor expone un recorrido histórico del concepto, su muerte y su resurgimiento en el cine. Entre 1996-1998 se dio en la Cinemateca Francesa de París varias conferencias entorno al concepto Puesta en Escena (*La Mise en Scène*), donde debatieron académicos franceses con la colaboración de otros países europeos; sin embargo, redondearon una idea en concreto “Jacques Aumont (2000) menciona la idea de que la mise en scène designa una cierta relación de los cuerpos actorales en el espacio escénico” (Navarro de Palencia, 2018, p. 204).

Gran parte de dichas conferencias fueron añadidas en el libro *El cine y la puesta en escena* (2000) de Jacques Aumont en donde su introducción contiene ideas sobre el concepto del término; sin embargo, la difícil adquisición de dichos textos promovió dar uso a la tesis doctoral de Navarro de Palencia (2018) para abordar con brevedad y precisión la puesta en escena, ya que incluye en su trabajo, el posterior libro en solitario del crítico



francés publicado en 2006, titulado “El cine y la puesta en escena”, donde amplía y desarrolla su anterior trabajo. Sin embargo igual daremos espacio a la fuente primaria, Jacques Aumont con su libro *El cine y la puesta en escena* (2013). Navarro de Palencia las analiza en cuatro categorías: introducción-definición, elementos, formas, funciones y conclusión-esencia.

El término puesta en escena tiene su historia en el teatro, pero lo importante aquí, es su uso en el campo cinematográfico, y es después de la Segunda Guerra Mundial, que logra encontrar su lugar en el cine gracias al grupo *Cahiers du Cinéma*, quienes son los responsables de introducir en la teoría del cine un concepto de práctica, pues modifican y amplían un término puramente técnico desplazándose al terreno teórico. (Navarro de Palencia, 2018).

I.D.1 Definición

En el texto, Aumont (2013) citado por Navarro de Palencia (2018, p. 206) comenta que encuentra difícil su traslado al cine, debido a muchos excesos y ambigüedades provocados por ser un término heredado por el teatro; el autor nos revela los posibles significados del concepto que el crítico francés reconoce.

El principal, sigue las palabras que forman el concepto de puesta en escena, que implica una escena y poner algo allí, un sentido concreto que ha heredado del teatro. Esta forma de entenderlo remite al rodaje y a todo lo que ocurre en el decorado, y a los elementos como la actuación, los actores, el espacio, y los puntos de vista. El segundo tendría que ver con su extensión metafórica de su campo de acción, el arte de reglar las tomas para obtener un resultado en la imagen. Sin embargo, el tercer significado que rescata tiene que ver con una connotación más vaga, “una cualidad que diferenciaría a los filmes que tienen puesta en escena de los que no la tienen”. Ya no lo considera solo una técnica sino "una ciencia, un arte, una sensibilidad". (Navarro de Palencia, 2018, p. 206).

A pesar de estas diferentes connotaciones, la mejor definición que da y en donde sintetiza sus ideas, “Aumont (2013), es que la puesta en escena sería, en suma, la lengua del cine: su forma espontánea de representar los mundos posibles, y al mismo tiempo el ejercicio mismo del arte. De ahí que la puesta en escena pueda ponerse en primer plano, exhibirse, volverse sobre sí misma”. (Navarro de Palencia, 2018, p. 207).



Históricamente, el término puesta en escena tiene su origen en el teatro con el oficio de *metteur en scène* o el director de escena, donde dicha expresión data de 1820, sin embargo, en el siglo XX asoma como la persona responsable de la unidad del espectáculo. Navarro de Palencia (2018) reconoce que hay dos razones para su aparición, una técnica debido a la aparición de nuevas tecnologías e iluminación que requieren alguien que las conozca, y la otra es el final de las convenciones clásicas del teatro como argumenta:

La forma escénica solía ser pobre y convencional, lo que importaba era el texto, lo que se decía (Aumont menciona los tiempos de Corneille). En tiempos pasados todo era convención, todo el que iba al teatro conocía el modo en que la pieza iba a llevarse a escena, no había sorpresa posible, porque no era importante. (p. 208).

Pero esta etiqueta no sólo fue usada por el teatro para denominar a aquella persona capaz de ilustrar un texto, sino que como Aumont (2013) comenta, fue usurpada por el cine naciente que carecía de un término para designar al individuo del cual depende la apariencia general del film. Pero con el constante crecimiento del arte cinematográfico diversificó en dos ejes el vocabulario - el del oficio y del arte-, por una parte tenemos *realizador* y *metteur en scène*, y por otra cineasta y autor, todas estas con la intención de solucionar una dificultad: ¿Cómo nombrar a ese individuo con pretensiones de artista pero cuya obra resulta de una colaboración? Dos términos apuntan a definir un oficio, el de *realizador* y *metteur en scène* como encargados de hacer pasar a la realidad los actos, gestos, desplazamientos, la carga expresiva del texto escrito. Por otro lado, *cineasta* fue un término usado como el oficiante de un arte singular, equivalente al pintor, escultor, o músico; sin embargo, esta etiqueta designa a todas aquellas personas que hicieron algo por la industria artística del cine, como animadores, realizadores, productores, artistas, operadores; pero “para retornar al cara a cara y elegir entre estos personajes, la terminología debió decidirse, a partir de los años treinta, por la atribución de la cualidad de “autor”. (Aumont, 2013, p. 15).

Dos escuelas definen el teatro a finales del siglo XIX y principios del XX, la realista por parte de André Antoine, quién cree en la presencia de lo real, donde los objetos, y cualquier tipo de elemento en la escena debe ser real, y los actores, podían dar la espalda al público en búsqueda de una interpretación más natural. Del otro lado, Jean Moreas dirá en



su “Manifiesto del Simbolismo”, que la poesía simbolista busca vestir la idea de una forma sensible, es así como se puede observar que “esta propuesta de ‘vestir la idea de forma sensible’, parece haber sido una de las más importantes funciones de este nuevo ‘director de escena’.” (Navarro de Palencia, 2018, p.208). Es con esa nueva definición del director de escena que nace la idea del cineasta como autor. La cualidad de la puesta en escena de tener esa habilidad de encarnar ese ‘sentimiento del mundo’, no es fácil de explicar y tal vez por eso no fue del todo explicado en las páginas de *Cahiers du Cinéma*, donde nació; sin embargo, la *mise en scène* se convirtió en el equivalente general del arte del cine.

Aun así, el término más usado es el de realizador, refiriéndose a la persona que hace realidad lo que hasta ese entonces estaba escrito en papel; sin embargo, Aumont logra notar una diferencia entre los términos *metteur en scène* (director de escena) y realizador, como Navarro de Palencia (2018) expone:

Aumont se hace eco del debate que persistía entonces en el renovado teatro entre los verdaderos *metteurs en scène* y los simples realizadores. Para pertenecer en el selecto grupo de los primeros hacía falta tener una verdadera visión personal del texto, y aportar a través de la puesta en escena los elementos necesarios para transmitirla. (p.210).

No es hasta en 1959, tras la publicación de un texto por parte *Cahiers du Cinéma* titulado *Sobre un arte ignorado*, de Michel Mourlet, a la cual Aumont (2013) calificó como “uno de los manifiestos más directos jamás escritos sobre cine”. (Navarro de Palencia, 2018, p.211). El pensamiento de Mourlet evidencia una excelente propuesta debido a su imprecisión justamente porque es poética. Para Mourlet la puesta en el cine es el modo en que el cineasta como creador total, compone y escribe su obra, como lo recalca Navarro de Palencia (2018) “ese verbo que nos falta, que en los novelistas llamamos escribir, que en los músicos denominamos componer, y en los pintores sencillamente, es en el cine “poner en escena”. p. (211).

Hay que recalcar que el cineasta, realizador, *metteur en scène* y en el Ecuador, director de cine, no son lo mismo, pero que son usados normalmente como figuras intercambiables.



I.D.2 Elementos

Los elementos en los que se basa Aumont (2013), para la construcción de una puesta en escena, no son los libros que analizan los ángulos, distancia, escala de planos, la luz y sus graduaciones, amplitud y velocidad de gestos; sino que parte desde la idea central de su concepción de la puesta en escena como un término heredado tanto del teatro como la literatura.

I.D.2.1 Elementos heredados del teatro

Lo que más le interesa a Aumont (2013) especialmente, es el trabajo de dos elementos esenciales, el espacio en el que transcurre la acción, la escena, y también la palabra, que se habla desde la aparición del sonido, pero que antes se escribía en los intertítulos en el cine mudo. Y dentro de este cine primitivo hay una un arte teatral menor fundado sobre la capacidad expresiva (no verbal) del cuerpo, la *pantomima*. A cada emoción le corresponde un movimiento del cuerpo; inversamente, un movimiento del cuerpo representa adecuadamente una única emoción, pues “actuar es, según el sistema de la pantomima, aprender a producir ‘enunciados bien formados’, en un lenguaje convencional y artificial que movilice el cuerpo.” (Aumont, 2013, p. 21). Sin embargo se puede evidenciar en las escenas dialogadas de las películas mudas que los personajes permanecen inmóviles mientras hablan, como comenta Aumont (2013) como si se tuviera que elegir entre hablar y moverse; si hablan, no se mueven, y esta palabra debe ser introducida desde el exterior del cuerpo del actor a través de intertítulos; y si no hablan, la pantomima regresa el lenguaje al cuerpo del actor.

Por otra parte, el paso al cine parlante ambiciona a películas en donde la palabra dramatizada jamás se extinguía, adquiriendo una nueva forma denominada *logorrea*, y según Aumont (2013), la estrategia de la logorrea es la de suspender al espectador del sentido proferido, hacerle esperar y desear la continuación del diálogo o monólogo; sin embargo el precio a pagar es la inmovilidad de los actores y a menudo también de la cámara. De la misma manera aparece la dicción con su doble polo normativo: lo verosímil y lo prosódico. Existen en la dicción teatral dos tradiciones: una se esfuerza por naturalizar el diálogo, y otra que por lo contrario lo acentúa, lo privilegia; pero “sea cual fuere la dicción, se trata siempre de decir: prioridad a lo verbal”. (Aumont, 2013, p. 28).



La *palabra* se encuentra dentro de la representación teatral, y usualmente se lo ha considerado al cine y al teatro de no ser lo bastante intelectual, a diferencia de la literatura que exige la participación y actividad del espectador. Se establece un debate entre el teatro como espectáculo y el valor de las palabras, un debate que incluye al cine entre la importancia del diálogo y el valor de la imagen. Un debate patrocinado por los artistas del cine mudo y su imagen fija, que, con la llegada del sonido, provocó la movilidad de la cámara, y aunque la crítica reaccionara en contra, la palabra conservó la prioridad. Aumont (2013) cree que gran parte del cine narrativo actual, la palabra tiene un papel clave y determinante, a lo que él menciona como ‘logorrea’, de esta forma el trabajo del actor se centra en el diálogo más adecuado, sin equívoco y sin obstáculo.

De esta forma, el crítico francés estudia los elementos de la puesta en escena a partir de dos conceptos que los engloba: por una parte se encuentra la escena, que tiene que ver con todo lo relativo al espacio y su escenografía; pero también con el trabajo actoral, la palabra hablada, y la forma en la que se construye la escena, como comenta Navarro de Palencia (2018):

La escena, por ejemplo, tiene que ver con todo lo relativo al espacio, la escenografía, pero también con el trabajo del actor (en su interior) y con la manera de construir la escena, el *découpage*. Pero el trabajo del actor tiene que ver con la palabra hablada. Así que su distinción no es exclusiva, elementos de una clasificación más clásica pueden pertenecer a ambos, como el trabajo del actor, o el *découpage*, que se verá, tiene para Aumont que ver con la herencia literaria. (p. 213).

La *escena* es el elemento inicial, se presenta de algún modo como un espacio alternativo al mundo real. Es un lugar en donde se “pone” a los actores, donde interpretan gestos narrativos y mostrativos, un lugar en donde las convenciones artísticas le permiten por unos minutos robar el lugar de la realidad. La escena teatral se representa por medio de un escenario, sin embargo, en el cine esto es diferente, aquel espacio ficticio, porque solo vemos un trozo de ello en pantalla, al cual el espectador accede desde muy pronto debido a los múltiples puntos de vista que el cine proporciona, siendo sus características esenciales: unidad, homogeneidad y coherencia. (Navarro de Palencia, 2018).



La escena fílmica deriva del escenario sobre el que cursan los actores, el espectador ve la acción como si se desarrollara a través de una gran caja, atrás hay un telón de fondo, y en la derecha e izquierda los bastidores por los cuales es posible salir de la escena; sin embargo el punto de vista de la acción no es libre, sino que se halla determinado por el cubo escénico. Por otra parte el cine supo evitarlo y beneficiarse de él, gracias a la vista Lumière que otorga libertad de principio al operador para elegir el lugar desde el cual veremos el mundo, aunque esta sea limitada como Aumont (2013) explica:

Con la casi excepción de la toma de “vistas” filmadas desde dos puntos de vista con desplazamiento de cámara, el punto de vista, una vez elegido, ya no cambia. Lo que para el operador es una libertad, deviene para el espectador una limitación: vemos desde el punto de vista que ha sido, de una vez por todas, elegido para nosotros. (p. 28).

El cine clásico se asegura de que el espectador vea todo, cómodamente y sin ambigüedad, que lo vea de un modo tal que nada más desee. Un primer criterio se puede satisfacer al precio de unos gestos técnicos: el sistema de entradas y salidas de Griffith, y el juego de indexación de detalles significantes, son estas sus formas reconocidas y practicadas universalmente. Este mostrar “todo”, es un mostrar a cada instante lo que es preciso que el espectador vea, esto es posible en el cine porque ofrece imágenes delimitadas por un encuadre. A partir de esto asoma un segundo criterio que Aumont (2013) cree es más delicado, ¿A partir de que información quedará ‘satisfecho’ el espectador? ¿Es asunto de calidad o cantidad? Esta es la gran cuestión de la puesta en escena clásica, siempre preocupada por ejercer su dominio sobre el espectador.

Esta preocupación de ver todo se manifiesta en una segunda invención, una que definió lo más específico del cine: la continuidad de una mirada que reemplazó poco a poco la continuidad de un movimiento proveniente de entradas y salidas por bastidores, como comenta Aumont (2013):

Esta forma devendría casi hegemónica al tiempo que aparecieron los valores expresivos del montaje, su ritmo, su acento (por lo cual pudo Jean-Luc Godard afirmar, hacia fines de la época clásica, que ‘si la puesta en escena es una mirada, el montaje es el latir de un corazón’). (p. 34).



La puesta en escena es una mirada, para Aumont (2013) no hay mejor relación entre lo que ocurre sobre una escena, aunque sea imaginaria como la escena fílmica, y lo que se juega en el ejercicio de las miradas – la del cineasta (cámara), personaje, espectador-. El cine de la era de los autores (el de Bazin y la comparación con los escritores), recibió la herencia de ese juego incesante de miradas, esa ubicuidad de la cámara como mirada, una ubicuidad absolutamente naturalizada. “El ojo de la cámara ocupa una posición a la vez arbitraria, naturalizada y convencional”. (Aumont, 2013, p. 35).

Por otra parte, se tiene también a *los actores y sus movimientos*, donde el director trabaja con los intérpretes para llenar de emoción aquellos cuadros heredados del teatro en el cine primitivo, rodados desde un punto de vista frontal. De esta forma la puesta en escena, se basaba en la colocación de la cámara y el movimiento de los actores dentro del cuadro. Dicho movimiento puede ser lateral, simulando la entrada y salida de bastidores, pero también podía ser en profundidad. De pronto, para acortar y aligerar la escena, el cine dio un salto a otro espacio diferente, al cual el espectador pudo entender fácilmente por medio de un montaje paralelo, esto se debe a que D. W. Griffith descubre una artimaña para enlazar diferentes decorados como Aumont (2013) comenta “si un personaje sale de lado por un plano, y entra en el siguiente por el lado contrario del plano, el movimiento parece mantenerse, y los dos decorados quedan unidos, “la dirección de su movimiento se haya preservada de un cuadro al siguiente”. (Navarro de Palencia, 2018, p. 217).

Cuando Griffith pide a su camarógrafo (Billy Bitzer), que acerque la cámara a los rostros de sus actores con el fin de captar mejor sus emociones, se convirtió en la primera persona en usar el *découpage*, el desglose de planos, una decisión muy significativa estéticamente. Desde entonces, el trabajo de puesta en escena se trata de lo mismo, de la *mise en place* como lo llamaría Aumont, que traducido es como puesta en lugar, un modo en el que los personajes pasan a un espacio más o menos real, así como lo afirma Navarro de Palencia (2018):

Desde entonces, durante mucho tiempo, el trabajo de puesta en escena trata de lo mismo, de lo que Aumont denomina “mise en place”, que puede traducirse como la puesta en lugar, el modo en el que la acción de los personajes, hasta entonces sólo sugerida en un papel, es



trasladada a un lugar más o menos real, a partir del movimiento de los actores en él. (p.217).

La *mise en place* es ese lugar que permite llamar al trabajo puesta en escena, en el que se incluye el modo en que interpretan los actores, sus actitudes, mímicas, y el control a las velocidades en que se desplazan.

I.D.2.2 Elementos heredados de la literatura

Como vimos en el apartado anterior, el primer cine se vio fuertemente influenciado por el teatro, sin embargo Aumont (2013) argumenta que también se apropia de otro gran lenguaje, la literatura; el film fue en principio la encarnación de un texto escrito: el guion. La gran mayoría de los guiones de largometrajes americanos y mundiales fueron adaptaciones de obras literarias, entre ellos Shakespeare, Dumas, Dickens, etc. De esta manera “se ha recorrido, de atrás para adelante, toda la literatura novelesca con el objetivo de hallar en ella temas para films, y todo lo que se consideró apropiado, incluso mínimamente, se utilizó.” (Aumont, 2013, p. 41).

Pero, si el cine es visto como “teatral” no es por sus bases de un guion de teatro, pues este juega un rol de modelo en lo que respecta a la puesta en escena primitiva, frontal, centrada, bastidores, el escalonamiento en profundidad. Los filmes americanos adaptaron reiteradas veces adaptaciones teatrales de obras literarias. Sin embargo el guion se apodera indiferentemente de toda escritura literaria en general. Aumont (2013) menciona que siempre hay una transformación en la que se somete a la literatura: y es hallar en el escrito el equivalente de cuadros que se podría obtener de él. Esta es la palabra mágica, “equivalente”, la que permite transmutar en material filmico cualquier relato o drama. Pero, ¿Qué significa esto? Aumont (2013) expone que:

Algo muy simple de y gran alcance: que por su naturaleza, las obras escritas no son filmables tal cual son, pues contienen pasajes imposibles de transformar en cine, los que conciernen a los estados de consciencia de un personaje, todo aquello que figura ‘entre líneas’, total, todo lo que es literatura. (p. 41).



Aumont reconoce que hay cineastas atrapados por la literatura, que acreditan sus afirmaciones en los textos publicados de sus guiones, donde las palabras no dichas por los actores, las descripciones de la acción y de lo que se ve, tienen un valor literario, como a Carl Meyer con sus guiones y a Murnau ignorando sus propuestas de planificaciones, y también a Michelangelo Antonioni y Andréi Tarkovski. (Navarro de Palencia, 2018). Así mismo, Aumont (2013) reconoce que plantarse como igual a la literatura es una cosa, y escapar al carácter profundamente literario del guion es otra. Aun así, solo hay un pequeño número de autores que se han preocupado por pensar el guion alejado de la literatura, entre ellos Godard, que durante los años ochenta se halló alejado radicalmente de la literatura, como Aumont (2013) comenta:

Respecto de los guiones filmados que presentó Godard en repetidas oportunidades durante los años ochenta, ellos se hallan, en efecto, radicalmente alejados de la literatura pero al precio de una redefinición draconiana de la noción misma del guion (que puede ser, por ejemplo, rehecho después del *film*, como fue en el caso del *Guion del film 'Passion'*, en 1982); en principio, emplean de modo diferente el lenguaje, de modo no novelesco pero posiblemente mucho más pregnante. (p. 41-42).

La palabra escrita tiene un potencial poético y literario, una ambigüedad. Al trasladarla al cine, toca resolver ese conflicto, hallar una manera de transformar esas palabras, algo o alguna de ellas, en imágenes, y ese es el trabajo de la puesta en escena.

I.D.2.3 *Découpage*

Dentro de la producción cinematográfica, aparece una herramienta que trata de conjugar, el guion como un grupo de palabras escritas y la película hecha a base de imágenes y sonidos, el *découpage*. En el cine, la condición escénica se ve fuertemente marcada por un espacio global coherente por medio de un desglose de planos que procura no deshacerlo sino reunirlos.

El *découpage* según Aumont (2013) es una fragmentación en la continuidad del relato, es el desglose en pedazos más pequeños que poseen cada uno una unidad (unidad de lugar, tiempo, acción). Es un estado del guion que cuenta la historia en pequeños pedazos que corresponden, al menos, cada uno a un plano, a una unidad de rodaje, es decir, es un instrumento que hace corresponder exactamente la puesta en escena con el guion.



Esto se debe a que la filmación de una escena obliga a “desglosar” la acción, imponiendo puntos de vista sucesivos (en el teatro uno por escena, en el cine tantos como se quiera). Sin embargo, Aumont (2013) propone que no hay que exagerar la importancia del *découpage* en su estado técnico, pues por lo general, el realizador parte del principio de que este contiene una buena porción de “desechos”, y que es posible modificarlo a voluntad. Es decir, se permite modificar el *découpage* cada vez que estas modificaciones habiliten mejores soluciones para el film, pues “el *découpage*, en este sistema, no es más que una primera versión de la puesta en escena – a la cual el verdadero ‘metteur en scène’, es decir, el realizador, confrontándola con la realidad del rodaje, dará su forma definitiva.” (Aumont, 2013, p. 47). Es una propuesta de puesta en escena utilizada para preparar los rodajes y calcular sus costes.

En el cine, el espacio fílmico, hecho a base de imágenes, es un espacio ficticio similar al espacio real, donde cualquier plano, mantiene y exige que la realidad de lo que ocurre dentro de él se extienda más allá de sí mismo a los planos que le preceden y suceden, como lo menciona Navarro de Palencia (2018) “un espacio que se percibe como similar al mundo real, que remite al audiovisual al mundo real; es lo que llama a Aumont ‘la pendiente realista’ del cine, heredada de la relevancia de lo real en la fotografía, y a lo que Barthes denomina su valor indexal”. (p, 220-221).

La persona que dirige la creación de una película, tiene una gran ventaja sobre el espectador, que es la libertad de escoger desde dónde se ve lo que ocurre. El espectador acepta la convención y pasivamente la asimila, siempre y cuando la narración sea coherente. Este *découpage* debe reunir lógica e inventiva, coherencia y variedad en los puntos de vista, continuidad de mirada y expresividad, pero también debe ser una marca personal del cineasta, según Aumont (2013) el *découpage* parece ser la pieza clave de la puesta en escena, “todo salvo una operación técnica. Es un recorrido intelectual y estético, que participa de la relación del filme con su texto tutor y que acomete lo que es casi imposible: dar al escrito una cualidad cinematográfica” (Navarro de Palencia, 2018, p.221).

I.D.3 Formas

Existen dos formas de puesta en escena para Aumont, la primera a la que Navarro de Palencia (2018) denomina como puesta en escena analítica, una versión científica de



detallar todo, llevada al límite, sus postulados sobre el sentido o la forma, son apenas legibles a menos que un experto haga un análisis preciso; sin embargo frente a este modelo nació otro, al que denomina puesta en escena abierta (por estar al azar), donde existe el reconocimiento de que siempre hay un espacio para el azar en un rodaje.

I.D.3.1 Puesta en escena analítica

Uno de los pocos realizadores del cine mudo que han escrito sobre su labor y experiencia es Urban Gad, según él, el cineasta además de ocuparse de los actores y el ritmo de la película, también tiene la principal responsabilidad con todo lo relacionado al guion, basado en un profundo estudio. De esta forma, es el único que tiene una perspectiva global de la historia, le da al relato un sentido e interpretación. (Navarro de Palencia, 2018). Todo esto se dirige a un solo objetivo, la de convertir al film en un organismo viviente, y en el corazón de este. Para Gad, poner en escena es encuadrar, pues dirigir actores es también hacerles conscientes del encuadre, que hay una cámara que los sigue. El objetivo principal del encuadre es hacer legibles el rostro de los actores, como comenta “Aumont (2013) habiendo fijado el encuadre (ángulo de toma y distancia) prever hasta el detalle la ubicación de cada uno de los actores en cada instante, el juego de sus miradas, la posición de sus cuerpos, con vista a un conjunto claro y estéticamente satisfactorio”. (Navarro de Palencia, 2018, p.224.).

Esta forma de puesta en escena prevalece en el cine sonoro con Edward Dmytryk, un realizador norteamericano de la época clásica de Hollywood, que luego de sus años como director, escribe sobre su oficio en un texto denominado *On screen directing* (1984). Un texto que describe el proceso de la creación de un film, desde las palabras del guion hasta la presentación al público, al cual Dmytryk cree que el director tiene la última palabra, pues su función es editar el guion y los diálogos en búsqueda de su eficacia. (Navarro de Palencia, 2018).

En la puesta en escena de Dmytryk se distinguen dos procesos, uno es el *setup* asociada al concepto del diseño de planos, y el otro es el *staging*, la de organizar a los actores. De esta forma, el *setup* sería las variables de un plano, la posición de la cámara y el objetivo a usar, es decir como la cámara verá ese plano, que incluye por lo tanto la acción que tiene delante de ella, como afirma Navarro de Palencia (2018), “Es la suma de esas dos



funciones, decisiones, creaciones. La puesta en escena sería el resultado de la sincronización de ambos procesos, la adecuación de lo que ocurre delante de la cámara a las variables de ese plano dado”. (p. 225). Esto se da por un análisis detallado del guion, donde el director que diseña su puesta en escena, debe ser guiado por una cierta idea de lo que debe ser su película.

Uno de los cineastas que ha llevado al extremo la visión de la puesta en escena como resultado del análisis detallado del guion es Sergei Eisenstein como “Aumont (2013) menciona se trata de un cineasta que sí construye una teoría para su trabajo práctico, un caso excepcional, que es el resultado de que, desde muy pronto, compaginó su labor como director con la docencia.” (Navarro de Palencia, 2018, p. 226). Para Eisenstein, la puesta en escena era el resultado de varias fases de trabajo, heredadas del teatro, a los cuales, creó nuevos conceptos *mise en jeu* y *mise en geste*, que un movimiento interior del actor hacia sus gestos en el espacio, se superponen para crear la *mise en scène* (puesta en escena). Eisenstein parte de la idea del subtexto de Stanislavsky, y del concepto de Freud, el acto fallido, para crear un método de trabajo que se inicia desde el interior del actor. La *mise en jeu* (puesta en juego), es la forma en la que el actor hace visible un conflicto interno, un comportamiento causado por un complejo dispositivo de motivaciones; mientras que la *mise en geste* (puesta en gesto), es la acción/gesto que da forma a ese comportamiento, es como diría Navarro de Palencia (2018), “el comportamiento llevado al nivel máximo de detalle”. (p. 227).

De cualquier manera, lo que pregona la puesta en escena analítica es que existe un principio guía, fruto del análisis previo, y la idea del director como un analista capaz de descomponer, detectar y ajustar sus detalles más relevantes para el resultado final, es lo que Aumont (2013) denomina el “fantasma del analitismo”, donde el director somete la puesta en escena al guion y exige que cada decisión sea justificada por la significación y la expresión que ella va a producir. Sin embargo lo que asusta a Aumont de este proceso denominado “fantasma del analitismo”, es “la pretensión (¿vana?) De que todo puede calcularse.” (Aumont, 2013, p. 143). Convirtiéndose así el director en saber cuál es la interpretación adecuada para el guion, él dispone la verdad.



I.D.3.2 La puesta en escena abierta

Por otro lado, tenemos la puesta en escena abierta a la Aumont (2013) expone una realidad ingobernable capaz de poner al director frente a situaciones en que su control se ve siempre reducido, siendo el actor el primero y más importante de ellos. Los actores, una vez que se inicia el rodaje de un plano, siempre tienen un margen de azar, por más fijados que estén sus movimientos dentro del plano. Las películas suelen tener ensayos previos al rodaje, y sus funciones son la de pulir las ideas de la puesta en escena al contrastarlas con el decorado y los actores participantes lo que Aumont denomina “la prueba de los cuerpos”. (Aumont, 2013, p. 169).

Aumont (2013) reconoce dos actitudes que pueden ser contradictorias con respecto a esta forma de puesta en escena, pues se busca el control, pero a su vez, el cineasta admite que durante el rodaje se puede renunciar a ese control y abrirse al azar, y aceptar lo que se presenta; tal es el caso de Rosellini y las películas que rodó con Ingrid Bergman, con guiones mínimos. (Navarro de Palencia, 2018). Esta forma abierta de puesta en escena, a veces ha copiado las estrategias del documental. Una de esas estrategias, ha sido trabajar sin guion, como sucedió en la Nouvelle Vague, la puesta en escena estaba inevitablemente abierta a lo impredecible.

I.D.4 Funciones

El concepto de puesta en escena ha cumplido desde sus orígenes una doble función contradictoria, por un lado remite a la puesta en escena teatral y sus esfuerzos por dotarse de un lenguaje propio, capaz de escapar de las palabras que usa en su gestación, al cual el cine muy pronto se unirá a esa búsqueda. Por el otro, debe encontrar aquello que lo hace diferente a otras artes, lo que es específicamente cinematográfico, para “Aumont (2013), dos son los usos que la crítica le ha dado históricamente al concepto de puesta en escena. Una ha sido usarlo para comparar al cine con el teatro. La otra, para apartarlo o separarlo del teatro, tanto a la búsqueda de lo que tiene de propio y único en el cine, como para ver qué tenía de específico el propio cine”. (Navarro de Palencia, 2018, p. 234).

A finales del siglo XIX el arte teatral se consolidó como el arte del texto y la dicción, sin embargo, las innovaciones de directores teatrales como Antoine, Apia o Gordon Craig, permiten que los aspectos visuales de sus representaciones sean valorados, y



en ese momento, nace el cine. Su popularidad empuja a los productores a producir más y rápido, sin importar las condiciones; sin embargo, los decorados “pobres” que se utilizan una y otra vez, más el ojo inmóvil de la cámara, sugiere que no hay nadie atrás organizando todo, ni tampoco la libertad de interpretación en el nuevo teatro, como afirma “Aumont (2013) justo cuando el teatro está dotando de significados al concepto, en el cine parece no tener ningún significado.” (Navarro de Palencia, 2018, p. 234). Para el crítico francés, el cine nace sin puesta en escena, y es esto lo que permite a Aumont decir que, en la historia de la crítica, el concepto de puesta en escena ha sido usado para comparar y, si es posible, menospreciar al cine frente al teatro; fue esa puesta en escena ambiciosamente intelectual y artística, que el cine dejó de lado por su uso repetido de fórmulas conocidas.

Esto provocó un debate dentro de los cineastas sobre los valores y formas de adaptar al cine las características del teatro, unos veían al cine como un instrumento de registro sin más, y otros como un relevo de un arte dramático como comenta Aumont (2013) en la que la figura del “*metteur en scène*” sólo es una coartada para desviar la atención a zonas secundarias en el hecho teatral, zonas en las que el cine, por construcción, se encuentra muy cómodo. (Navarro de Palencia, 2018, p. 235).

Sin embargo, tras los años, las dos artes se reconciliaron, y asomaron autores que cruzaban con facilidad estos medios, aun así, el concepto de *mise en scène*, sigue siendo utilizado para referirse a una práctica de teatro, y cada vez más para el cine, relacionada con su antecedente teatral, como dice Navarro de Palencia (2018), “esta fue su primera función, reflejar esa herencia, y la relación entre ambos medios”. (p. 236).

Para Aumont la idea más arriesgada propuesta sobre el cine fue la de Alexander Astruc y la *Cámara-Stylo*, la idea de la cámara como bolígrafo, como un instrumento de escritura, y expresión libre, personal, espontánea. Es con esto que nace la segunda función del concepto de puesta en escena, para designar lo que tiene de específico el cine, como dice “Aumont (2000) lo que en el cine escapa a toda referencia artística anterior, eso que no le pertenece más que a él (y entonces -vieja obsesión de la crítica de cine-eso que en definitiva le es específico)” (p. 236). Con ese sentido, la crítica cinematográfica francesa lo empezó a usar en los años 50, para hacer referencia a un conjunto de ideas asociadas a la figura del autor cinematográfico, pero también como un arte elevado de la captación de momentos de gracia



y verdad, a través de comportamientos y gestos reproducidos sin trucos gracias a la inocencia y veracidad de la cámara.

I.D.5 Esencia

Aumont (2013) piensa que la esencia de la puesta en escena es la imagen, y menciona a Bergman y su valor polisémico de la imagen, una capacidad evocadora de la imagen que busca competir con la capacidad evocadora de la palabra, y a lo que denomina como potencia de la imagen, la capacidad de inventar y proponer (Navarro de Palencia, 2018). En su texto, “La imagen” (1992), Aumont propone la idea de la imagen como un objeto producido por la mano humana, pero a su vez como objeto referente al mundo visual, además expone varias opiniones con respecto al término.

Una de ellas, es la función expresiva de las imágenes, expresar remite a forzar algo a salir. Una imagen es expresiva si provoca un estado emocional en quien la ve, también es expresiva si aporta o da un sentido a la realidad. Igualmente es expresiva si a través de ella se expresa un sujeto, alguien que expresa su yo a través de ella; y finalmente, una imagen es expresiva si su forma es expresiva, lo cual remite a la forma de la imagen. (Navarro de Palencia, 2018).

Otra, es la plasticidad de la imagen, su flexibilidad, modelabilidad, pues una imagen es considerada plástica si es modelable, como afirma Aumont (2013), la plasticidad de la imagen remite tanto a la gradualidad del signo plástico como a su materialidad. Lo primero apunta a que está compuesta de elementos “que varían de manera gradual”. Lo segundo permite distinguir entre imágenes hechas de un solo material (fotografía) o de varios (el collage)”. (Navarro de Palencia, 2018, p. 247).

Para Aumont, más allá de las relaciones que tiene con otras artes, la puesta en escena cinematográfica tiene su propia manera de producir imágenes que le son propias, dotándolas de una fuerza figurativa, que, al ampliar su valor expresivo, la diferencia de las creadas por otras artes.

Con la recopilación de información anteriormente expresada, concluimos que una de las características de la estética del realismo maravilloso propuesto por Irlemar Chiampi, es el rechazo a todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror con respecto al hecho insólito dejando de ser el otro lado, lo desconocido, para incorporarse en el mundo de la



realidad. Además, que la causalidad del realismo maravilloso se dicta por una discontinuidad entre efecto y causa, en el espacio, tiempo y orden de magnitud.

Que el breve recorrido por la historia en el nacimiento de un nuevo cine y una nueva literatura latinoamericana, expone la gran paridad que tuvieron, pues algunos escritores de aquel cine fueron los principales autores de aquella escuela literaria denominada realismo mágico, (en específicos Gabriel García Márquez y Juan Rulfo, varias veces dirigidos por la mano de Arturo Ripstein). Un cine que lamentablemente nunca tuvo la misma acogida a diferencia a los libros en los que se basaba, que no pudo romper el populismo tan arraigado en los espectadores, heredado por el cine de oro mexicano; sin embargo, aquellas películas no deben ser catalogadas como “malas”.

El concepto de la puesta en escena que Aumont propone permite acercarse a trasladar los movimientos de los actores, sus emociones, acciones descritas en un guion, a un espacio y hallar una manera de transformar esas palabras, algo o alguna de ellas, en imágenes, desglosadas en un *découpage*, la cual otorga una gran ventaja sobre el espectador, que es la libertad de escoger desde dónde se ve lo que ocurre. De esta forma el espectador acepta la convención y pasivamente la asimila, siempre y cuando la narración sea coherente, y de esa manera se desea mantener la narración de *Marfova*, como anteriormente se menciona, por medio del efecto de encantamiento propuesto por Chiampi, en su término realismo maravilloso, que no promueve un choque de los elementos sobrenaturales en la esfera de la realidad.

Como se había mencionado, el término *puesta en escena* es de difícil definición, pero concordamos que la *mise en scène* es un término heredado del teatro, y que al incorporarse al cine tiende a cumplir una doble función, contradictoria, pero razonable, que es la de aceptar su herencia teatral y aun así escapar de ella, y buscar lo que le es propio del cine basado en el término *camara stylo* de Alexander Astruc, la cámara como un bolígrafo que escribe una novela. Su segunda herencia nace de la literatura, pues el cine siempre ha tenido su inspiración en las novelas y poemas, y la función del guion es hallar en el escrito el equivalente de cuadros que se podría obtener de él.

Cómo habíamos acordado, la puesta en escena es un término ambiguo por ser más poético que conceptual, pero en palabras de Godard, es en general una mirada, y la mirada de *Marfova* es de realismo maravilloso; sin embargo, debido a la crisis sanitaria causada por la



COVID-19, la práctica de la puesta en escena del mediodmetraje *Marfova* ha quedado relegada. Por otra parte, tras la investigación, se propone el *découpage* del film del autor como una propuesta a la puesta en escena, pues, Aumont (2013) sostiene que este *découpage* es una primera versión de la *mise en scène*, que además consideramos al proyecto como una puesta de escena abierta, es decir, nuestro *découpage* no se encuentra poseído por el “fantasma del analitismo” que propone Aumont (2013), sino que se encuentra muy abierta al azar, siendo los actores el principal motor de ello.



Capítulo Segundo

Estudio de casos: Análisis estético-narrativo

Tras la recopilación teórica del primer capítulo acerca del origen estético de las terminologías realismo mágico, real maravilloso americano, y la más importante para el estudio, realismo maravilloso, acuñado por Irlemar Chiampi, las cuales, dentro de la revisión, están fuertemente contagiadas por una amalgama primitiva de los pueblos originarios y modernos de la colonización europea, que caracteriza a América.

Se pasa del análisis literario al estudio de casos, un análisis estético narrativo de las películas *Cementerio del esplendor*, *El navío*, y *Nazareno Cruz y El lobo*, basándose en la estética del realismo maravilloso, y el efecto de encantamiento de Chiampi, a la cual se sugiere una lista de características recopiladas del realismo mágico de Camayd-Freixas. Esta lista comparte la visión de los autores que nos ayudará al análisis.

1. Punto de vista ideológico primitivo, como un sistema general de ver conceptualmente el mundo, pertenece al plano de la cosmovisión.
2. La tradición como norma suprema.
3. El concepto mítico del tiempo, flujo circular que no tiene principio ni fin.
4. La noción mítica de la causalidad, la estabilidad de la naturaleza se encuentra socavada por fuerzas voluntariosas de la magia, potencias naturales, o por los efectos de la transgresión de tabúes.
5. Visión animista y vitalista, los objetos animados e inanimados poseen alma propia, y son capaces de intervenir en los asuntos humanos.
6. Unidad de lo sobrenatural y natural, lo sagrado siempre está presente en toda actividad y reflexión del primitivo, donde su religión, su pensamiento y vida, erradica la frontera entre mundo visible/invisible, divino/humano, vivos/ancestros humanos.
7. Fluidéz ontológica y transformación, una potencia que fluye a través de todos los seres con mayor o menor intensidad, dando oportunidad a los personajes de convertirse en otros y cambiar de forma.



8. El elemento lúdico, no existe un claro límite entre juegos, ritos y actividades de supervivencia (caza, pesca, agricultura, etc.), es decir un límite entre juego y cultura.
9. Rechazo de todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror con respecto al hecho insólito. No crear paradojas en la problematización de los códigos socio-cognitivos.

Así mismo, la información recopilada acerca del espacio cinematográfico y el concepto de puesta en escena formulado por Aumont, nos ayudará a analizar tanto la estética como la narrativa de los films anteriormente mencionados, basándonos en la investigación de Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1990).

II.A. Cementerio del esplendor (2015)-Apichatpong Weerasethakul

II.A.1. Sinopsis, Historia y Discurso.

Sinopsis

Una solitaria ama de casa de mediana edad atiende a un soldado que sufre la enfermedad del sueño, cayendo en alucinaciones que desencadenan en sueños extraños, fantasmas y romances.

Historia

En los escritos de Seymour Chatman, la historia de un film se basa en el argumento narrativo, en otras palabras, el *¿Qué?*, subdividiéndose en forma y sustancia del contenido.

- **Forma del contenido:** contiene los *sucesos* narrativos. El tema del film, toca una interpretación de la realidad onírica de la sociedad tailandesa, sus costumbres y creencias captadas a ritmo lento. En cuestión a motivo, esta se encuentra suspendida en un término al que Chatman denomina verosimilitud no motivada, es decir, sucesos que no necesitan motivación, pues éstos ocurren por sí solos, los personajes no accionan aristotélicamente, y solo fluyen con los acontecimientos impuestos por el cineasta. Por otra parte, en la subdivisión de los *existentes*, en los personajes, escenarios y locaciones, el director juega con la puesta en escena, creando dos espacios, uno onírico para el personaje del soldado durmiente y otro material para la solitaria ama de casa, Jen. Por ejemplo, la escena en donde el soldado al dormirse,



presta el cuerpo de una joven médium, para realizar un paseo en el palacio de un rey muerto hace miles de años; sin embargo, desde el punto de vista material de Jen, ese espacio es sólo un bosque. Para el soldado es un escenario, pero para la ama de casa representa una locación.

- **Sustancia del contenido:** Contiene gente, cosas, etc., ya transformados por los códigos culturales del autor. En una escena, Jen come frutas sentada frente a los obreros que escarban el suelo, se le presentan dos jóvenes mujeres, quienes no sólo son hermanas, sino que son las deidades del templo al que la ama de casa rindió honores. Estas diosas, se han manifestado en cuerpo humano solo para agradecer personalmente a Jen, la cual después de sorprenderse, decide creer en lo que dicen. Esta escena, representa los códigos culturales no sólo del autor, sino también la costumbre que tienen los tailandeses sobre sus creencias religiosas y también explora la remota posibilidad de un espacio cohabitado por humanos y dioses.

Discurso

Para Chatman, el discurso se basa en la forma, la expresión o como los académicos llamarían, la trama. En esta sección, se responde a preguntas de *¿Cómo?*, *¿Quién?*, *¿Con qué?*

- **Forma de expresión:** es la estructura de la transmisión narrativa. El film aparenta tener un orden cronológico lineal con ciertas incursiones a flash-forward y alegorías al reino onírico. No contiene planos que se repitan con frecuencia, y la duración de la narración está ausente, es decir, se desconoce la cantidad de tiempo en la que transcurren los hechos. El punto de vista del film, propone una focalización externa, pues se narra desde una perspectiva exterior, con la ocularización, esta se encuentra en 0, es decir, no hay una conexión con lo que ve el espectador y el personaje. La auricularización, es interna primaria, el espectador y el personaje, escuchan lo mismo.
- **Sustancia de la expresión:** es la manifestación de la transmisión narrativa. Los encuadres utilizados mayoritariamente, son generales, es decir, abarca a los personajes, pero no los encierra en su mundo, sino que los contrasta con la cultura tailandesa. Utiliza el raccord apropiadamente, y utiliza la iluminación, para recrear los estados de ánimo de los durmientes, cambiando colores de blanco, a verde y a



rojo. El color del film se mantiene fiel a la realidad, utilizando la mayoría de veces un correcto balance de blancos, sin embargo, existen escenas en donde el color cambia de la misma forma como los ánimos de los soldados enfermos, pues este recurso sirve para desafiar la realidad con la cual se presenta el film, haciéndonos preguntar ¿Es posible que lo que se acaba de ver, sea una ilusión concebido por los soldados sujetos a la enfermedad del sueño? Con respecto a la música, el film no utiliza banda sonora extradiegética, sino que se vale de los sonidos del campo para recrear esa fidelidad con la realidad. Su montaje, está realizado de forma narrativa lineal.

II.A.2. El efecto de encantamiento en la puesta en escena

La puesta en escena que Apichatpong propone para su película Cementerio del esplendor está constituido por un sistema estable basado por las leyes naturales, la noción del mundo real, el buen sentido, la convención social, y lo científicamente válido (Chiampi, 1980), como por ejemplo el uso de una escuela como hospital provisional para los soldados enfermos, personajes médicos, enfermeras, equipos médicos, salas de cine, centros comerciales, etc. Sin embargo hay elementos insólitos que fructifican el realismo maravilloso, que son la enfermedad del sueño, divinidades materializadas en el plano terrestre, y el motivo mítico de la enfermedad. Como Chiampi (1980) afirma dichos elementos insólitos no deben repelerse con las nociones del mundo real.

Apichatpong Weerasethakul, a pesar de ser un director tailandés, muestra en esta película un dominio total sobre los elementos insólitos que abarcan su narración, dichos elementos no problematizan la esfera de la realidad, pues como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, de serlo así, caería en el campo de lo fantástico, en cambio, al ser asimilados y al suspender el efecto de duda que expone Chiampi (1980), Apichatpong Weerasethakul aborda la estética del realismo maravilloso. Lo insólito deja de ser el otro lado, lo desconocido, para incorporarse en el mundo de la realidad. Estos seres, objetos y acontecimientos son liberados del misterio pues no son dudosos de sentido respecto al universo al cual pertenecen, ni mucho menos demandan la actividad de desciframiento del lector, o en este caso, espectador, Chiampi (1980).

Con la lista de características que se proponen con respecto a la estética del realismo maravilloso, se cree que la película *Cementerio del esplendor* cumple con al menos cinco características de las nueve recopiladas anteriormente, las cuales son: punto de vista ideológico primitivo, concepción mítica del tiempo, noción mítica de la causalidad, unidad de lo sobrenatural, lo natural y rechazo del efecto emotivo de miedo.



Ilustración 1 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 13’.

El punto de vista ideológico primitivo de Camayd-Freixas (1998) en la película, se encuentra en la escena de conversación que tienen Jen, la protagonista y la médium, la cual es capaz de hablar con los durmientes; la puesta en escena, en esta película en particular, está ligada a la definición de la puesta en escena simbólica (Aumont, 2013), la noción de vestir la idea de una forma sensible. Esto se demuestra con la habilidad de Apichatpong Weerasethakul de encarnar ese sentimiento del mundo primitivo; este tipo de sentimiento, de mirada como Aumont (2013) define a la puesta en escena, se ve conjugada al punto de vista primitivo que Camayd-Freixas (1998) expone, pues aquí se trata de determinar qué punto de vista adopta el autor, cómo evalúa y percibe ideológicamente el mundo que describe en su obra. El director tailandés compone la escena con un plano general, captando tanto a los personajes como el espacio, dichos personajes se encuentran rodeados de naturaleza y hay una mínima aparición de elementos de la modernidad, una amalgama que como se menciona en el marco teórico, hace guiño a la estética primitiva.

La iluminación es natural, es decir no se componen sombras que formulen símbolos en la imagen, sino que se mantiene una estrecha relación con la verosimilitud de la realidad. Así mismo el sonido usado en esta escena no promueve sugerencias distintas más que el retrato fiel de un lugar en un bosque. La acción entre los personajes es mínima, son ellas dos sentadas comiendo, pero lo interesante está en su diálogo, el cual remite al punto de vista ideológico primitivo; la médium revela que su don siempre lo ha tenido desde niña y que incluso una vez logró ver su vida pasada, este pasaje del diálogo es clave para catalogarla como realismo maravilloso, pues, aunque no se base en la americanidad, sí lo hace en su primitivismo asiático. Por otra parte el vestuario y la locación de la puesta en escena están elaboradas de tal forma que se mantengan las nociones del mundo real y las convenciones sociales; sin embargo si nos fijamos en la puesta en escena hay un elemento extraño aunque pase desapercibido, y es la forma en la que están sentados los extras, dando la espalda hacia la cámara.



Ilustración 2 Fotograma de "Cementerio del Esplendor" de Apichatpong Weerasethakul, 41'.

La segunda característica sería la unidad de lo sobrenatural y natural que Camayd-Freixas (1998) propone, en donde lo sagrado se encuentra presente en toda actividad y reflexión del primitivo, pues religión, pensamiento y vida erradican las fronteras de un



mundo visible-invisible; divino-mortal, vivos-ancestros. En esta puesta en escena Jen, luego de visitar el templo de dos diosas hermanas y mostrar su respeto y ofrendas, es visitada por las diosas del lago que se han materializado para agradecerle y avisarle que la razón de la enfermedad, son aquellos reyes que continúan peleando. La acción de los personajes se desarrolla en un largo plano medio, donde la puesta en escena empieza con Jen sentada, come frutas y a los lados (como saliendo de los bastidores) aparecen las diosas hermanas, este tipo de entrada al cuadro recuerda a Aumont (2013) y las entradas de los personajes a escena. Tras una breve conversación de revelación, Jen reconoce la divinidad de las hermanas tras pensar que eran vendedoras ambulantes, pues en la caracterización de dichos personajes no hay elementos que afirmen dicha divinidad, de hecho, su forma de hablar, de dirigirse a la protagonista y su vestuario son de lo más común. Sin embargo es el contenido de esta logorrea lo que capta nuestra atención, y se debe a que las diosas hermanas revelan la razón de la enfermedad de los soldados, es una propuesta mítica, a la que el director por medio dicha logorrea emplea el realismo maravilloso. Esto es a que Apichatpong decide mostrar una *mise en scène* basada en los parámetros de la realidad, en donde este hecho insólito de diosas cohabitando un espacio con un mortal es puesto en escena como un acto cotidiano, como lo describe Carpentier (1975) con respecto a lo maravilloso.

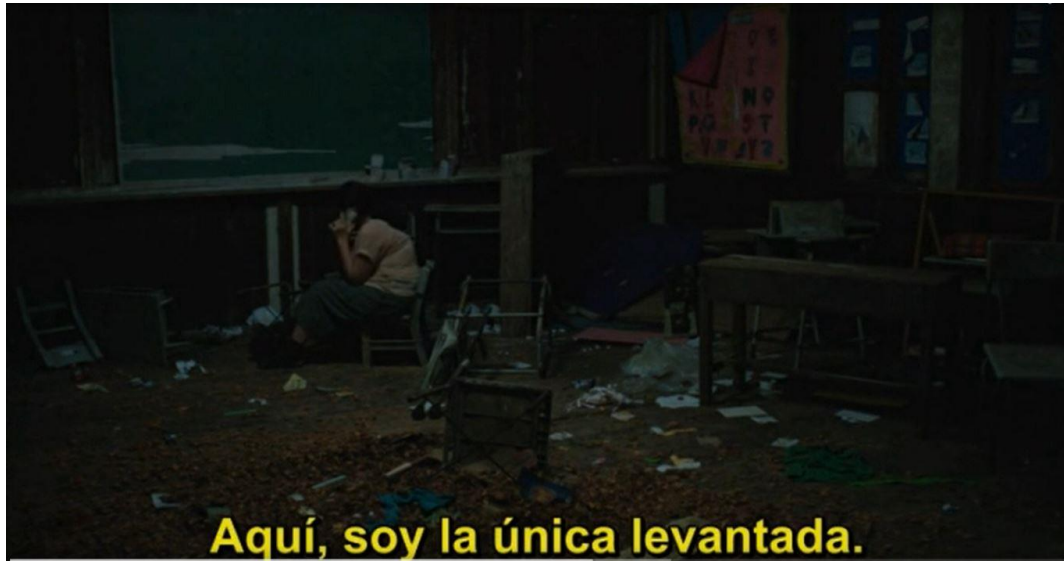


Ilustración 3 Fotograma de "Cementerio del Esplendor" de Apichatpong Weerasethakul, 62'.



Ilustración 4 Fotograma de "Cementerio del Esplendor" de Apichatpong Weerasethakul, 64'.

La tercera característica que se encuentra en el film, es la concepción mítica del tiempo que propone Camayd-Freixas (1998), pues para el primitivo el tiempo no fluye en línea recta, sino que lo hace de una forma circular, donde no se tiene principio ni fin. El inicio de la película empieza con los soldados ya dormidos, y termina de la misma manera,



sin embargo, una de las escenas colocadas en el medio de la narración, muestra a Jen, la protagonista, recorrer el lugar donde cuidan de los durmientes. En esta escena, el director tailandés compone la puesta en escena con un lento paneo de la cámara en un ángulo picado, mostrando el piso sucio y descuidado, revelando el paso del tiempo en el lugar, Jen recorre dicho lugar, ahora ya abandonado, en una atmósfera nocturna, iluminada con solo con la linterna de la protagonista. Los movimientos de la actriz son lentos debido a que usa bastones ortopédicos con coderas, Jen los usa para revisar en el suelo los rastros de la antigua escuela, entre ellos se encuentra con un anuncio “Entre los humanos, lo más inteligentes son los más disciplinados”. La logorrea y los movimientos actorales que Aumont (2013) menciona para la puesta en escena son pausados, lentos. Apichatpong pone de manifiesto la soledad de la protagonista, quien por unos segundos la cámara deja de seguir, sumiéndose en la oscuridad y el constante sonido nocturno de los insectos. Tras estos segundos de oscuridad, Jen presiona un interruptor, iluminando la escena con un tenue claroscuro, ahora el plano es general, y vemos a la protagonista sola en un cuarto lleno de basura, completamente abandonado de cualquier interacción humana. Jen dialoga con su marido por medio de un celular, aunque no escuchemos las respuestas del esposo, el diálogo de la protagonista es bastante inusual: *Aquí soy la única levantada; Recordé un animal extraño, en el lago... nadó, libre de gravedad con mucha serenidad.*



Ilustración 5 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 45’.

La cuarta característica que se logra reconocer dentro del film es la noción mítica de la causalidad propuesta por Camayd-Freixas (1998), donde la estabilidad de la naturaleza se encuentra socavada por fuerzas de magia, potencias naturales o por los efectos de la transgresión de tabúes. Apichatpong compone esta *mise en scène* primero con un plano general mostrando el espacio de los durmientes y sus visitantes, luego cambia a un plano americano para encuadrar la conversación de los tres personajes, quienes comentan lo sucedido a Jen. La protagonista revela a sus compañeras que fue visitada por las diosas del lago, y que estas le han revelado la razón de la enfermedad de los soldados: los reyes muertos de hace miles de años enterrados bajo la escuela usan la fuerza vital de los soldados para seguir librando sus batallas. Esta estabilidad de la naturaleza socavada por fuerzas mágicas no logran desconcertar a los personajes, incluso atribuyen la posibilidad de que los durmientes hayan sido soldados de dichos reyes en sus vidas pasadas. Una vez más la palabra tiene poder como Aumont (2013) comenta, esta es capaz de modelar un espacio maravilloso sin tener que recurrir a realizar una escenografía compleja. Los elementos de decorado y vestimenta continúan con su estilo sobrio y realista, sin embargo los acontecimientos son extraordinarios.



Ilustración 6 Fotograma de “Cementerio del Esplendor” de Apichatpong Weerasethakul, 75’.

La quinta y última característica que se encuentra dentro del film es el rechazo del efecto emotivo de miedo de Chiampi (1980), los sucesos insólitos no provocan miedo en los personajes ni mucho menos provocan problemas en los códigos socio-cognitivos, pues esta causalidad justifica su racionalidad con las raíces autóctonas de un pueblo, en este caso de la cultura tailandesa. Esto se presenta a través de toda la película a conocer incluso el origen mítico de la enfermedad. Como se había investigado, dicha estética está fuertemente contaminada de un primitivismo, sin embargo, en este caso, se diferencia por no ser explícitamente americano, sino que se encuentra ligado a un primitivismo tailandés, al cual Apichatpong demuestra con la incorporación de diosas que se materializan en el mundo real con el objetivo de agradecer a la protagonista por sus ofrendas, y el origen de la enfermedad, que se debe a un milenarismo rey, ya muerto, que usa a los soldados actuales para librar batallas en su reino onírico; dentro de todos estos elementos, la duda queda apartada, y la cotidianidad fluye con dichos elementos míticos.

La *mise en scène* que se ha Apichatpong ha utilizado en este film es a la que Aumont (2013) define como puesta en escena abierta, en donde se reconocen dos actitudes que pueden ser contradictorias con respecto a esta forma de puesta en escena, pues se busca el control, pero a su vez, el cineasta admite que durante el rodaje se puede renunciar a ese



control y abrirse al azar, y aceptar lo que se presenta. Esto es a que el director usa actores naturales como en el caso del personaje Jen, el cual es una abreviación del nombre real de la actriz Jenjira Pongpas, además de usar bastante las locaciones exteriores en los cuales no se tiene control total sobre la puesta en escena. Esto incluso lo reconoce en una de sus entrevistas como comenta James Quandt (2009):

Su obra no sólo transita por muchas influencias y lugares, nómada en espíritu y forma, sino que también se altera según las circunstancias, y la versión final de una película o instalación suele cambiar mucho de su plan original. (p. 17).⁴

Tras este análisis en el que nos basamos podemos argumentar que *Cementerio del esplendor* contiene elementos del realismo maravilloso, si bien en el Capítulo primero se hace un énfasis en el contexto americano por parte de Carpentier y de Chiampi como un lugar en dónde se es cotidiano encontrar elementos insólitos, no podemos obviar que aunque sean de origen tailandés, dichos elementos encontrados en el film dejan de ser el otro lado (lo desconocido) para incorporarse en el mundo de la realidad. De esta forma, el realismo maravilloso americano para nosotros es simplemente una etiqueta estética, en la cual se rechaza todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror con respecto al prodigio, e incorpora un efecto de encantamiento discursivo en donde los componentes diegéticos no se repelen entre ellos. Este tipo de encantamiento también lo reconoce James Quandt (2009):

Ya sea por su aleación con registros contrarios de artificio, incluyendo lo fantástico o fantasmal, o la rareza de los elementos cotidianos capturados en la imagen - los signos, objetos y objetos y estatuas en los que la cámara de Joe adora fijarse, convirtiendo lo mundano en maravilloso a través de la mera absorción de su lectura, la actualidad se vuelve radicalmente defamiliarizada. (p. 18).⁵

⁴ De ahora en adelante las traducciones serán nuestras.

Texto original: “Not only does his work transit many forms, influences, and locales, nomadic in spirit and manner, but it also alters according to circumstance, the final version of a film or installation often greatly changed from its original plan”.

⁵ Texto original: “Either through its alloy with contrary registers of artifice, including the fantastic or phantasmal, or the oddity of the everyday elements captured in the image – the signs, objects, and statuary on which Joe’s camera loves to batten, turning the mundane into the marvellous through the sheer absorption of its perusal – actuality becomes radically defamiliarized”.



II.B. El navío (2016)-Julio Quintana

II.B.1. Sinopsis, Historia, Discurso

Sinopsis

Han pasado 10 años después de que un tsunami arrasara la escuela de una pequeña aldea. Leo, un joven de la localidad, sorprende a todos cuando empieza a rescatar los restos de las aulas para construir un navío. Este acto, despertará la alegría y pasiones del pueblo.

Historia

- **Forma del contenido:** el tema de la película toca el descontento de un personaje, atormentado por un trauma colectivo del pueblo en el que vive. El personaje principal, al resucitar, se entera que su mejor amigo ha muerto, no tiene ningún motivo para quedarse, y no tiene a dónde ir. Las acciones del personaje son cotidianas, excepto por el hecho de que construye una navío con los materiales que se encuentra en la escuela abandonada, causando desconcierto a los habitantes del pueblo. Los acontecimientos que se dan en el film, no logran ser muy claros, pues al parecer el protagonista en una noche de sonambulismo, construyó el navío sin recordar nada. Son muy pocos los personajes del film a los cuales se puede conocer su nombre, la gran mayoría no revela sus nombres, sin embargo, se han conocido todos por años. Los escenarios y locaciones cambian tanto de interiores a exteriores, pudiendo formar un universo latinoamericano, aunque sus personajes hablen inglés.
- **Sustancia del contenido:** la cosmovisión del director, es formar un universo latinoamericano, específicamente caribeño, con vestimenta ligera, casas coloniales, y animales de granja. La ideología que se propone, pareciera que fuera el luto colectivo, la interpretación del personaje principal como un santo tras haber resucitado y por haber sanado (indirectamente) a un burro, y la superación de aquel traumático pasado, al construir un navío con los materiales restantes de la escuela. Curiosamente, no hay dispositivos electrónicos en la película, incluso la iluminación es a base de velas y antorchas.

Discurso



- **Forma de expresión:** El orden de los acontecimientos es causal, hay acciones y reacciones por parte de ambos bandos en pugna. La duración de la narración fílmica se encuentra suspendida, es decir, los días pasan, pero no se está seguro en qué año o cuánto exactamente duran estos acontecimientos. El film tiene una focalización externa, es decir, desde una perspectiva exterior. La ocularización 0 en el film, establece que no hay una relación entre lo que ve el personaje y el espectador. La auricularización en el film es 0, se pretende que el espectador escuche lo mismo que percibe el personaje.
- **Sustancia de expresión:** los encuadres utilizados en el film varían mucho en escala, desde planos generales hasta primeros planos, la gran mayoría están hechos con cámara en mano, y otros en trípode. Los movimientos de cámara comúnmente utilizados son el travelling y el paneo. Uso progresivo del raccord, y elipsis, el color predominante en la película es azul, y no por atrezo y utilería, sino por la corrección de color. No existen sonidos extradiegéticos exceptuando los soundtracks. El montaje está constituido linealmente, y la iluminación está construida de tal forma que asemeja a la luz natural, muy propio del cine de Terrence Malick, pues este es su productor.

II.B.2. La puesta en escena y sus personajes

Como se había analizado anteriormente, nos basaremos en la lista de características que determinan la estética del realismo maravilloso, y así mismo se analizaremos los personajes por medio del libro *El despertar del actor* de Boyan Ivic, el cual da pautas sobre la dirección de actores profesionales y naturales, pues estos han inspirado a la creación de los nuestros en el medimetraje Marfova.



Ilustración 7 Fotograma de "El navío" de Julio Quintana, 6'.

La primera característica que encontramos en el film, es el punto de vista ideológico primitivo propuesto por Camayd-Freixas (1998). Aquí se trata de determinar qué punto de vista adopta el autor, cómo evalúa y percibe ideológicamente el mundo que describe en su obra, esto es debido a la locación en donde ocurren los sucesos del film. Este pueblo se encuentra localizado en una parte rural costera de algún sitio latinoamericano, pues sus costumbres, comida, fachadas y vestimenta de los personajes hacen referencia a un lugar tropical. Pero la característica que más importante es la decisión del director a que la logorrea en la puesta en escena sea mezclada entre el idioma inglés y español. Los nativos del pueblo hablan una mezcla de español e inglés, mientras que el padre Douglas, personaje foráneo a la cultura de ellos, solamente habla inglés, y su español es muy arcaico. Esta característica remite a Carpentier (1975) en su conferencia acerca de lo barroco y lo real maravilloso, pues se debe a que toda simbiosis o mestizaje engendra un barroquismo, y el barroquismo americano aumenta con el sentido del criollo; la consciencia de ser otra cosa, de ser una nueva cosa, de ser una nueva simbiosis, un criollo. Y tales elementos encontrados en este mestizaje aportan con su barroquismo lo que Carpentier (1975) llama lo real maravilloso.



Ilustración 8 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 2’.

La segunda característica que se encuentra es la tradición como norma suprema propuesta por Camayd-Freixas (1998), en donde el individuo debe obrar dentro de las tradiciones pues sus actos transgresores pueden traer problemas al colectivo. Cada cultura tiene una red de correspondencias entre tabúes y consecuencias determinadas. Esa característica se presenta en el film como un luto perpetuo que conscientemente adoptan las personas del pueblo, a raíz de la muerte de cuarenta y seis niños en una escuela a causa de una ola. Las mujeres, las madres de aquellos niños decidieron no volver a embarazarse, Quintana pone en escena este luto por medio de las prendas de color negro que visten las señoras, además de que los restos de aquella escuela siguen intactos, es decir, la *mise en scène* en el plantel se conforma de sillas, escritorio, y pizarra deteriorados, pero intactos, como un lugar al que no se permite ningún tipo de cambio o restauración tras el accidente, pero sí la limpieza de este. Aquella persona que no sigan estas normas comete un acto transgresor, como el caso de la madre del protagonista, Fidelia, quien hace caso omiso al luto y decide vestir de colores, en especial el rosa, de esta forma, la puesta en escena de la madre -con sus colores vivos, sus maquillajes y su belleza- en medio del colectivo de mujeres vestidas de negro, denota el tabú de la norma suprema del colectivo impuesta por ellos mismos; sin embargo la *mise en scène* del acto transgresor de Fidelia resalta con sus colores festivos en los espacios que habita, dichos espacios conforman una *mirada*, como

Aumont (2013) denomina la puesta en escena, una mirada lúgubre y demacrada. Dicha mirada se acentúa con el claroscuro que el director emplea en las escenas de interior, una iluminación que marca fuertes sombras en las casas de los habitantes del pueblo, mientras que los exteriores se caracterizan por una tenue iluminación, demarcando así una sensación de cambio a aquellos espacios internos asfixiantes.



Ilustración 9 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 27’.

La tercera característica pertenece a la visión animista y vitalista de Camayd-Freixas (1998), donde los objetos animados e inanimados pueden intervenir en los asuntos humanos, como por ejemplo el botón de la camisa de Leo, el protagonista. Leo al regresar a la vida luego de tres horas muerto, genera incertidumbre en los habitantes del pueblo, estos, lo ven como una señal de Dios, una especie de enviado o iluminado, lo que provoca que Bigo, un aldeano arranque de su camisa dicho botón, lo junte con un poco de pan, y alimente a su burra enferma con él. Esta secuencia está conformada por dos escenas: la primera *mise en scène* que compone Quintana es en la playa, al atardecer, Bigo y Leo se encuentran, hay poco diálogo, y Bigo le arranca un botón de la camisa a Leo; la segunda *mise en scène* está compuesta en la noche con uso del claroscuro, Bigo se acerca al animal, su burra llamada Lela, agarra el botón, lo mezcla con un pedazo de pan y se lo da de comer al animal. A diferencia de la primera escena que tiene planos generales, y medios, la segunda escena resalta la acción del actor con un plano detalle de su manos, el botón, y el pedazo de pan, conjugados con un tilt down hacia el hocico del animal, esta acción se lleva cabo al

creer que un objeto, como en el caso del botón, puede intervenir en una enfermedad, y naturalmente, el animal mejora, desencadenando una ola de fe en Leo.



Ilustración 10 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 52’.

La cuarta característica que se puede encontrar, es el elemento lúdico de Camayd-Freixas (1998), donde no existe un claro límite entre los juegos, ritos o actividades de supervivencia. Este elemento lúdico se encuentra en una escena de la iglesia, Quintana compone la *mise en scène* con varios personajes femeninos y el padre Douglas, las mujeres tejen una vela con varias prendas de vestir con el objetivo de crear una vela para el barco de Leo, todo esto con una travelling de retroceso que empieza con un plano detalle del padre Douglas sacando las telas y termina con un plano general que encuadra a todos los personajes de la escena. Se borra el límite de lo profano, pues la escuela que se consideraba sagrada para el personaje colectivo, se ve convertido en un barco. Representa un tipo de rito, o tal vez juego, de saber qué pasará con aquella embarcación improvisada, es decir, se convierte en un elemento lúdico.



Ilustración 11 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana, 71’.

La quinta y última característica, es el rechazo del efecto de miedo con respecto al hecho insólito propuesto por Chiampi (1980), tras la finalización del barco, Leo se dirige a la playa con el objetivo de probar su construcción. Esta puesta en escena se caracteriza por rechazar el efecto emotivo de miedo que se podría producir ante la resurrección de Leo, el botón de su camisa que curó de la enfermedad a la burra Lela, al navío construido a base de los materiales de la escuela. Quintana compone la acción de la *mise en scène* con el protagonista jalando un objeto considerablemente pesado, que a pesar de su intento no logra moverlo, sin embargo, las demás personas se unen y lo llevan en hombros hasta la playa. Esta secuencia está desglosada en planos generales, planos detalles de los pies, primeros planos cuyos rostros expresan dolor por el esfuerzo físico, todo esto con el objetivo de embarcar a Leo en su paupérrimo navío, este suceso insólito nos hace referencia a lo que Carpentier (1975) se refería en su conferencia, donde da a entender que estas maravillas se encuentra presente tanto en lo ciudadano, como en la selva o el campo.

De esta forma concluimos que la *mise en scène* de “El navío” tiene una mirada maravillosa, y que Julio Quintana ha puesto en su opera prima un mestizaje entre culturas que se muestra en los diálogos contaminados entre español e inglés, además que en la película están muy presentes los elementos religiosos europeos que chocan con la cultura arcaica del pueblo (el cual durante toda la película no se menciona el nombre), pero este choque no supone una paradoja como lo vemos en el totemismo del botón. Como



Carpentier (1975) menciona acerca del por qué estos sucesos insólitos a menudo tienen su lugar en Latinoamérica, los vemos claramente en la película: Leo resucita tras tres horas muerto, un botón de la camisa de Leo mejora la salud de una burra, mujeres que juran luto eterno a sus hijos y rechazan procrear más, la muerte de cuarenta y seis niños a causa de una ola.

Por otra parte tenemos una puesta en escena analítica como menciona Aumont (2013), esto es que a diferencia de *Cementerio del esplendor*, Quintana utiliza actores profesionales, y el uso de estos reduce el margen de azar al que Apichatpong se enfrenta con sus actores naturales. Los actores profesionales saben cómo desglosar un personaje, sus motivaciones, su background, sus objetivos de escena, así como demás elementos dramáticos que permiten al director tener control sobre la puesta en escena. La puesta en escena analítica para Aumont (2013) se da por un análisis detallado del guion, donde el director que diseña su puesta en escena, debe ser guiado por una cierta idea de lo que debe ser su película. Es decir, una mirada, y con respecto al análisis hecho sobre *El navío*, concluimos que la mirada de Quintana es una mirada maravillosa.

Por otra parte, también nos llama la atención la composición de los personajes en la *mise en scène* de la película, y son con estos personajes tanto colectivos (el pueblo) como individual (Leo) en los que nos inspiraremos para la propuesta de puesta en escena del mediodía Marfova. Puesto que los personajes dentro de esta película difieren bastante de los personajes en *Cementerio del esplendor*, nos toca investigar cómo se compone un personaje, y la guía en la que nos basaremos es en el libro de Boyan Ivic, *La Interpretación Arquetípica: El despertar del actor* (2017). Componer arquetípicamente un personaje supone dotarlo de una naturaleza humana, pues el término arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, el cual al concientizarse y ser percibido, cambia con cada conciencia individual que surge (Jung, 1970). El arquetipo en sí representa un modelo hipotético, no siempre obvio, pero sí creíble; para Jung (1970), es una imagen mental primitiva heredada de los primeros ancestros humanos, y se encuentran presentes en el inconsciente colectivo, en otras palabras, son “proto-personajes”. Visto desde una perspectiva panorámica, es aquel modelo que traspasa fronteras, culturas, épocas y se encuentra presente en toda creación del hombre, como la literatura, pintura, escultura, publicidad, cine, cómic, etc.



Esto se debe a que el ser humano tiene un mecanismo para la adaptación intrínseca dentro de las capas de su inconsciente colectivo, en el cual la determinación de ciertos factores dentro de este espacio psíquico desembocan en un “momento de ficción” de una manera inconsciente o consciente, y para llevar a cabo dicho mecanismo a la interpretación actoral se debe recurrir a cierta fórmula establecida en el libro *La Interpretación Arquetípica: El despertar del actor* (2017) de Boyan Ivic, donde propone que: Determinadas características, bajo determinadas circunstancias, persiguiendo un determinado objetivo desembocan en una determinada actitud. (Ivic, 2017. p.31).

Este mecanismo que se revela consciente o inconscientemente se debe a que la interpretación arquetípica es inherente a la naturaleza humana. Pues en el libro del autor Boyan Ivic, cualquier ser humano en su vida cotidiana, cualquier cosa que haga, independientemente del contexto en el que se encuentre, es descriptible en cuatro preguntas:

- ¿Quién es? (De qué características está hecho)
- ¿Qué quiere en ese momento? (¿Cuál es su objetivo?, de manera consciente o inconsciente).
- ¿En qué circunstancia? (¿Qué factores rodean el hecho en cuestión, por dentro o por fuera?)
- ¿Qué está haciendo? (¿Qué actitud tiene?) (Ivic, 2017. p,32)

Es así como pasa en la vida “real”, y es de la misma forma en la que se debe abordar en el campo de la ficción, para que el actor reproduzca de manera creíble y de manera espontánea su personaje arquetípico. Por otra parte, si se recurre a una composición estereotípica, se configura una estructura superficial, pobre en contenido y forma, pues el *estereotipo*, son expectativas que se crean frente a comportamientos y acciones humanas, los cuales muchos de estos se encuentran institucionalizados, pues han sido heredados culturalmente. Componer estereotípicamente, es dotar de ideas, actitudes y creencias (preestablecidas de manera general e indiferenciada) a ciertos individuos con el objetivo de catalogarlo y encerrarlo dentro de un status social.

De esta forma se revelan cuatro elementos esenciales que pueden ayudar a componer personajes arquetípicos en el guion *Marfova*, basándonos en el film de Julio Quintana, *El navío*; los cuales serían: objetivo, actitud, circunstancia y las características.



Además, que las anteriores preguntas contempladas desde un punto de vista individual para la composición arquetípica serían: quién soy; qué quiero; qué factores rodean el hecho en el cual estoy “metido”; y finalmente qué hago concretamente siendo quién soy, queriendo lo que quiero y estando influenciado con los factores que me rodean. Por esta razón se desea evitar la construcción de personajes clichés, en donde solo se valore su éxito comercial, y desarrollar aquellos personajes arquetípicos que permiten desplazar al espectador a mundos exóticos, oníricos y maravillosos, esos personajes dotados de emociones genuinas, producto de conflictos de igual escala humana, que permiten ser absorbidos universalmente, indiferentemente de la cultura del espectador.

II.C. Nazareno Cruz y el lobo (1975) - Leonardo Favio

II.C.1. Sinopsis, Historia, Discurso

Sinopsis

El séptimo hijo de una familia de campesinos sufre una maldición que lo convierte en el hombre lobo de las Pampas durante las noches de luna llena.

Historia

- **Forma del contenido:** el tema de la película trata sobre el amor imposible entre dos jóvenes, debido a que el padre de Griselda, considera una aberración a Nazareno, quien se convierte en lobo involuntariamente a la luz de la luna llena. Las acciones tanto del protagonista como el antagonista, hacen progresar la narración por medio del fundamento aristotélico, causa y efecto. Los acontecimientos que rodean la lucha del protagonista, son de tal grado maravilloso, como, por ejemplo, mantener una conversación con el diablo. Los personajes son humanos, el protagonista está dotado de una maldición la cual no sorprende a los demás, sino que son sus actos como licántropo los cuales son el causante de sus persecuciones. Los escenarios y locaciones están ambientadas en lo rural, en específico, las pampas argentinas.



- **Sustancia del contenido:** la cosmovisión que trata de plasmar el director en esta película, recae sobre lo maravilloso americano, tan ligado a un sobrenatural que no contradice la realidad, en cambio este se incorpora. El director asume un punto de vista sobre la mitología guaraní, cultura en la que se basó para realizar el film.

Discurso

- **Forma de expresión:** La película se sitúa en las pampas argentinas, en una época antigua, debido a la falta de modernidad en el pueblo, sin embargo, el tiempo transcurrido en la narración y el año en donde se desarrolla la historia, es desconocido. El director decide usar una mezcla entre focalización externa y 0, revelando a un narrador al principio del film, y luego abandonándolo. Hay varias ocularizaciones dentro de la película: espectador (algunos puntos de vista del espectador no concuerdan con el de los personajes) y secundaria (por medio del raccord, la mirada de un personaje se relaciona con el objeto observado). La auricularización también difiere: interna primaria (espectador escucha lo mismo que el personaje) y 0 (musicalización para crear ambiente en la escena).
- **Sustancia de la expresión:** la película está regida por un orden cronológico lineal, esto se debe también al tipo de montaje que se utiliza, pues los acontecimientos suceden en un orden lineal. Los planos utilizados en esta película varían en escalas, planos generales, subjetivos, primeros planos, picados y contrapicados. Los movimientos más utilizados son el travelling, el paneo y el zoom. El uso de la elipsis ayudó al director a acortar los años en los cuales transcurre la historia. Por momentos existen fallas de raccord, sin embargo, esto no quita lo magistral de la obra cinematográfica. La iluminación utilizada en la gran mayoría de las escenas, es el claroscuro que representan la dualidad del personaje hombre y lobo a la vez, la música extradiegética está integrada al film para resaltar las emociones que sienten los jóvenes protagonistas enamorados.



II.C.2. La temática rural como *mise en place*

La *mise en place* como menciona Aumont (2013) es ese lugar que permite llamar al trabajo puesta en escena, aquel lugar en donde se posiciona el relato, los actores y los sucesos de la película. Hemos visto en el análisis de caso de las anteriores películas que la *mise en place* cumple la función de espacio maravilloso bajo las características investigadas en el Capítulo primero. De esta manera, *la mise en place*, puede o no asemejarse al mundo real, sin embargo, esto no afectará al espacio construido. El espacio rural se presenta como un tema muy recurrente en las narraciones de la nueva literatura latinoamericana, así como Macondo en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, Comala en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; e incluso en las películas como *Tiempo de morir* de Arturo Ripstein, *El gallo de Oro* de Roberto Gavaldón. Y no sólo del cine latinoamericano, pues anteriormente explicamos el por qué consideramos al *Cementerio del Esplendor* de Apichatpong Weerasethakul como realismo maravilloso. La gran mayoría de las narraciones toman como temática lo rural, pues en este espacio nacen los relatos, los cuales la justificación de su racionalidad se encuentra ligada a las raíces autóctonas de un pueblo. De la misma manera que los otros films, se basará en la lista de características anteriormente expuestas para catalogar *Nazareno Cruz* y *el Lobo* como realismo maravilloso.



Ilustración 12 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 6’.

El primero como en los demás, es el punto de vista ideológico primitivo de Camayd-Freixas (1998), donde se trata de determinar qué punto de vista adopta el autor, cómo evalúa y percibe ideológicamente el mundo que describe en su obra. Podemos determinar desde la primera secuencia del film, que Favio expone un mundo mítico con una *mise en scène* llena de imágenes de un cielo tormentoso sobreimpuesta con la imagen la bruja lechiguana, un padre y sus hijos que tratan de pasar un río junto con sus vacas, y una voz en off que narra los hechos que están a punto de suceder, catalogando a la historia como “la más real que en todo el mundo ha sido”. Esta voz en off expone el punto de vista primitivo que mantendrá todo el film, como se muestra en la puesta en escena del parto de Damiana, madre de Nazareno Cruz, el cual narra sobre las más ancianas del pueblo que aconsejaron “enlutar la casa, para que el Señor mande luz”. Esta puesta en escena, a parte de la voz en off, está caracterizada por un tratamiento lumínico basado en el claroscuro, iluminando solo elementos necesarios, como cruces, rosarios, túnicas de luto, Damiana dando a luz, imágenes de santo, caballos, etc., es decir, nos remite a un estilo barroco que tanto hace énfasis Carpentier (1975) que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie

desnuda, a la armonía lineal-geométrica. El sonido está compuesto por las diferentes voces dentro de la escena que rezan, bendicen y piden por el bebé de la madre, que nazca mujer, así mismo, está acompañado por una musicalización que acompaña y sustenta la puesta en escena, en un dramatismo que mezcla la pérdida en el luto, y la nueva vida del alumbramiento. La cámara se ha compuesto de varios encuadres que van desde plano general, medio hasta primer plano; sin embargo, dentro de esta escena, se empieza con un tilt down de una cruz hasta el rostro de Damiana, para luego seguirlo de un plano fijo general, y terminar con un travelling lateral en plano general del resto de personajes dentro de la escena. La escenografía es barroca, no hay rastros de modernidad en la decoración, sino una fiel representación de la vida en una zona rural, velas, casas rústicas, chimeneas, teteras viejas, además que el vestuario de los personajes es de campesinos, pues usan ponchos, sombreros, chalinas, etc.



Ilustración 13 Fotograma de "Nazareno Cruz y el lobo" de Leonardo Favio, 7'.

La segunda característica que se logra encontrar es la tradición como norma suprema, donde el individuo debe obrar dentro de las tradiciones pues sus actos transgresores pueden traer problemas al colectivo (Camayd-Freixas, 1998). Cada cultura tiene una red de correspondencias entre tabúes y consecuencias determinadas. Favio compone una *mise en scène* con el estilo barroco que menciona Carpentier (1975), donde el personaje Lechiguana se levanta y camina hacia la ventana seguida por un travelling lateral

en plano general, seguido del diálogo “Varón nació, lobisón será”. Con esta logorrea es la que revela la traición como norma suprema, la Lechiguana, da a conocer el sexo del recién nacido y su maldición de ser séptimo y varón, en una puesta en escena compuesta por una iluminación de claroscuro que resalta elementos importantes como los personajes, la escenografía y los perros. El sonido de esta escena empieza con música de fondo, pero luego esta desvanece para dar paso al diálogo de Lechiguana, quien propone que llamen al recién nacido Nazareno Cruz, para que de alguna forma esto ayude en contra de la maldición que le espera.



Ilustración 14 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 21’.

La tercera característica pertenece a la unidad de lo sobrenatural y natural, donde lo sagrado se encuentra presente en toda actividad y reflexión del primitivo; su religión, pensamiento, y vida erradica las fronteras de un mundo divino-humano, mortal-divino (Camayd-Freixas, 1998). Esto se presenta en el encuentro que Favio pone en escena entre Nazareno y el diablo, en este caso llamado el Poderoso, quien le da una solución para liberarse de su maldición, escoger entre el oro o el amor. Si Nazareno escoge el oro, será rico y su maldición desaparecerá; sin embargo, si escoge el amor, vivirá su vida convertido

en lobo todas las lunas llenas. La *mise en scène* empieza con un plano general de Nazareno que luego efectúa un travelling lateral evidenciando al Poderoso en el extremo derecho del cuadro, agigantando su presencia y a la vez empujando a la de Nazareno. Durante esta parte de la *mise en scène* el espacio es presentado en una zona rural, y los personajes vestidos con atuendos de gauchos; sin embargo, la *mise en scène* cambia cuando el Poderoso tienta a Nazareno, mostrándole todas las riquezas que puede obtener, siete carretas llenas de joyas y oro, adornadas de color rojo y dorado, es decir, seguimos con el estilo barroco intrínseco en lo maravilloso como Carpentier (1975) mencionaba. Esta puesta en escena está capturada por una serie de planos generales que encajan las acciones de los protagonistas, y primeros planos para denotar sus emociones, así mismo como paneos y travellings. El sonido está mezclado entre diálogo, ambiente y banda sonora que refuerza el trágico destino que le espera al protagonista.



Ilustración 15 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 40’.

La cuarta característica es la noción mítica de la causalidad, donde la estabilidad de la naturaleza está debilitada por fuerzas como la magia, potencias naturales o por efectos de la transgresión de tabúes (Camayd-Freixas, 1998). En este caso, se debe a la transgresión de



tabúes, pues Nazareno tenía prohibido enamorarse, y al elegir a Griselda sobre todas las cosas, él marca su vida, y por el resto de sus días vivirá bajo la luna llena como un lobo. Favio compone la secuencia en una *mise en scène* con una serie de planos, el primero es un plano general donde ubica al actor sobre las rocas en un posición asimilando un animal cuadrúpedo, y en el extremo superior derecho coloca una luna llena, con un sonido extradiegético que provoca suspenso, jadeos de un animal, y cantos de cigarras. De aquí en adelante Nazareno es un lobisón, y Favio compone una vez más una *mise en scène* en plano general siguiendo a lobo por las estepas, para luego hacer un efecto Kuleshov: un primer plano del animal escondido entre la maleza, un plano general de su próxima presa, los pastores y sus ovejas, y otra vez el plano de la fiera. Es el primer ataque del lobisón, y Favio compone la *mise en scène* con un toque de suspenso, un sonido extradiegético constante que nos avisa del peligro inminente mezclado con el canto de las cigarras, un perro que chilla por la presencia del lobisón escondido, un pastor que por su curiosidad será la primera víctima. Favio es fiel a la amenaza del lobisón, especificando con primeros planos sobre el hijo del pastor que grita pidiendo socorro, y un travelling sobre éste alejándose de la escena, dejando atrás el horror que el lobisón provocó. La mirada que Aumont (2013) hace referencia a la puesta en escena, la compone Favio en esta secuencia con una mirada de suspenso y trágica, pues el claro oscuro azul presente en su *mise en scène* marca horror del ataque de Nazareno a los pastores al mismo tiempo que sella la tragedia que está por venir, o en este caso, que comenzó.



Ilustración 16 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 68’.



Ilustración 17 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 68’.



Ilustración 18 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 68’.

La quinta característica del film es la fluidez ontológica y transformación de Camayd-Freixas (1998), esto se debe a que una potencia fluye a través de todos los seres con mayor o menor intensidad, dando oportunidad a los personajes de convertirse en otros y cambiar de forma. Esta característica se presenta en la mise en scène que Favio compone en el descenso al infierno de Nazareno, creando una escenografía del averno lleno de cuevas donde las almas sufren castigos, huecos en las paredes llenos de cuerpos desnudos, mujeres con velo negro que realizan algún tipo de ritual, cabras, lechuzas, gallinas, un exceso en adornar el espacio, lo que nos remite una vez más al espíritu barroco de Carpentier (1975) ligado a lo maravilloso, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda. La mise en scène mantiene la misma modalidad lumínica que es el claro oscuro, provocando una luz necesaria que se enfoca en los elementos más importante, la cámara usa travellings y paneos para mostrar los aposentos del Poderoso, primeros planos, planos generales, planos detalles, picados y contrapicados; mientras que el sonido usa el ambiente de la escena, murmullos, rezos, sonidos de animales, y musicalización para contraponer a lo que usualmente se conoce como el infierno, un lugar terrorífico, sin

embargo aquí Nazareno encuentra paz. Favio demuestra la fluidez ontológica y transformación de Camayd-Freixas (1998) en una *mise en scène* entre Nazareno, el Poderoso y su madrina, pues Nazareno al reconocer al Poderoso como el diablo, es mordido por la madrina que ha adoptado forma de perro. Luego de esto Favio recurre a un logorrea barroca, es decir, los actores dejan de lado el español e intercambian diálogos en quechua, pues El Poderoso reprime en quechua a su madrina, y ella se transforma en humano y luego en ave, mientras responde al mismo tiempo. La palabra hablada tiene poder como menciona Aumont (2013), y Favio exagera este elemento de la *mise en scène* al contrastar el diálogo quechua con otro idioma, ahora El Poderoso responde a las sombras de la cueva en latín.



Ilustración 19 Fotograma de “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio, 72’.

La sexta característica que encontramos en el film es el rechazo de todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror con respecto al hecho insólito de Chiampi (1980). La *mise en scène* que compone Favio con respecto a esta característica se ve reflejada en el rechazo de miedo por parte de Nazareno frente a El Poderoso, quien revela sus verdadera identidad, el diablo. La *mise en scène* empieza con un travelling lateral en primer plano de los dos mientras caminan, el diálogo es muy importante en esta escena, pues Favio ha naturalizado el hecho insólito: los dos personajes caminan mientras discuten que se siente



tener un hijo (el diablo nunca lo ha tenido y Nazareno está a punto de tenerlo). Seguido de esto el diálogo nos revela que El Poderoso tentó a Nazareno entre el amor y el oro, y que este se ganó por haber escogido el amor a Griselda, y esto lo llevará ante Él (Dios). La petición de El Poderoso a Nazareno consolida la característica de Chiampi (1980), quien le pide que cuando llegue a Él, le haga una gauchada:

PODEROSO:

¿Y? ¿Averiguaste eso?

NAZARENO:

¿Qué?

PODEROSO:

Eso que me preguntaste junto al río...de cómo era tener un...

NAZARENO:

Hijo.

PODEROSO:

Eso, eso...hijo. No, es que...me quedé pensando sabés

NAZARENO:

¿Y cómo es que vos no lo sabés?

PODEROSO:

Yo nunca lo tuve y tampoco lo fui.

NAZARENO:

Entonces, ¿Cómo naciste?

PODEROSO:

Ah, no. Él dijo: “¡Hágase!”...Y me hice.

NAZARENO:

¿Para eso me trajiste?

PODEROSO:

No. No, caramba, no.

Te hice venir para pedirte un favor. Mi insistencia en tentarte era para hacerte una prueba, ¿sabés? Sí. Y vos ganaste. Elegiste el amor. Eso alguna vez te va a llevar ante Él. Entonces, ese día vos me vas a hacer una gauchada, sabés.

NAZARENO:

¿Yo?

PODEROSO:

Sí, vos.

Te me vas a decir que estuviste conmigo. Que estoy un poco cansado.

NAZARENO:

Sí.

PODEROSO:

Que a ver si podemos volver a conversar.

Al pasar al umbral la *misé en scène* cambia, Favio ya no utiliza los elementos barrocos encontrados en la cueva del averno. Sino que ahora es un espacio más sobrio, con mejor iluminación, y con una serpiente debajo del árbol, semejando a la serpiente del jardín del



edén. Esto es porque Favio ya no desea usar una *mise en scène* que genere sombras y remita al mal, ahora es el diablo quien le pide un favor a nazareno, se rechaza el efecto de miedo.

La *mise en scène* que utiliza Leonardo Favio en su film es la de puesta en escena analítica, pues ha usado actores profesionales, el uso remarcado del claroscuro, el espíritu barroco de Carpentier (1975) usado en la escenografía, un exceso en adornar el espacio, caracteriza por el horror al vacío, gran parte de la musicalización es de su autoría. Además que como vimos durante el Capítulo Primero según Paladino (2003) esta película se basa en el homónimo radioteatro del autor Juan Carlos Chiappe, la cual esta era a su vez una versión novelada de la leyenda del “lobisón”. Luego de esto *Nazareno Cruz y el lobo* se armó como texto escénico y continuó su trayectoria en forma de representación teatral que se hacían en los pueblos. Leonardo Favio pudo haberse basado tanto en el texto escénico como en la radio novela, o en la leyenda; sin embargo como director su trabajo de *mise en scène* se remite al guion siendo esta parte literaria un elemento de la puesta en escena heredado de la literatura, y como Aumont (2013) menciona que siempre hay una transformación en la que se somete a la literatura: y es hallar en el escrito el equivalente de cuadros que se podría obtener de él. Esta es la palabra mágica, “equivalente”, la que permite transmutar en material fílmico cualquier relato o drama. La palabra escrita tiene potencial poético y literario, es decir, una ambigüedad, y al trasladarla al cine toca resolver ese conflicto, de esta forma Leonardo Favio tuvo que hallar una manera de transformar esas palabras, algo o alguna de ellas, en imágenes. Es por esto que la *mise en scène* de Leonardo Favio es analítica, por todos los elementos barroco que contiene, como Aumont (2013) menciona que es un texto que describe el proceso de la creación de un film, desde las palabras del guion hasta la presentación al público, el director tiene la última palabra, pues su función es editar el guion y los diálogos en búsqueda de su eficacia, diálogos como el que transcribimos anteriormente sobre El Poderoso y Nazareno. Y naturalmente espacios como en el que se desarrolla la historia, la zona rural, llena de elementos maravillosos dispuestos a ser explotados, como comenta Carpentier (1975) acerca del espíritu barroco en lo real maravilloso que se encuentran presentes en el ámbito tanto ciudadano como de la selva o de los campos, y que solo se tiene que alargar las manos para alcanzar lo real maravilloso.



De esta forma, se concluye el análisis de las películas en las que se basa el guion y por ende la puesta en escena, debido a la actual pandemia generada por la COVID-19, lo que establece como alternativa es una propuesta, generar un *découpage* y propuestas sonoras, lumínicas, y también de color en arte. Estas películas fueron analizadas cada una con las características en las que basa el discurso narrativo del medimetraje *Marfova*.

Como se había mencionado en el Capítulo primero, una de las principales características estéticas del realismo maravilloso se debe a que las esferas del realismo y de lo sobrenatural no logran repelerse. Como habíamos mencionado Aumont (2013) no se basa en los elementos para la construcción de una puesta en escena como son los ángulos, distancia, escala de planos, la luz y sus graduaciones; sino que parte desde la idea central de su concepción de la puesta en escena como un término heredado tanto del teatro como la literatura. Del teatro tanto en sus elementos como la escena (*mise en place*), logorrea o palabra hablada, movimientos de actores, y de la literatura el guion, y la habilidad de trasladar la palabra escrita a equivalentes de cuadros. Pero lo que más recalcamos de su concepción de *mise en scène* es que la define como una mirada, pues para él no hay mejor relación entre lo que ocurre sobre una escena, y las miradas de los tres directores: Apichatpong Weerasethakul, Julio Quintana, Leonardo Favio son miradas maravillosas, que aunque sus puestas en escenas sean distintas no se repele el elemento prodigioso en ninguna de sus narraciones.



Capítulo Tercero

Propuesta estética de la puesta en escena del film *Marfova*

Tras haberse recopilado información teórica sobre el realismo maravilloso, y su respectiva estética ya que tradicionalmente, lo maravilloso es, en la creación literaria, la intervención de seres sobrenaturales, divinos o legendarios (dioses, diosas, ángeles, demonios, genios, hadas) en la acción narrativa o dramática (el *deus ex machina*) (Chiampi, 1980). Este realismo maravilloso es relacionado muchas veces con el rechazo del efecto que provoca en los oyentes o lectores como el miedo, el terror y espanto. Es así, como se planea utilizar dicho concepto a la puesta en escena, donde se evita la reacción de miedo por parte de los pobladores de *Marfova* frente al suceso extraordinario como una enfermedad del sueño. Naturalmente los personajes pueden recurrir a este elemento de la duda al observar un prodigio; sin embargo, esta queda suspendida, y es trabajo del autor procesar el elemento extraordinario por medio de un proceso verosimilizador, un efecto de encantamiento. El film *Marfova* es un medimetraje y según el diccionario de Oxford, el medimetraje es una película cinematográfica de duración media (aproximadamente una hora), entre el largometraje y el cortometraje; los cuales suelen tener una duración mínima de 31 minutos y máxima de 60 minutos.

III.A. Sinopsis.

Marfova, un pueblo olvidado en la cordillera de Los Andes, es atacada por una epidemia que fuerza a sus habitantes a dormir. Olga, (27) es la única con la habilidad para entablar conversaciones con los durmientes, quienes se comunican con sus familiares a cambio de un intercambio económico. Los habitantes cegados por su fe, realizan una procesión al Santo Juan pues creen que así lograrán despertar a sus dormidos; sin embargo, el cura a cargo cae dormido y posteriormente fallece. Olga al ser inmune, es considerada la culpable de la enfermedad del sueño, y exiliada a la fuerza. No hay cura para la enfermedad, ni cura para dar misa, el pueblo de *Marfova* al final decide voluntariamente irse a dormir.



III.B. Discurso narrativo.

Gracias al análisis generado en el Capítulo segundo, la estética fotográfica del *Cementerio del esplendor* en su *misé en scène* en la que usualmente se utiliza el encuadre general será de bastante influencia para el desarrollo de la propuesta fotográfica. Por otro lado, el análisis de los bandos en pugna, desde la perspectiva del personaje individual versus el colectivo del film *El navío*, ayudará a crear una maqueta arquetípica para que los actores y actrices tengan una mejor guía y libertad con sus movimientos al no verse reducidos gracias al plano general. Aquí hacemos énfasis en que dicha maqueta no supone la finalización de la composición arquetípica de los personajes; pues para llegar a ese punto se necesita un exhaustivo taller de guionista, así mismo como un casting de actores naturales conjugado posteriormente con ensayos. Es así como se podrá lograr un mejor acabado a dicha maqueta interpretativa; sin embargo, debido a la pandemia causada por el Covid-19, dicha maqueta no llegará a ver su conclusión, lo que se plantea aquí es una aproximación de las cuales, el lector podrá partir como base hacia una fructífera composición arquetípica. Para finalizar, se tomará como temática, el espacio rural para el desarrollo de los acontecimientos del guion *Marfova*, pues se desea seguir la tradición literaria del realismo maravilloso al situar dichos sucesos extraordinarios a la zona rural como justificación a la racionalidad estrechamente ligada a las raíces autóctonas de un pueblo andino.

Una de las características fundamentales de la estética a incorporarse, es el rechazo a todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror con respecto al hecho insólito, elemento que como vimos en el Capítulo segundo está presente en todas las películas analizadas. Estos seres, objetos y acontecimientos son liberados del misterio pues no son dudosos de sentido respecto al universo al cual pertenecen. La segunda es la tradición como norma suprema, vista desde el acontecimiento de seguir con la procesión del Santo Juan con el objetivo de que los durmientes despierten. La tercera es la noción mítica de la causalidad, la cual se basa en suceso insólito del origen de la enfermedad, hecho que se expone en las sesiones psíquicas de la protagonista Olga, que al profundizar en los sueños de la gente del pueblo, reconoce que son antiguos incas que provocan la enfermedad buscando más soldados para resistir la invasión española. La cuarta es la unidad de lo natural y sobrenatural, encontrada en lo insólito cotidiano de la enfermedad del sueño. Y por último,



el punto de vista ideológico primitivo, este elemento extraordinario se justifica al ser atribuido como parte de la ideología del otro, y que consecuentemente se provee una verosimilitud alterna para el universo narrado. Estos puntos ayudarán a incorporar un efecto de encantamiento discursivo, en donde los componentes diegéticos no se repelen entre ellos, recalcamos que dichos puntos son encontrados en la literatura, y que nuestro objetivo es aproximarnos a ellos, encontrar como Aumont (2013) menciona, un equivalente al poder de la palabra. *Marfova* se caracteriza por proponer una *mise en scène* maravillosa, es decir, una mirada donde lo insólito deja de ser el otro lado, lo desconocido, para incorporarse en el mundo de la realidad.

III.C. Propuesta estética.

III.C.1. Caracterización de personajes individuales y colectivos.

Olga

Tiene 27 años de edad, mide alrededor de 1.60m, con un peso aproximado de 60-65 kilogramos. Posee un rostro ovalado, una frente pequeña, y pómulos no tan pronunciados, ojos de color café claro, cejas negras. Nariz fina, labios secos, cabello castaño (o negro): corto y ondulado. No utiliza accesorios como aretes, piercings, relojes, cadenas, etc. Tiene uñas cortas y no se las pinta. Tiene un color de piel cálido, un poco seco por la altura. No tiene un gusto por la moda, pero usa faldas largas, chalinas, ponchos, sus blusas no llevan patrones de la cosmovisión andina o colores de la whipala.

Llega a Marfova escapando de un matrimonio víctima de violencia de género desde sus 15 años, sufre un aborto debido al maltrato físico. Llegó hasta la mitad de la educación básica. Al llegar no tiene un empleo fijo, por lo que trabaja de cocinera, niñera, cuidadora de ganado, recolección de las cosechas, etc. Tras descubrir su habilidad durante el brote de la enfermedad, los habitantes recurren a ella para entablar conversaciones con sus familiares. Al verse inmune a la epidemia y su habilidad para ser puente comunicacional con los durmientes, decide cobrar las sesiones a los habitantes. Arrienda una choza, quiere conseguir dinero para comprarla y no volver a necesitar de alguien.

Su moral está ligada a sus intereses, su viaje hasta Marfova representa el olvido de su pasado, más no su superación. Durante el film, no se conoce enteramente su pasado ni



mucho menos el “nacimiento” de su habilidad. No comparte su mundo interior, se mueve por instinto, es miedosa, no confía en nadie solo en ella.

Pueblo Marfova

Marfova es un pueblo de aproximadamente 20 habitantes ubicado en algún lugar de la región andina, sin embargo, por alguna razón se ha quedado rezagado de todo contacto comercial, político y cultural de todo el mundo. Los habitantes de su pueblo son mayoritariamente hombres y mujeres adultos. La mayoría tienen un tono de piel cálido, ojos rasgados, cabello negro, arrugas, canas, y también un poco sucios. En más de 50 años, ningún habitante de Marfova ha salido del pueblo, y ninguno ha entrado. El pueblo tiene de vestimenta para mujeres faldas largas, fajas, blusas y ponchos, para los hombres: pantalones de tela, sandalias, camisas y sombreros, todos estos con los colores y patrones de la cosmovisión andina. Su dialecto es el español andino, son comunitarios entre ellos, no tienen una definición política, su economía se basa en el intercambio del papel moneda estadounidense; sin embargo, también existe el trueque e intercambio de favores. Tienen un nivel cultural bajo con respecto al mundo exterior, las señales de televisión y radio son demasiado escasas y muy bajas en frecuencia. No hay un gobierno, no creen en la jerarquización social; pero son muy devotos a la iglesia católica. Creen que, al realizar el paso del santo Juan, sus dormidos despertarán. El pueblo tiene acceso a la luz y agua potable, hay carreteras de tierra y de asfalto, no hay internet ni telefonía. Las noticias llegan por medio de la radio. Los habitantes son muy silenciosos, reservados, su alimentación es a base de tubérculos, ganado vacuno.

III.C.2. Propuesta fotográfica

La imagen de Marfova estará centrado en los personajes y los espacios, guiados por el conflicto, en donde el universo dramático se desarrollará a partir de la enfermedad del sueño, en donde todos los habitantes al no encontrar una cura, dan cuenta sobre lo lejano, solitaria y olvidado que se encuentra el pueblo, cuya única esperanza es depositada en la religión, sin embargo, la desesperación es tal, que los orilla a entrar en conflicto revelando sus verdaderas personalidades.

Para expresar el universo interno de los personajes se hará uso de planos enteros y primeros planos, de tal manera que se pueda revelar su intimidad, pero sin inmismuirse en ella,



utilizando ópticas de rango medio(35mm), que, dependiendo de la situación dramática, poseerán o no profundidad de campo. En cuanto al espacio, y al establecimiento de la sensación de olvido y soledad del pueblo de Marfova, se lo hará a través de planos generales y planos conjuntos, utilizando ópticas angulares(24mm), de tal manera que se esté lo suficientemente cerca para capturar las expresiones los personajes en el entorno, y lo suficientemente lejos para caracterizar la soledad y olvido del pueblo, que además será complementado a través de la niebla que marca los límites, impidiendo ver más allá de lo que alcanza la vista de los personajes. En cuanto al movimiento de cámara, será utilizado para caracterizar el ritmo de vida del pueblo, que es un tanto lenta, y además servirá para establecer una cohesión narrativa entre planos y situación dramática. Todo con la finalidad de establecer un universo dramático coherente a nivel visual y narrativo. Los referentes filmográficos en los que estará basada esta composición de imagen, han sido tomados de la cinematografía de tres directores en particular, como lo son Raúl Ruiz del cual se toma como referente la composición dinámica de las secuencias, y Apichatpong Weerasethakul por su composición espacial, en donde hace uso de planos fijos con movimiento interno. El mediometraje Marfova plantea usar una cromática que permita caracterizar al pueblo, y a su vez exteriorizar el universo interno de los personajes; en conjunto con su entorno, considerando que a lo largo de la historia variarán dependiendo de las situaciones dramáticas que se les presentan. Por tal motivo se opta por usar el color azul con poca claridad, como el color fundamental de la historia que tiende a verse un tanto gris, lo que sirve para expresar la lejanía, soledad y olvido del pueblo en los exteriores, que envuelve a los personajes y los acoge a formar parte de este sentimiento, generando un contraste entre sus vestimentas que varían entre distintos tonalidades marrones, blancos, negros y por supuesto en combinación con los colores de la Whipala; que se tornan desaturadas y con poca claridad, expresando así la sensación del olvido de un lejano pueblo andino.

Se toman como referencia la película *El navío* de Julio Quintana, que establece un universo dramático, en donde color azul marca la desesperanza y la tristeza de sus habitantes debido a la pérdida de sus hijos ante un desastre natural, cuyas vestimentas se tornan a colores fríos y desaturados, influenciados por la situación y el ambiente que los rodea, totalmente alejados de la ciudad.



Ilustración 20 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana



Ilustración 21 Fotograma de “El navío” de Julio Quintana

Para las locaciones interiores se maneja una cromática con colores cálidos de alto contraste, generados a través de fuentes lumínicas de orden natural (luz del amanecer y atardecer), así como artificial (luz de vela y focos) que denotará como parte de la diégesis de la historia, generando una atmósfera cálida y a su vez sombría. Aquello permitirá expresar el mundo interior de los personajes, sus emociones y sus incertidumbres, en donde el color naranja desaturado y sus colores contiguos tendientes a marrones, crearán una conexión que nos permitirá conocerlos en su intimidad.

Para el desarrollo de la iluminación en los ambientes exteriores se utilizará rebotes sobre los personajes, que dependiendo de la situación se optara por marcaran unas expresiones duras o en tal caso suaves, generando así un ambiente de soledad y olvido, en donde los personajes se ven envueltos en la atmósfera del pueblo de una manera natural. Mientras que para los ambientes interiores se hará uso de las técnicas del claroscuro y



tenebrismo, a través de fuentes de luz que permitan generar sombras duras y contrastes, de tal manera que la atmósfera se sienta mucho más íntima y permita conocer a los personajes, aunque claro, provocando esa incertidumbre sobre aquello que ocultan.

III.C.3. Découpage

GUIÓN TÉCNICO - MARFOYA										
ESC	N.P	Valor Plano	Ángulo / Movimiento	Acción	STORYBOARD	Diseño de planta	Iluminación	Orden a Filmar	Diálogo	Arte
1	1	P.G	Conital	Se ve la plaza central de la iglesia de San Juan, el silencio y la neblina se juntan con la luz de la mañana.						
	2	P.M.C	Descubrimiento	La neblina se despeja, revela DOS mujeres y DOS hombres, se ve a las cuatro porzanar, están dormidas, sus vientros aún se hinchan con su respirar, y sus pertenencias tiradas en el suelo. Las palmas de la plaza bajan a caminar y a comer, con un caminar casi desocupado.						
2	3	Plana Conjunta a FM	Camara fija (Movimiento interna)	(1). Se ve a PEDRO, DON OSORIO Y MIGUEL rentar, DON ALEJO entra con una carilla en la que respaza su espalda CECILIA tapada con un cabilar. (2). DON ALEJO saca una espasa en una zilla, se acerca a DARLA y recita un tiquet a través de un palo que DARLA luego limpia. (3). ALEJO rocea junta a su espasa y se orienta a arparar. (4). El cuerpo inerte de MIGUEL cae y cae al piso, PEDRO y DON OSORIO se levantan a recogerla.					<p>¿Hay alguien más? Don Alejo, le falta el último más. DON ALEJO ¿Sobre esas cosas? DARLA recoge el palo de madera la limpia con un trapo de alcohol. D. DARLA ¿Hay alguien más? Sí, pero no está en la sala de las mujeres. DON ALEJO ¿Hay más? ¿Hay? DARLA ¿Hay Don Alejo, hay?</p>	
	4	Plana Conjunta	Camara fija (Movimiento interna)	Una manija ANITA entra a arconar, pero no se acerca al zulo impravirado.					<p>ANITA ¿Sigue así? DON OSORIO No. ANITA ¿Hay alguien más? Dormida, por favor. DON OSORIO y PEDRO se levantan y salen los dos, se arrojan a MIGUEL.</p>	
3	5	P.G a P. Conjunta	Panor	1. Se ve una sala grande (Cuarta cuarentena 1), hay cinco camas con un respectivo dormiente, entran ANITA, DON OSORIO Y MIGUEL, se sientan a MIGUEL en una camilla, las manijas atienden al arar paciente. 2. En el otro extremo OLGA cuenta una billeteo, y luego comienza a trabajar como medium entre PABLO y LIGIA, LIGIA pregunta a PABLO sobre una tormenta para luego decirle que abre el aramo de una mujer en un ardo de caminar. 3. LIGIA da una cachetada a OLGA, se termina bruscamente el trance, OLGA recoge su cara y se marcha.					<p>¿Terminaste de contar? OLGA: S. LIGIA: ¿Hay alguien más? Ligia se ar arriba, se impavirado. LIGIA [susurra] No P. Anita, qué hacemos una vez terceras abandonada. Ya solo me queda arlar la mala. ¿Hay alguien más de arado? S... S... OLGA ... ¿Hay alguien más? S. OLGA Sí, me ar a arlar en un</p>	

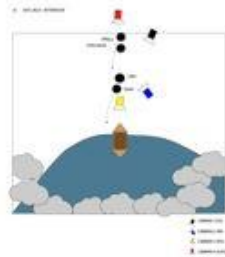
	10	P.H.L	Fija	<p>6. LIGIA se acerca una arrobada hacia DARLA. EL CURA se interpone a salvar la situación. 6. EL CURA ha descubierto el orden en la iglesia. Lo que quiere hacer es aconsejar a EL CURA en posición de medio del coro, frente a los foliadores en un momento para dar un discurso. Aparece ahora en boca, que al norte, descuida.</p>					<p>6. CURA (Darla): Yo ya estoy fuera de la casa por las cosas. Ahora lo más importante es de tener una referencia. Solo Dios investigará sobre el destino que me tiene planeado. 6-1 DON ANTONIO ¿En qué caso me puede salir bien?</p>
7	11	Plaza Media	Tras el final (Cua III al final)	<p>El final natural a los personajes: TOMÁS, FLOR, ELSA, quienes conviven en la escena. Múltiples sobre Darla y Pablo, Flor se acerca al personaje los posibles acciones de PABLO y LIGIA. Ella los lleva a pensar el posible origen de la enfermedad (preca) por lo cual la pareja se queda callada. Sigue con seguridad más ELSA se acerca a pensar una manera, que al norte. Las respuestas se sobre acción y boca que al final.</p>					<p>TOMÁS lo flor 6-1 ¿Crees que funciona el plan de Darla? 6-1 FLOR ¿Ella?</p>
8	12	Plaza	Fija	<p>8. Con la actuación sencilla: DARLA, DON ALEJO, DON ANTONIO, GALO sobre la escena y el espacio. No se dice nada. OLGA que se la parca, DON ANTONIO MIRA a DARLA, SEGUIDAMENTE vuelve a OLGA. 2. OLGA solo una sencillez, es sencilla a salvarse, le abre una plaza de sencilla; OLGA se mira al reflejo general de la escena. 3. OLGA se mira en tiempo, sencilla a descubrir la sencilla. 4. OLGA se refuerza en la sencilla. Los Marfías le prepara el trabajo de Madre a cambio de sus horas de dinero, el trabajo se acerca una en un lugar de una.</p>					<p>Te representamos. 2. GALO Por favor a darle. 3. DON ANTONIO ¿Cómo le ha ido Olga? ¿Toda la noche en la cama? OLGA (sencillez) 5. DON ANTONIO ¿Ha quedado a trabajar en las tardes? OLGA Sí. 6-1 6. DARLA Espero que se acerque a mí</p>
9	13	Plaza sencilla	Crujal	<p>CURA se acerca a salir sencilla. Alrededor de él, se encuentran OLGA, DARLA, DON ALEJO, GALO, DON ANTONIO. OLGA sencilla a trabajar sencilla sobre las Marfías y el CURA; lo pregunta sobre la presencia y sobre lo que desea hacer. OLGA para el momento del CURA y luego describe una sencilla</p>					<p>DARLA Después, empiezo a trabajar. 6-1 OLGA Ok, que estáis, quiero que los sea sola.</p>

10	14 P.G	Cuadrado [asa]	Hay tres semillas negras. AHITA y DOLORES recuerdas de cuando era niño a ELSA, PASCAL y DON OSORIO. Pasaban mucho tiempo en la casa de papá.						
11	15 P.M.L	Hija	AHITA y DOLORES, cuando estaban en una casa de madre, en una plaza hay un papá, papá, mamá y hermano. Me acordaba mucho.						
	16 P.M.L	Hija	Terminas de comer, se le cae la comida pequeña por encima papá, mamá, y la hermana; los papá y mamá se ríen.						
12	17 Plaza unguale	Hija	Alguna de las tías AHITA y DOLORES de madre a PASCAL, papá y mamá, con un poco de agua. Juega a ellos en la casa de mamá papá, mamá, papá, mamá.						
	18 P.P	Hija	Pasa un momento a la casa de mamá						
13	19 P.G	Hija	1. DOLORES hace el plato, el otro lado se recuerda mucho AHITA cuando abandonó el almorzar. AHITA termino de comer, tira el plato, la plata, tirala le cae encima por eso almorzo. 2. Recibe un POME la mamá, que mamá a DOLORES						1. DOLORES ¿Que hacen de cuando mamá? AHITA [revela] Pasaba que sale de una casa. 2. DOLORES Tira un plato juego ahora, cuando hay un plato para que hacer.
14	20 P.G	Hija	Se acordaba de cuando era niño, una hermana de mamá cuando era niño. Tira un plato en la plaza mamá. OLGA cuando era niño de madre, y cuando mira a la casa de mamá. Terminas de comer, tirala el plato que una hermana. Cuando de mamá se despierta, se para se abraza, que mamá a mamá.						

15	21	G.P.G	Hija	<p>Amoroso, y valeroso y abakososo, los hermanos JOSEFINA y CHARO, lloran valeroso hermano a su querida madre DEHITA; se deslicen en medio, descomen en rala, platinan de como se desmita en madre y luego analizan en maraba.</p>					<p>JOSEFINA (Sualite señada en de un día) CHARO ¿Y cómo se supiere que lo que era? JOSEFINA Me refiero a qué si sabes a que hora sugé refirme. CHARO Cuando salí a pedirle los platos, me fijé que estaba avalado como siempre frente a la ventana.</p>	
16	22	P.M.L	Hija [Maximizada colores]	<p>JOSEFINA y CHARO surgen a su madre hasta la pared. En el suelo se encuentran dormidos: RAÚL, SUSANA, LEONEL, ELENA, PABLO, MIGUEL, CELIA. CHARO. JOSEFINA se acerca mirando DOLORES de su hijo de guiso haciendo a RAÚL, solo le muestra una oración , a JOSEFINA le muestra su amistad. CHARO intercambia, JOSEFINA regresa solo a su hermana que se refieren a su madre valeroso</p>					<p>JOSEFINA [Hija de J] Hermana Dolores, la hermana a sueños mamá. Se una refirme cuando sale mamá. CHARO ¿Dónde pedimos puedo? E-I CHARO Gracias hermana</p>	
17	23	P.M.L	Hija	<p>CHARO y JOSEFINA lloran a la pared del segundo suelo de su escuela, que se encuentra en dormidos: ELISA, PASCAL, DON OSORIO, TOMÁS, ANITA, PEDRO. OLGA y GALO valen al fondo</p>						
	24	PHL	Hija	<p>OLGA trabaja de maestra para GALO, el cual le confirma su amor a ANITA. Hay un silencio, los hermanos CHARO y JOSEFINA, aparecen desde lejos la desalararla. OLGA describe al fondo sufriendo por cada uno de los papá de la. GALO se mole a la zona de ANITA, cuando la conoce a lo que a OLGA, la cual se refiere descomenzando.</p>					<p>CHARO Voy a salir, te avisado a un momento algun. Voy a. E-I GALO No importa si me lo cuello, y pedirle por lo que sea a hacer. Pero dejeme quedarme aquí, a un lado. Dejeme hacerle un poco, que OLGA</p>	
	25	PHL	Hija	<p>OLGA se va a la casa, se encuentra con los hermanos JOSEFINA y CHARO, quienes miran descomenzando a OLGA.</p>					<p>OLGA Me lo digas a Dora que valen aquí. Se supone que hay solo trabajo para el amor. JOSEFINA ¡Ojalá, que lo sea a dejar a todos sobre lo que cada de para? CHARO</p>	
18	26	P.G	Hija	<p>En una franela, el fuego de una chimenea calienta al CURA, quien se encuentra dormido en una silla de roedor. Entre CIRO con Charo de un día que para para dar de como al CURA; intercala todo relación en la zona del CURA y comienza a pasar unida con una oración, el CURA se refiere, a la hora de del proceso el CURA comienza a hablar. CIRO desaparece solo a la hora de la</p>						

	27	P.H	Fija	CIRÓ veleta el libro de oración de la casa del CURA y le da de leer el libro que abrenge la oración del CURA. El CURA enseña a CIRÓ lo de golpe en la república. CURA saca el libro de libro al golpe de CIRÓ, pero sigue enseñándole.						
	28	P.D	Fija	CURA para de enseñarle y finalmente le da un libro de su casa.						
	29	P.G	Fija	CIRÓ le da el libro de su casa al golpe de la abuela, entonces al CURA a la silla de ruedas, lo amarra, y limpia la casa del CURA.						Cira le da el golpe de su casa a la abuela.
19	30	G.P.G	Fija	Al medio día en la plaza de la iglesia, una abuelita. En la plaza se paran de pie: DARLA, LIGIA, FLOR, LIGIA, DON ALEJO y DON ANTONIO, cuando al Santa Juan. Luego llega CIRÓ empujando el carro en la silla de ruedas. DARLA se le acerca a el reloj del CURA. FLOR va de mano a mano repando un raga de los que se llega. DON ANTONIO, y DON ALEJO amarran la república a la silla del cura.					DARLA ¿Y el reloj? FLOR Despiden. I-I DARLA Ahora se pueden empinar. DARLA se acerca a la silla de ruedas, repaja. Todos abren la iglesia.	
	32	Placa sencilla	Trasnochada	DARLA repaja la silla que mira la granada, todos los demás son los ella.						
	33	G.P.G	Fija	Todos son ella a la plaza.						
20	34	P.G	Fija	CIRÓ, DON ANTONIO, DON ALEJO, FLOR, LIGIA, se paran en las sillas de la iglesia, luego se acercan a el reloj del CURA, cuando se acercan a el reloj del CURA. DARLA, junto al CURA, a quien le abra una una silla vieja y pequeña. DARLA mira el reloj del CURA.					DARLA Llegas tarde, desde la granada le repajas.	
	35	PMC	Fija	OLGA aparece, se acerca al CURA y le da un mano, abra los ojos pero se puede acercarse una fl, la abra con mano. OLGA ve el reloj de la oración y la silla del CURA, le da el momento que se abra de CURA.					DARLA ¡Mierda!	
	36	Placa sencilla	Fija	Los gritos de DARLA provocan la curiosidad de las marfutas, quienes se acercan de las sillas que se acercan hacia el cura. OLGA ve el reloj de la oración del CURA. Todos se acercan. Las marfutas se acercan repando a acercarse a OLGA, y ella empieza a alejarse de ellos. Todos repando a acercarse más y más a OLGA. OLGA se abra finalmente y repaja, todos la persiguen.					DARLA ¿Qué le hiciste? I-I DARLA Represen el dios, abuelita.	
21	38	P.G	Placa [debe ser sencilla]	OLGA corre a través de la plaza, con girasol (abra la granada repando de la ira de las marfutas. Miró de ella, luego, todos DARLA, FLOR, DON ALEJO, LIGIA, DON ANTONIO y CIRÓ, se se acercan a ella a la diferencia de edad abra una abuelita.						

22	33	P.G	Fija	DÓLORES va a escuela número 2 de manzanilla, lleva un amigo en baldé uno agua. Se le cae el agua y ella DENTRA.					
	40	Plaza sanjuli	Fija	DÓLORES va a GALO y ANITA va la misma casa, derrama el baldé de agua en el piso, cuando a GALO por un momento.					
	41	P.G	Fija	DÓLORES va a laja, mira a su alrededor, se mira y se queja la manzanilla.					
23	42	P.H.C		DOH ALEJO y DARLA van a una manzanilla, ir siempre en la zona de Olga, en la escuela. DOH ALEJO lleva una canasta de frutas y algo de comida. Después va a la zona de Olga, y cuando va en proceso de bajarla, y un momento tirada en el suelo. DARLA da un golpe al suelo, y ella se cae.					
	43	Plaza sanjuli	Fija	El carril de la canasta de DOH ALEJO cae por la parte de entrada del escuela de Olga. DOH ALEJO y DARLA van a escuela, toda vez de averiguar. Hay una plaza de comida y una tienda por la zona que se llama OLGA. DOH ALEJO y DARLA van a la tienda de la escuela.					DOH ALEJO Ha caído en un lagar. DARLA Se ha caído en el baldé de agua de Alejo. Por la escuela, como FLOR, se cae en un momento. FLOR ¡Cae la niña! ¡Se caen!
24	44	P.G	Fija	OLGA va a la escuela en un momento de la mañana, cuando va en un momento de la tarde. Ella va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde.					
	45	P.H.I	Centrada (Oax)	OLGA y CIRÓ van a la escuela, CIRÓ va a la escuela en un momento de la mañana. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde.					CIRÓ ¡Quédate quieto, varaje!
25	46	P.E	Fija	DARLA va a la escuela en un momento de la mañana. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde. OLGA va a la escuela en un momento de la tarde.					DARLA ...El día.





	48	P.G	Fija	...						DARLA [Foto]
	49	G.P.G	Fija	OLGA mira al Sr. mira a DARLA, a DON ALEJO y CIRO. CIRO se levanta y abraza a DON ALEJO, pero DON ALEJO siempre a CIRO, DARLA grita y CIRO sale corriendo al suelo. OLGA sale a la repasa arklina que no se la ar más.						
26	50	PHC, P.E	TRAVELLING OUT	Ma repasa arklina sobre todo el paisaje, CHARO y JOSEFINA se miran una a madre en la repada, al resankar se dirigen a delirara. Caminan en línea y resankar a un hermano FAUSTO, se sienta. JOSEFINA tira un marta, y se acerca a un hermano que lo amara con una arklina. La familia se aleja del parkto que pierde en la arklina.						CHARO Mira a mi le que lo resankar.
27	51	P.G	Fija	La arklina le resankar el parkto. En la plaza se resankar a DON ANTONIO, se manarilla, repasa a una compañera. DARLA y DON ALEJO lloran, a una tierra, a una manarilla. DARLA y DON ALEJO se sientan a lado de DON ANTONIO						
	52	G.P.G	Fija	Todos los resankar. La noche que los tiempos se resankar. Primera que desankar DON ANTONIO, luego DON ALEJO y finalmente DARLA. La luna que se resankar por la noche, repasa a apagar una luna nueva. Y se Manarilla se perdió en la línea arklina.						



III.C.4. Propuesta de sonido

Para el mediometraje *Marfova*, se tiene pensada la creación de un ambiente sonoro que permita entender el mundo en el que transcurre esta historia, los sonidos característicos del pueblo en el que habitan los personajes, la implementación de música basada en el uso de instrumentos musicales de cuerda, viento, y otros, se permitirá las posibilidades dramáticas de cada escena. El universo acústico estará conformado con sonido directo y Foley, lo que permitirá generar diversas atmósferas sonoras; las cuales, durante el montaje, se sumarán a la musicalización correspondiente a dicha escena.

El sonido directo será otro elemento importante para la narración, ya que al momento de realizar el registro sonoro se aprovechará también los sonidos naturales que proporcionen las locaciones. Esto ayudará a construir un estilo característico del pueblo ficticio, resaltando la estética del realismo maravilloso americano.

La banda sonora se conformará en 3 partes:

- Tema de entrada
- Música de fondo
- Tema de cierre

Con esta estructura se basará en autores nacionales e internacionales.

III.C.5. Propuesta arte

El relato pretende retratar un pequeño pueblo de los Andes ecuatorianos, en donde todos los habitantes de *Marfova* quedan en el olvido tras sucumbir ante la enfermedad del sueño, tras la partida de la médium del pueblo. Con el fin de plasmar este sentimiento colectivo se construirán atmósferas que por medio de las gamas de azul denote la lejanía, soledad y olvido del pueblo que se pierde entre la niebla, de sus habitantes que se mimetizan con la tierra de la que viven utilizando en su vestimenta gamas de los colores térreos; y en ciertos objetos los negros y blancos dentro de la vestimenta y del cuadro para dar balance. En el aspecto de locaciones interiores el espacio será trabajado con una cromática de colores cálidos, con el objetivo de que la iluminación genere sombras, brillos y contraste, dando como resultado un tenebrismo pictórico. Con respecto a locaciones exteriores se aprovechará la luz natural y las diferentes paletas de colores que proporcionan los atardeceres andinos. Al emplear este tenebrismo con dicha estética primitiva tampoco se



dejará de lado el modernismo que esta trae, como la radio, televisiones, máquinas de coser, utensilios, prendas, etc. Tal como se había mencionado el uso del espacio rural como espacio discursivo.

En la *paleta de color* los colores de este cortometraje están pensados para generar una atmósfera de penumbra, de olvido, de incertidumbre y desolación.



En la escenografía de espacios interiores, se pretende basarse en el claroscuro compuesto en las escenas del El Navío, de esta forma el brillo, las sombras, la iluminación y el contraste, formen claroscuros. Con respecto a la escenografía de espacios exteriores, se valdrá de la naturalidad de las locaciones de San Juan y San Bartolomé



Ilustración 22 Scouting realizado por el crew de rodaje.



Ilustración 23 Scouting realizado por el crew de rodaje.



Ilustración 24 Scouting realizado por el crew de rodaje.



Conclusiones

Llegado a este punto, se concluye sobre las diferencias y similitudes entre los términos realismo mágico, y lo real maravilloso americano. Concordando en que tanto el realismo mágico y lo real maravilloso americano, han sido utilizados como refugio terminológico para explicar las diferencias entre Europa y América, sin embargo, se reconoce la acertada opinión de Alicia Llerena sobre la dualidad del nuevo mundo, pues ella concluye en que subrayar las bases del RM y LRMA en una confrontación histórica-cultural entre América y Europa, lleva a olvidar la coetánea comunión cultural entre ambos continentes.

Como se había dejado en claro en el Capítulo primero, no se relacionan dichos términos con la literatura fantástica, pues lo fantástico responde a un hecho insólito que no logra, o se le es imposible digerir en el mundo diegético. Por otra parte, la tendencia de los ecos prehispánicos percibida en la narrativa latinoamericana no solo es una contribución ambiental o temática, sino que esta constituye una visión analógica. Dicha tendencia como se había revisado es ampliamente investigada por Camayd-Freixas, quien reconoce al primitivismo como una actitud que, tras su revalorización provocada por la vanguardia, logró contaminar a los escritores Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, quienes dieron a luz a los términos realismo mágico y lo real maravilloso americano respectivamente. Camayd-Freixas no considera el realismo mágico como una escuela o movimiento literario, sino como la solidificación de un nuevo modo de expresión, además que logra determinar una serie de atributos que conforman dicha estética. Por otra parte, lo real maravilloso americano presupone una fe, un calculado primitivismo artístico. Esta fe se presenta en el lector como un relativo reconocimiento de la validez en la cosmovisión primitiva, y las consecuencias de dicha creencia primitiva le otorgan a la leyenda validez y trascendencia histórica. De esta forma, el realismo mágico se entiende como medio de expresión literaria de lo real maravilloso por su estrecha relación análoga con el primitivismo; Carpentier concibe a lo real maravilloso como mito literario fundacional y sienta las bases para el realismo mágico.

Por otro lado, el realismo maravilloso americano propuesto por Irleamar Chiampi responde negativamente a la etiqueta de *magia*, que es un término tomado de otra serie cultural. Pues para la autora y para nosotros, la magia es un arte o saber que pretende



dominar seres y fuerzas de la naturaleza, y que, por medio de prácticas y fórmulas, producir efectos contrarios a leyes naturales. Como se había mencionado antes, Chiampi reconoce dos tipos de ventajas que tiene el término maravilloso, una de ellas, es la acepción cuantitativa con lo humano, siendo un grado exagerado o inusual de lo humano, una dimensión que puede ser mirada por los hombres. Mientras que la segunda acepción difiere de lo humano, pero no se trata del grado de alejamiento del orden normal, sino de la misma naturaleza de los hechos y objetos, los cuales pertenecen a otra esfera, una esfera no humano-natural, y no tienen explicación lógica.

La segunda ventaja, y a la cual se considera la más decisiva para la incorporación del término maravilloso, es su peso histórico. Esto es al sentido impuesto por parte de los conquistadores hacia América debido a la complejidad y extrañeza del nuevo mundo, llevó a invocar el atributo maravilloso para responder a aquello que se resistía al código racionalista europeo. Son con estas ventajas que se concibe el efecto de encantamiento de Irlema Chiampi, que es el rechazo de todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror con respecto al hecho insólito. Lo insólito deja de ser el otro lado, lo desconocido, para incorporarse en el mundo de la realidad.

Independientemente de la terminología en la que se basen los escritores, no hay duda alguna que esta estética no solo encontró cabida dentro de la literatura, sino que surgió a la par con un nuevo cine latinoamericano, llevado de la mano de escritores americanos como Carlos Fuentes, Juan Rulfo, y García Márquez; y las cámaras españolas de Luis Buñuel, Carlos Velo, Luis Alcoriza y Julio Alejandro. Pero como se había indagado, dichas películas no lograron encantar al público, el cual se había acostumbrado al melodrama, el musical y la comedia, los tres géneros estrella del cine de oro mexicano. En esta búsqueda, no se logra encontrar una investigación que logre recopilar, o mencionar películas que toquen dicha estética en la actualidad; sin embargo, se descarta la idea que puedan existir filmes que tengan como ideología una estética primitivista.

Se concluye que esta investigación lo que intenta es aproximarse a la estética del realismo maravilloso al terreno cinematográfico, y cómo se vio anteriormente, el séptimo arte contiene herramientas para la construcción de un espacio narrativo. Pues el espacio narrativo cinematográfico se forma a través de una imagen concreta, en donde a pesar de la construcción ficcional de un mundo posible diferente al nuestro, se basa en el registro de



objetos, personas, etc., del mundo real. Y que la interpretación del espacio narrativo que el espectador crea al momento de presenciarlo, está ligado a las reglas que haya establecido aquel mundo posible.

Este espacio cinematográfico debe ser compuesto por medio de una puesta en escena; y tras la información recopilada acerca de la puesta en escena tanto en Aumont y la tesis doctoral de Navarro de Palencia se concluye que dicho término responde a esa habilidad de encarnar ese ‘sentimiento del mundo’. El término puesta en escena, es un término impreciso, pero fundamentalmente es el modo en que el cineasta como creador total, compone y escribe su obra. Y que los elementos en los que se basa Aumont, son heredados del teatro, como la escena, la palabra hablada (logorrea), y los actores con sus movimientos; mientras que su herencia derivada de la literatura, procede en el guion, sin embargo, lo verdaderamente, literario se resiste a ser llevado al cine, como por ejemplo frases o párrafos imposibles de convertir en imágenes, los estados de conciencia, humores o pensamientos de personajes, elementos complejos de ser llevados al cine en especial en los libros de la nueva literatura latinoamericana. Aumont no se basa en los elementos para la construcción de una puesta en escena como son los libros que analizan los ángulos, distancia, escala de planos, la luz y sus graduaciones, amplitud y velocidad de gestos; sino que parte desde la idea central de su concepción de la puesta en escena como un término heredado tanto del teatro como la literatura. Es decir, los movimientos de los actores, sus diálogos, la *mise en place*, y la habilidad de trasladar la palabra escrita a equivalentes de cuadros. Pero lo que más recalcamos de su concepción de *mise en scène* es que la define como una mirada, pues para él no hay mejor relación entre lo que ocurre sobre una escena, aunque sea imaginaria como la escena fílmica, y lo que se juega en el ejercicio de las miradas: la del cineasta (cámara), personaje, espectador. De esta forma la mirada de *Marfova* está basada en la *mise en scène* simbolista que Aumont menciona sobre el *Manifiesto del Simbolismo* de Jean Moreas, la propuesta de vestir la idea de forma sensible. De aquí nace la habilidad de la puesta en escena de encarnar ese sentimiento del mundo, y aquel sentimiento del mundo en *Marfova* es de realismo maravilloso

Por otra parte, el *découpage* sería la herramienta más próxima a la puesta en escena, y su traducción del francés a español sería guion técnico. Aumont no cree que el *découpage* sea la puesta en escena, pero sí parece ser la pieza clave: un recorrido intelectual y estético,



que participa de la relación del filme con su texto tutor. Se concluye que las funciones de la puesta en escena, es reflejar esa herencia, y la relación entre ambos medios, el cine y el teatro; y su otra función es de la cámara como bolígrafo, como un instrumento de escritura, y expresión libre, personal, espontánea.

Tras el análisis del segundo capítulo se concluye que la película propuesta, *Cementerio del esplendor* de Apichatpong Weerasethakul, contiene elementos del realismo maravilloso, independientemente de la nacionalidad del director y el espacio geográfico de la película. Y que esta película influye fuertemente en la estética del mediometraje *Marfova*. Mientras que el film, *El navío* de Julio Quintana, es analizada bajo los parámetros de la puesta en escena y sus personajes, como se había mencionado, el conflicto entre ellos sirven de inspiración para la creación y desarrollo de los personajes en el mediometraje *Marfova*. Recopilamos información del libro de Boyan Ivic, *El despertar del actor*, que sienta bases para una composición arquetípica de los personajes usados en el mediometraje. Y finalmente, *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, que ayudó a basar el mediometraje en un espacio rural, en el cual es prodigio de la proliferación de elementos insólitos en la cotidianidad de un pueblo andino. Todos estos films se basan en el punto de vista ideológico primitivo, y además la más importante para el lector y visualizador del film, el rechazo del miedo o terror con respecto al elemento extraordinario. Consideramos nuestra mise en scène como una puesta en escena libre, pues aunque se haya escrito el guion y fijado ciertos movimientos de personajes y logorreas, existe en la *mise en place*, en el rodaje de un plano y en especial en los actores, un margen de azar por mas fijados que estén los movimientos del encuadre. La puesta en escena libre expone una realidad ingobernable capaz de poner al director frente a situaciones en la que su control sea vea siempre reducido, incluso si se realiza *la prueba de cuerpos* que Aumont denomina a los ensayos previos al rodaje, la cual su función es la de pulir ideas de la *mise en scène* al contrastarlas con el decorado y actores.

Con estas películas en las que se basó para la creación del mediometraje *Marfova*, cuyo rodaje se suspendió debido a la crisis sanitaria causada por la COVID-19. Rodar el mediometraje causaría un gasto excesivo debido a los protocolos sanitarios recomendados por la OMS; además que dentro del crew de rodaje, hay individuos pertenecientes al grupo vulnerable. La más sabia decisión que se pudo tomar es relegar el rodaje, y en cambio dejar



asentadas las propuestas estéticas, las cuales servirán como receta o fórmula para aquellas personas que deseen investigar acerca del realismo maravilloso.

Bibliografía

Abate, S. (1997). A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 26(1), 145. Recuperado a partir de

<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797120145A>

Aguayo, P. (2019). Alejo Carpentier en el cine latinoamericano. *Dos puntas*, 11 (19), 195-209.

Aumont, J. (2013). El cine y la puesta en escena. Buenos Aires: Cohilue.

Boyan, I. (2017). La interpretación arquetípica. El despertar del actor. 1ed. Barcelona: Autografía.

Camayd-Freixas, E. (1998). Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez. Michigan: University Press of America.

Carpentier, A. (Mayo, 1975). *Lo barroco y lo real maravilloso*. Trabajo presentado en Lo barroco y lo real maravilloso de El Ateneo de Caracas, Caracas, Venezuela.

Cascón Becerra, J. A. (2011). Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano. *Trocadero*, 1(18), [113-126]. Recuperado a partir de

<https://revistas.uca.es/index.php/trocadero/article/view/666>

Chatman, S. (1990). Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.



- Chiampi, I. (1983). El realismo maravilloso. Forma e Ideología en la novela hispanoamericana. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.
- Ferrater Mora, J. (1965). Diccionario de Filosofía. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Jung, C. (1970). Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona: Editorial Paidós.
- Llarena, A. (1996). Claves para una discusión: El "Realismo Mágico" y "Lo Real Maravilloso Americano". *Inti: Revista de literatura hispánica*, 43(4), [21-44].
- Mancebo Roca, J. A. (2020). Una macabra fábula fantástica. Macario (Roberto Gavaldón, 1960) a partir de "El tercer invitado" (1950) de Bruno Traven. *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, (2), 293-313.
- Martí Barchín, L. (2019). Adaptación cinematográfica de Como agua para chocolate. *Quaderns de Cine*. 14, 33-42. Doi: 10.14198/QdCINE.2019.14.04
- Navarro de Palencia, M. (2019). El regreso de la puesta en escena cinematográfica como concepto teórico en los inicios del siglo XXI. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Paladino, D. (2003). Una fábula de amor: Nazareno Cruz y el lobo (Las palomas y los gritos). *Arbor*, 174(686), 295–310.
- Paz Gago, J. M. (2000). Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 29, 43. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0000110043A>
- Quandt, J. (2009). Resistant to Bliss: Describing Apichatpong. En Quandt, J., Apichatpong Weerasethakul (13-31), Vienna: SYNEMA.



Real academia española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea].
<<https://dle.rae.es>> [02/12/2020].

Roh, F. (1925). *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Películas

Weerasethakul, A. (Productor) & Weerasethakul, A. (Director). (2015). *Cementerio del esplendor* [Película]. Tailandia: Kick the machine.

Quintana, M. (Productora) & Quintana, J. (Director). (2016). *The vessel* [Película]. Estados Unidos: New Territory Pictures.

De Benedetti, O. (Productor) & Favio, L. (Director). (1975). *Nazareno cruz y el lobo* [Película]. Argentina: Choila Producciones Cinematográficas.



Anexos

Guion elaborado por Stalin Crespo G.

Marfova

ESTA HISTORIA ESTA FORMADA DENTRO DEL MUNDO REAL ACTUAL Y SUS PERSONAJES SON TAN HUMANOS COMO SUS LECTORES. AUN ASÍ SUS SUCEOS SON DE TAL GRADO FANTÁSTICOS, QUE CAEN EN UN REINO LLAMADO EL REALISMO MARAVILLOSO AMERICANO. MARAVILLOSO,

PORQUE SUS PERSONAJES ACTÚAN DE UN MODO NATURAL A LA SERIA ENFERMEDAD DEL SUEÑO QUE ATACA AL PUEBLO DE MARFOVA, EL CUAL SE HA QUEDADO SIN CONEXIÓN CON EL MUNDO EXTERIOR. AMERICANO, PORQUE SE ASIENTA EN ALGÚN LUGAR DEBAJO DE LAS FALDAS DE LA CORDILLERA DE LOS ANDES, Y EN ESPECÍFICO, LAS ECUATORIANAS, CONTENIENDO UNA RELACIÓN MUY CERCANA A SU CULTURA. Y POR ÚLTIMO SU REALISMO, ENCADENA DOS ESFERAS: LO INSÓLITO Y LO COTIDIANO.

1. EXT. PLAZA DE IGLESIA - SUNRISE

En la plaza central de la iglesia de San Juan, el silencio y la neblina se juntan con la luz de la mañana. La espesa neblina blanca se disipa y revela a cuatro cuerpos humanos tirados en el suelo de la plaza. DOS mujeres y DOS hombres, los cuales visten atuendos de campesinos, y sus edades rondan entre los 40 y 50 años. Estas cuatro personas, están dormidas, sus vientres aún se hinchan con su respirar, y sus pertenencias tiradas en el suelo. Las palomas de la plaza bajan a caminar y a comer. El andar de las palomas es muy suave, casi despreocupado, pareciera que los humanos no representan algún tipo de amenaza.

CUT TO:

2. INT. SALA DE ESPERA, HOSPITAL IMPROVISADO - DAY

Un sonido chirriante revela a DON ALEJO (50), canoso y con sombrero, lleva a su esposa CELIA (52) pelo largo suelto y blanco, arropada entre cobijas en una carretilla de construcción vieja.



DARLA, (45) cabello recogido, lleva una mascarilla de tela de una prenda de vestir, usa un palo de madera para mantener la distancia social y pasar un turno de espera a **DON ALEJO** quien levanta de la carretilla a su esposa y la sienta en la sala de espera improvisada, luego de esto se acerca a **DARLA**.

DARLA

No se acerque mucho Don Alejo, le toca el número cuatro.

DON ALEJO

¿Sabe cuántos van así?

DARLA recoge el palo de madera y lo limpia con un spray de alcohol.

DARLA

Hasta ahora tenemos cinco que están cuidando las monjitas.

DON ALEJO

¿No sabe si habrá despertado uno ya?

DARLA

Nadie Don Alejo, hasta ahora ninguno. Ya llevan unas tres semanas durmiendo oiga, y nada que despiertan.

DON ALEJO regresa, y se sienta a lado de su mujer, **CELIA**, quien está dormida en una silla de plástico. Atrás de ellos, están otras tres personas más: **PEDRO (42)**, **DON OSORIO (60)**, **MIGUEL (39)** duerme en su silla de plástico, **MIGUEL** tiene un moretón en el lado derecho de su rostro.

DARLA

Debería taparse la boca, y no acercarse mucho a Doña Ceci.

DON ALEJO

Es mi esposa. ¿Por qué no debería estar a su lado?

DARLA

Digo, por si acaso. Mejor prevenir, dicen las monjitas. Los que están adentro en cuarentena no se despiertan ni porque les rugen las tripas.

El cuerpo inerte de **MIGUEL** cede y cae contra el piso. En seguida, **PEDRO y DON OSORIO**, se levantan a recogerlo.

DON OSORIO

¡Ay carajo! si ves, te dije que pongas a tu ñaño bonito en la silla.

PEDRO

(Revisa a Miguel)

Parece que no se hizo nada. Además se le cayó a usted no a mí.



Padre e hijo recogen su dormido, y lo vuelven a sentar.

DON ALEJO

¿Cómo se le durmió?

DON OSORIO

Pues así no más, estaba dando de comer a los chanchos, y se cayó directo al suelo.

Una monja ANITA entra a escena, pero no se acerca a la sala improvisada.

ANITA

¿Siguiente?

DON OSORIO

Aquí.

ANITA

Ayúdeme cargando a su dormido, por favor.

DON OSORIO y PEDRO se levantan y entre los dos, cargan a MIGUEL.

CUT TO:

3. INT. CUARTO DE CUARENTENA 1 - DAY

En una sala grande llena de ventanas se encuentran cinco camas, en las cuales se encuentran reposando los durmientes en cuarentena. **RAUL (47)**, **SUSANA (50)**, **ELENA (42)**, **LEONEL (45)**, **PABLO (51)**. **ANITA**, llega junto a **DON OSORIO y PEDRO**, quienes cargan a MIGUEL, y lo acuestan en una camilla.

En el otro extremo de la habitación, **OLGA (27)** cabello corto y ondulado, sentada a lado de **PABLO**, cuenta unos billetes. Detrás de ella, se encuentra la esposa, **LIGIA (49)**, gruesa de contextura, con pañuelo en la boca.

LIGIA:

¿Terminaste de contar?

OLGA:

Sí.

LIGIA:

Muévete, tengo que hablar con mi marido, es importante.

OLGA cierra sus ojos, toma la mano de **PABLO**, inhala profundamente. Hay silencio. Dos monjas, **ANITA (34)** y **DOLORES (38)**, con tapabocas, cuidan de los otros durmientes. **OLGA** empieza a trabajar.

LIGIA

(Susurro)



Ay Pablito, qué haremos con ese terreno abandonado. Yo sola no puedo cortar tanta maleza. ¿No crees ya es hora de venderlo?

OLGA

(Susurro)

...Dice que no es necesario... Siento que pronto despertará.

LIGIA

¿Pero cuándo será eso Pablo?! ¡Ya vas un mes así, tirado en la cama!

OLGA

No me vas a vender el terreno, carajo... Siento que algo pasará, algo maravilloso.

LIGIA

¿Y yo que hago con ese terreno? Casi no queda nadie en el pueblo, y no quieren ayudar. Temen contagiarse con esta enfermedad.

OLGA

...No temas. Siento que algo va a pasar, lo siento en los huesos. No soy el único, los otros dormidos también lo sienten.

LIGIA

¿Y qué van a sentir? Si solo pasan postrados en cama. No despiertan ni para ir al baño. Incluso los bañan y visten las monjitas. Oye... también tengo otra pregunta. Me he dado cuenta que hay otro olor en tus camisas. Un perfume de mujer, que no es mío.

OLGA

Él dice que no sabe de lo que habla. Se niega a hablarme.

LIGIA

¿Cómo no va a saber? Necesito que te concentres esto es importante.

(A Pablo)

Ahorita me dices quién es esa.

LIGIA se acerca a **PABLO**.

OLGA

Dice que lo deje tranquilo, que está enfermo y no tiene fuerzas.

LIGIA

¿Es Darla?

...

OLGA

Él se pregunta que le hace decir eso.

LIGIA

Es ella ¿no cierto?

OLGA



...

Dice que solo fue una vez.

LIGIA da una cachetada a **PABLO**, interrumpe la conexión con **OLGA**. **OLGA** despierta bruscamente del trance.

OLGA

Si me ve a tratar así, no vuelvo a trabajar para usted.
Porque clientes no me hacen falta.

LIGIA

Eh...

OLGA se levanta inmediatamente, recoge su maleta pequeña y se va de la sala. Atrás de ella se quedan los esposos, **LIGIA** sigue peleando con el marido.

CUT TO:

4. EXT. CASA DE BENITA - DAY

En la rústica sala de una casa de adobe, se encuentra **BENITA** (65) sentada frente a la ventana que da hacia el exterior, atrás de ella se encuentran sus hijas **JOSEFINA** lava los platos (32) y **CHARO** (33), barre el piso con una escoba.

CHARO

Últimamente no puedo dejar de pensar en Fausto. Hace dos meses que no sabemos de él. Y empiezo a preocuparme demasiado. ¿Crees que haya llegado a la capital?

JOSEFINA

Por supuesto que sí, él prometió que iba a buscar ayuda con los doctores que están en la ciudad. Necesitamos respuestas a esta enfermedad, y el gobierno tendrá que ayudarnos.

CHARO

¿Tú crees que le importamos al gobierno? Pueda que dude de la vida de nuestro hermano allá afuera, pero-

BENITA

(Sin dejar de ver a la ventana.)

Mi Fausto está vivo, ya verán que traerá ayuda.

CHARO

Disculpe mamita, pero con el respeto, es muy probable que Fausto ni haya llegado a la capital. Es más, puede que se haya dormido en el camino...

BENITA

Sí está despierto... Yo sé muy bien que lo está...Solo que no todavía no llega.

JOSEFINA

¿Por qué no crees en tú hermano?

CHARO



(Agobiada)

Porque han pasado tres semanas desde que se fue, y a estas alturas siento que no va a regresar.

BENITA

(Enojada)

¡Calla! ¡Cállate por el amor de dios, niña!

CHARO

¡No me voy a callar! Y lo que debemos hacer es salir a buscarlo.

JOSEFINA

¡Ve tonta! Deja de hablar tonterías, ¿Y si también te pasa algo?

CHARO

¿Entonces reconoces que le ha ocurrido algo?

BENITA

(Se levanta de la silla, y las mira)

¡Ya basta! ¡A mi Fausto no le ha pasado nada! Es fuerte, joven, y él nos traerá noticias del exterior. Ya van a ver. Todos van a ver, cómo se equivocan con mi hijo. Vergüenza debería darles, ser tan desconfiadas de su propio hermano.

Luego del ataque de ira, BENITA se vuelve a sentar frente a la ventana.

CUT TO:

5. INT. CHOZA DE OLGA, SALA - DAWN

En la oscuridad de la choza, la puerta que **OLGA** abre deja entrar la luz del atardecer andino. **OLGA** abre el resto de las ventanas y enciende las luces de su sala. **OLGA** se acerca a un pequeño baúl asegurado con candado, saca de un bolsillo la llave, y abre el candado. **OLGA** abre el baúl, dentro de él, hay dinero, monedas y unas que otras joyas, ella deposita lo recaudado en el día. **OLGA** se dirige a su pequeña mesa de comedor, encima de esta hay un tiesto de comida. **OLGA** se sienta en la única silla de la sala y come de su tiesto unos fréjoles con arroz. Está completamente sola.

CUT TO:

6. INT. IGELSIA - NIGHT

En la sección del coro, se encuentra el **CURA**. Entre las personas que asisten a esta reunión, están: **DARLA, DON ALEJO, PEDRO, DON OSORIO, LIGIA, BENITA, JOSEFINA, CHARO, TOMÁS, FLOR, ELSA, DON ANTONIO, CIRO, GALO, PASCAL**, todos sentados en las sillas de la iglesia, cumplen su distanciamiento social.

CURA

Sé muy bien lo desesperados que están...Estamos, me incluyo yo. Lastimosamente hay compañeros que han caído dormidos a



causa de esta enfermedad. Pero no por eso debemos dejarnos recaer, saldremos de esto juntos-

PASCAL

Disculpe que lo interrumpa padrecito, pero ¿Qué se supone que debamos hacer? Mi mujer lleva tres semanas dormida.

GALO

Mi Elenita también, y sólo puedo verla una vez a la semana y desde lejos.

CIRO

Mi hermana Susana también lleva así meses.

PEDRO

Mi hermano igual, pero por ahora solo toca esperar.

DON ANTONIO

¿Y esperar a qué exactamente? ¿Un milagro?

CURA

¡Hey, cuidado!

PEDRO

(Se levanta)

¡Tenemos que esperar hasta que el gobierno envíe ayuda!

Silencio, todo el mundo se gira a ver a PEDRO, que parece haber dicho una estupidez. Se ríen.

DON ANTONIO

(Riendo)

¡¿Ayuda del gobierno?! Ese si fuera un milagro, Pedro.

TOMÁS

Además si seguimos esperando, caeremos enfermos también. ¿Qué hacemos?

CURA

Yo tengo una idea-

CHARO

¿Y si nos vamos del pueblo?

FLOR:

¿Y a dónde vamos a parar? Los compañeros tienen sus animales, de eso comen, de eso viven. No podemos coger e irnos por dónde se te viene la gana. Mira a tu hermano, hace tiempo que no asoma, probablemente ya esté muerto.

BENITA se levanta de forma abrupta y se dirige directo hacia FLOR.

BENITA

No estés echando la sal a mi hijo, porque si salió del pueblo, fue en busca de ayuda para nosotros.

TOMÁS



¿Y por qué no ha regresado? A mí se me hace que cogió camino para no volver más.

JOSEFINA

Él no haría eso Tomás, nos tiene a nosotras.

CIRO

¿Y entonces qué? ¿Esperamos a que venga la ayuda de que tanto hablan? Es decir, que si me dieran a elegir de quedarme aquí con estos dormidos o irme lejos en busca de algo mejor; pues es obvio que todo el mundo escogiera escapar.

El comentario de CIRO golpea fuerte en la moral de BENITA, quién se deja caer al suelo al no poder refutar aquella hipótesis, que bien puede ser equivocada; pero no mucho menos posible. CHARO se levanta a ayudar a su madre.

CURA

Compañeros por favor no peleemos en la casa del señor-

Pero antes de terminar la frase del CURA, DARLA se levanta de su silla, y se para en frente de él, dándole la espalda.

DARLA

Así es compañeros y compañeras, pelear no va ayudarnos.

Debemos respetarnos, estamos frente al padrecito.

LIGIA

(Se levanta)

¿De qué respeto me hablas? Si me acabo de enterar por medio de Olga, que te has estado acostando con mi marido. Otra vez silencio, todos han vuelto la mirada hacia DARLA, ella no sabe qué hacer.

DARLA

¿Y tú le crees a Olga? Es muy probable que incluso ella te mienta. ¿No creen que de tanto trabajar allí dentro, no se hubiera contagiado ya?

LIGIA

¿Por qué me mentiría?

DARLA

¡Por el dinero!

Todos en la sala murmuran, algunos le dan la razón a DARLA

DARLA



Debemos mantenernos unidos si queremos enfrentar esta enfermedad, el padre dice que tiene una idea, así que escuchemos por favor compañeros.

LIGIA

No te creo nada Darla. Ahorita me confiesas todo.

LIGIA se acerca con arrebatado hacia **DARLA**. El **CURA** se interpone a calmar la situación.

CURA

¡Basta! Ya es suficiente de tantas peleas. Aquí lo más importante es detener esta enfermedad. Solo dios todopoderoso sabe el destino que nos tiene planeado. Es su ira materializada por ver tanta arrogancia, egoísmo e indiferencia en este pueblo. Lo mejor que podemos hacer es devolverle esa confianza que hemos roto. Es nuestra obligación con nuestro dios padre.

DARLA

¿Qué propone padrecito?

CURA

En dos días se vienen las fiestas de nuestro santo Juan. Propongo que dejemos de un lado este distanciamiento social que tanto aleja la bondad y respeto que se merecen nuestros hermanos; y que realicemos la procesión, es nuestra única esperanza ante la enfermedad.

El **CURA** ha devuelto el orden en la iglesia. La gran mayoría concuerda con él. El **CURA** se posiciona en medio del coro, frente a los feligreses se acomoda para dar un discurso. Apenas abre su boca, y cae al suelo, dormido. Nadie sabe qué hacer, el **CURA** está tirado en el suelo, todos están quietos. Silencio.

DON ANTONIO

¿Es qué nada nos puede salir bien?!

CUT TO:

7. EXT. CHACRA DE MAÍZ - SUNRISE



En una mañana helada, el sol calienta a tres personas: TOMÁS, FLOR, ELSA, quienes recogen maíz de la chacra. La pareja de esposos, están distanciados de ELSA a un metro de distancia.

TOMÁS

(A Flor)

Oye, ¿Crees que funcione el plan de Darla?

FLOR

¿Y por qué no funcionaría? Lo único que le interesa a Olga es el dinero.

TOMÁS

Tienes razón, pero hay algo que no dejo de preguntarme desde ayer en la iglesia.

FLOR

¿Qué cosa?

TOMÁS

Eso lo que dijo Darla sobre Olga. No logro entender realmente cómo no se enferma. Tanto tiempo que pasa allí metida con los dormidos.

FLOR

¿Crees que incluso mienta sobre sus poderes?

ELSA

No me lo creo. Pienso que Darla está mintiendo. Yo mismita he visto cómo se entraba el marido de Ligia a la casa de Darla.

TOMÁS

Eh, no creo.

ELSA

Se lo juro por taita diosito. No miento y no tengo porqué mentir. El compadre Pablo ya se metía en esa casa desde hace mucho tiempo. No salía sino hasta la madrugada, cuándo todo el mundo dormía.

FLOR

¿Y para qué se metería a casa ajena?

¿Creen que haya sido para...?

FLOR se sonroja, quiere evitar decir la palabra sexo, y realiza un ademán con las manos, que simboliza la copulación.

ELSA

Ay, pero eso es obvio hijita.

(Sarcasmo)

Ni que el compadre Pablo fuera tan buena gente cómo para "cambiar una tubería" a las 2 de la mañana. Hecha la santita la Darla.

TOMÁS



Bueno da igual si le haya o no, puesto los cuernos a la comadre Ligia. Me preocupa más cómo vayan a realizar esa procesión. De todos en esa reunión, justo se duerme el padre.

ELSA

Hace pensar realmente. ¿No?

FLOR

¿Qué cosa?

ELSA

Sobre quién verdaderamente está libre de pecado. Porque según el padrecito quién se duerme es porque es pecador. Ahora solo eso faltaba, qué también uno se contagie por tanto pecado.

TOMÁS

Hay que tener fe, Elsita. Hacer el bien, rezar, y mantener su sana distancia.

ELSA

Digo, porque si realmente son así las cosas. Pues es cuestión de tiempo para que todos nos durmamos también.

La reflexión de **ELSA** provoca un silencio entre los esposos **TOMÁS** y **FLOR**. Continúan en su labor de recoger el maíz. La pareja, ya no tiene ánimos para seguir la conversación. El chillido de un gallo rompe el silencio, a **ELSA** se le cae una mazorca de maíz, cuando se agacha a recogerlo, su cara impacta el suelo, y su cuerpo inerte queda en una incómoda posición.

FLOR

¿Elsa?

La pareja se da cuenta que **ELSA** ha sucumbido a la enfermedad, ambos se tapan la nariz y boca, retroceden, y se alejan de allí.

CUT TO:

8. INT. CASA DEL CURA, SALA - MORNING

En la sala de la casa del cura, una chimenea encendida calienta el frío clima. **DARLA, DON ALEJO, DON ANTONIO, GALO**. Comen hornado y llapingachos. No se dicen nada. Alguien golpea la puerta y todos dejan de comer. **DARLA** mira a **DON ANTONIO, y DON ANTONIO** le regresa la mirada. **DON ANTONIO** se aleja de la mesa y abre la puerta. Es **OLGA**.

DON ANTONIO

Te esperábamos.

OLGA entra a la casa con curiosidad. **DON ALEJO** la invita a sentarse, y **GALO** le ofrece un plato con comida. A un extremo de la mesa, están sentados **DARLA, DON ALEJO, DON ANTONIO,**



GALO, y del otro se encuentra completamente sola, **OLGA**.
Silencio. **OLGA** no prueba la comida.

GALO

Por favor sírvete.

OLGA duda en agarrar la cuchara, pero al final el hambre le gana y empieza a devorar lo que hay en el plato.

DON ANTONIO

¿Cómo te ha ido Olga? ¿Todo tranquilo en tu choza?

OLGA

(Comiendo)

Sí.

DON ANTONIO

¿Hoy vuelves a trabajar con los dormidos?

OLGA

Ajá.

OLGA no le interesa la conversación que **DON ANTONIO** intenta crear con ella, **OLGA** está enfocada lo que está frente a ella, su plato de comida.

GALO

¿Te gustó el hornado? El chanco es del compadre Don Alejo.

DON ALEJO

Lo críe desde que era un lechón.
Solo balanceado de primera calidad.

OLGA asiente la cabeza sin mirar a nadie, sigue comiendo.

DARLA

Queremos proponerte un trabajo.

OLGA deja de comer, mira a los demás, quiénes esperan a que ella diga algo.

OLGA

¿Qué trabajo?

DON ALEJO

Bueno pues, el día de ayer en la iglesia. Estábamos discutiendo el futuro del pueblo.

GALO

Nuestro futuro.

DARLA

Eso también te incluye a ti, Olga.

DON ALEJO



Junto con el cura teníamos planeado realizar la procesión de nuestro santo Juan. Como sabrás, esta enfermedad se está propagando cada vez más rápido. Y pues, ayer en la iglesia, ocurrió una desgracia.

OLGA

¿Qué pasó?

GALO

El cura se durmió. La enfermedad llegó hasta él. Y él es el único que puede dar la misa para la consagración del santo. Queremos que nos prestes tus servicios.

DON ALEJO

Más específicamente queremos que nos prestes tus dones para realizar la procesión.

OLGA

Yo no presto nada gratis.

DON ANTONIO

Lo sabemos muy bien. Por eso queremos pagarte para que el cura nos dé misa ese día de la procesión.

DON ALEJO

Algo así como una médium.

DARLA

Pero trabajarías solo para el padre en el día de la procesión. Tendrías que dejar tus otros clientes.

OLGA duda un poco, mira a los marfovitas, quienes esperan su respuesta.

OLGA

¿Y cuánto van a pagar?

DON ALEJO y **DON ANTONIO**, se miran y discuten en voz baja con **DARLA**. **DON ALEJO** se acerca a **OLGA** con una pequeña bolsa de tela, la pone encima de la mesa, frente a **OLGA**. **OLGA** mira la pequeña bolsa, la abre y ve en su interior un puñado de dinero. **OLGA** no dice nada, duda en aceptar el trabajo.

OLGA

No es suficiente. Puedo ganar más que todo eso en un día.

OLGA y **DARLA** se miran, la mirada de **OLGA** baja hacia el cuello de **DARLA**, quien usa un collar de oro. **DARLA** se percata, duda en sacarse el collar, pero finalmente se para, y se dirige a **OLGA**, se retira el collar y lo pone en la bolsa.

DARLA

Espero que no arruines mi procesión.

CUT TO:



9. INT. CASA DEL CURA, CUARTO - DAY

En una cama de una plaza y media, se encuentra en reposo el **CURA**, arropado entre cobijas. Alrededor de él, se encuentran **OLGA**, **DARLA**, **DON ALEJO**, **GALO**, **DON ANTONIO**.

DARLA

Bueno pues, empieza ya a trabajar.

OLGA se acerca al **CURA** y toca su mano.

DARLA

¿Qué ves?

OLGA

Veo al cura, está sentado en una colina.

DARLA

¿Y qué hace?

OLGA

Está hablando con alguien, una mujer.

DARLA

¿Puedes ver quién es?

OLGA

No, no puedo ver su cara, está muy borrosa.

DARLA

Concéntrate...

OLGA

Hermana Darla, ¿Me quedé dormido también?

DARLA

Así es padrecito, pero ya le llamamos a Olga para hablar con usted. Verá, queremos seguir con la procesión.

OLGA

... Él asegura que la misa se hará mañana, y pide que se limpie la iglesia y la estatua del santo Juan. Además que abastezcan de pan y vino el sagrario. Asegura que así podremos despertar de este sueño.

DON OSORIO

¿De qué sueño? ¿De qué habla padrecito?

DARLA

Déjalo tranquilo, parece que está todavía malo del golpe.

GALO

Pareciera que hablara incoherencias

DARLA

Igual solo necesitamos que de misa. Padrecito, una pregunta más ¿Qué desea comer más tarde? Podemos triturarle la comida y dársela por un tubo.

Hay silencio, **OLGA** no responde. **DARLA** empuja con su mano el hombro de **OLGA**.



DARLA

Oye, te estoy hablando.

OLGA

Ahorita no está el cura.

DARLA

Eh, ¿Y entonces qué estás haciendo?

OLGA

Veo... una serpiente arrastrase por el pasto. Se mueve entre las hojas de los árboles, hasta dar con una rata negra... La observa, mueve sus bigotes, su cola rosada y sus patas buscan acabar con su hambre. Pero la serpiente es rápida, y muerde el negro pelaje de la rata, la rata chilla y bota sangre. Veo... cómo la rata es tragada por la serpiente, su cola y sus bigotes, desaparecen con sus chillidos.

GALO

¿Qué creen que signifique?

DON ANTONIO

Tal vez, que tiene hambre.

OLGA

Oh, ya volvió, quiere galletas con nata.

CUT TO:

10. INT. CUARTO DE CUARENTENA 2 - NOON

En un nuevo cuarto con 3 camillas nuevas las monjas **ANITA** y **DOLORES** llevan a **ELSA**, y la recuestan en una camilla. Seguido de esto, siguen con **PASCAL**, luego **DON OSORIO**. Las monjas **ANITA** y **DOLORES**, les quitan la ropa y los bañan con paños húmedos.

CUT TO:

11. INT. COCINA DE LAS MONJAS - NOON

Las monjas **ANITA** y **DOLORES**, comen sentadas en una mesa de madera, en sus platos hay carne asada, papas, mote y ensalada. No se dicen nada, luego de terminar de comer, de levantan a triturar pequeñas porciones de papas, carnes, y la ensalada, y los separa en platos independientes.

CUT TO:

12. INT. CUARTO DE CUARENTENA 2 - DAY

Por medio de un tubo de plástico grande, las monjas **ANITA** y **DOLORES** pasan la comida triturada con un poco de agua, hacia la boca de **PASCAL**. Es un proceso muy lento, lo hacen pedazo por pedazo.

A lado de ellas, en una mesa pequeña se encuentran los tres baldes individuales de comida: carne, papas, mote, ensalada, todos estos triturados. El proceso para alimentar a **PASCAL**, lo realizan dos veces, una cucharada de: carne, papa, mote y ensalada. Tras cada cucharada, las monjas **ANITA** y **DOLORES**, sirven una taza de agua, para evitar que se atoren.



CUT TO:

13. EXT. PATIO DE MONJAS - AFTERNOON

DOLORES barre el piso con una escoba de madera. A su otro extremo se encuentra **ANITA**, quien fuma un tabaco sentada y observa el atardecer.

DOLORES

¿Qué hacemos de comida mañana?

ANITA

No lo sé, ¿Tal vez pollo? No quiero comer otra vez esa carne. Me hace doler la barriga.

DOLORES

No es la carne, es de lo que comemos rápido, y no disfrutamos la comida.

ANITA

¿Y cómo disfrutarla, si tenemos que alimentar a tanta gente? Mejor cocinemos algo suave para procesar bien la comida.

DOLORES

Una cremita ha de ser. Por cierto hay que cambiar y lavar la ropa de los enfermos.

ANITA

(Exhala)

Pareciera que este día no se acaba.

ANITA fuma una vez más, bota el humo, tira el cigarrillo, lo aplasta y se levanta, pero sus piernas ceden y cae al suelo. **DOLORES** se percata de esto, se pone su mascarilla, se acerca al cuerpo de **ANITA**, agarra sus brazos y la jala.

DOLORES

Tenías que dormirte justo ahora, cuando hay tantísima ropa que lavar.

CUT TO:

14. INT. CHOZA DE OLGA, CUARTO - NIGHT

El cuarto se encuentra desorganizado, prendas de vestir por todos lados, la luz una bombilla no logra iluminar completamente, tres velas rellenan los espacios oscuros. **OLGA** come de su plato una sopa de verduras caliente, parada mira a través de la ventana. Al terminar de comer, asienta su plato en una mesa pequeña, apaga la bombilla de la luz, se acerca a cada vela, y las sopla. En la luz de la noche, **OLGA** se desviste, bota la ropa al piso, y se pone un gran abrigo, se mete entre las cobijas de su cama y se hecha a dormir.

CUT TO:

15. EXT. PLAZA DE IGLESIA - SUNRISE

Amanece, y entre frío y chubascos, las hermanas **JOSEFINA** y **CHARO**, llevan entre sus brazos a su dormida madre **BENITA**.



Ambas hermanas cansadas, se detienen a medio camino, bajan cuidadosamente a su madre **BENITA**, se alejan un poco de ella, y se quitan la mascarilla para atrapar una bocanada de aire.

JOSEFINA

¿Sentiste cuándo se durmió?

CHARO

¿Y cómo se supone que haga eso?

JOSEFINA

Me refiero a qué si sabes a qué hora cayó enferma.

CHARO

Cuando salí a ordeñar las vacas, me fijé que estaba sentada como siempre frente a la ventana. Me acerqué a desearle buenos días, pero no respondía.

JOSEFINA

Pobre mamita, nunca le volvió a ver al Fausto.

Ambas hermanas se ponen las mascarillas, y levantan el dormido cuerpo de **BENITA**. Continúan su marcha.

CUT TO:

16. INT. CUARTO DE CUARENTENA 1 - MORNING

Las hermanas **JOSEFINA** y **CHARO**, cargan a su madre **BENITA** y llegan hasta la puerta del cuarto de cuarentena 1. Aquí se encuentran dormidos: **RAÚL**, **SUSANA**, **LEONEL**, **ELENA**, **PABLO**, **MIGUEL**, **CELIA**.

DOLORES, da un baño de paños húmedos a **RAÚL**. **RAÚL** se encuentra desnudo y solo una toalla le tapa el sexo. Las hermanas **JOSEFINA** y **CHARO** bajan a su madre dormida, y la sientan.

JOSEFINA

(Fatigada)

Hermana Dolores, le traemos a nuestra mamita. Se nos enfermó recién esta mañana.

CHARO

¿Dónde podemos ponerla?

DOLORES

En el segundo cuarto, aquí ya están llenas las camas.

JOSEFINA

Se la ve muy atareada, ¿Y la hermana Anita?

DOLORES

También enfermó, ayer nomas se quedó dormida. Y ahora estoy yo solita entre tanto dormido.

CHARO



¿Cuántos son ahora?

DOLORES

Con su madre, serían 15 en total. Solo es cuestión de tiempo para que a nosotras también entre el sueño.

DOLORES pasa el trapo mojado por atrás de las orejas de **RAÚL**, esto provoca una erección que lentamente levanta la toalla que tapa el pene de **RAÚL**. A **JOSEFINA** le llama la atención, empieza a acercarse.

JOSEFINA

Nunca había visto uno. ¿Puedo verlo?

DOLORES se ofende por un momento, pero mira a su alrededor, todos dormidos y nadie de testigo, sonrío.

DOLORES

Ven, tócalo, no creo que se moleste Raúl.

JOSEFINA se acerca al dormido **RAÚL**, su pene erecto tapado por la toalla destaca entre las dos. **JOSEFINA** toca el miembro viril con cierta inocencia.

JOSEFINA

Está duro... ¿En algún momento se baja?

DOLORES

Claro, después de media hora usualmente.

JOSEFINA

¿Cuánto puede durar así?

DOLORES

Una vez la hermana Anita le vio a Miguel que le duró hora y media.

JOSEFINA

¿Qué crees que estaba soñando?

DOLORES

Ahí sino sé, tendrías que preguntarle a Olga.

DOLORES y **JOSEFINA**, ríen como chiquillas.

DOLORES

¿Quieres verlo sin la toalla?

JOSEFINA se sonroja, quiere aceptar, pero antes de decir algo, su hermana CHARO le interrumpe.

CHARO

¡Josefina!, muévete y ayúdame a levantar a mi mamá.



JOSEFINA y **DOLORES** retoman un papel serio. **DOLORES** continúa lavando a **RAÚL** y **JOSEFINA** regresa a lado de su hermana.

CHARO

Gracias hermana Dolores, ya pasamos a mamá al otro cuarto.

Ambas hermanas recogen el cuerpo de su madre y se retiran.

CUT TO:

17. INT. CUARTO DE CUARENTENA 2 - MORNING

Las hermanas **CHARO** y **JOSEFINA** visten mascarillas, llegan a la puerta del segundo cuarto de cuarentena, aquí se encuentran dormidos: **ELSA, PASCAL, DON OSORIO, TOMÁS, ANITA, PEDRO**. Entre ellos se encuentra **OLGA**, y atrás de ella se encuentra a **GALO**, con mascarilla y a un metro de distancia. **OLGA** trabaja como médium para **GALO**, sentada en una silla, sostiene la mano de **ANITA**. Las hermanas **CHARO** y **JOSEFINA**, llegan y acuestan a su madre en la última camilla disponible. **GALO** y **OLGA** no se percatan de la presencia de las hermanas.

GALO

Verá Anita, he venido a confesarle algo. Verá...

GALO se pone incómodo, nervioso, no encuentra las palabras para expresarse.

OLGA

¿Qué vino a decirme Galito? Hable rápido, que no logro estar mucho tiempo despierta.

GALO

¡Verá! Yo quiero contarle algo...Que me apena mucho, pero tengo que decírselo... ¡Yo siempre le he amado Anita! Desde el primer día que llego a servir a nuestro pueblito. ¡Le amo! Amo su rostro, su negro cabello, sus blancas manos-

OLGA

No puedo aceptar ese amor, Galito. Usted ya lo sabe, estoy casada con dios. No se lo puedo corresponder. Además, usted tiene esposa, y yo la veo por ahí en estos terrenos.

GALO

Deje a un lado a la Elena. Esto es entre nosotros. Yo, el día en que la vi, dejé de amar a mi esposa. Todo este tiempo, usted ha caminado en mis pensamientos. No sea tan egoísta, y acépteme el cariño que le doy.

OLGA

La respuesta es no, Galo. Vaya a ver a su esposa, ella se pasea preguntándose por usted.



GALO

¡Que le deje a la Elena a parte! Yo le quiero cuidar a usted. Permítame bañarla, y si quiere yo mismo le cocino y le alimento. Para mí no es molestia, es dicha Anita.

OLGA

Yo no necesito su ayuda Galo. Para eso tengo a la hermana Dolores.

GALO

¡Pero ella no se da con tanto dormido! Por favor, ayúdeme a ayudarla a la hermana Dolores. Por favor, acépteme.

OLGA

No sea terco hombre, ya le dije que no-

GALO

¿Entonces niega que siente lo mismo? Desde esa vez que nos vimos, supe que sentía lo mismo. Usted mismo me lo dijo. Aquí el terco no soy yo, es usted Anita. Hágame el favor y recapacite. Dígame, en esos estados, ¿Qué más podría pasar?

Hay un silencio, las hermanas CHARO y JOSEFINA, observan desde lejos la declaratoria de amor e infidelidad de GALO.

GALO

¿Anita?

OLGA

Por acá, hay un inca, enfurecido... Es él quien nos manda a dormir.

GALO

¿Inca? ¿Cuál?

OLGA

Sí, él es el cacique de estas tierras. Ahora lo veo, siguen peleando contra los españoles. Veo como se destrozan sus carnes, cómo escupen sangre. Es una carnicería. Sus soldados mueren, no pueden contra los invasores. Ahora lo entiendo, nos mandan a dormir para pelear sus guerras.

GALO

¡Anita salte de allí!

OLGA

Se está yendo, la veo caminar hacia el otro lado del cerro.

GALO mira a **OLGA**, quiere saltar a los brazos de **ANITA**, vacila en mantener el metro de distancia. **GALO** se quita la mascarilla, rompe el metro de distancia, coge la mano de **OLGA** que sostiene la de **ANITA**, y rompe la conexión psíquica de **OLGA**. **OLGA** despierta desconcertada ante tal grosera interrupción, **GALO** saca de su bolsillo unos billetes, se los da en la mano a **OLGA**. **GALO** se gira y se inclina en la camilla de **ANITA**.



GALO

No importa sino me lo acepta, y perdóneme por lo que voy a hacer. Pero déjeme quedarme aquí, a su lado. Déjeme hacerle compañía, aquí debajo de su alita. ¡Ahí voy Anita, no te acerques a ellos! Quédate ahí quietecita.

GALO se mete a la cama de **ANITA**, se acuesta a su lado, debajo de la axila de ella. **OLGA** se levanta de la silla, sorprendida frente a tal acto, mira su mano y los billetes, su trabajo ha terminado, recoge su pequeña cartera y se va.

OLGA en su salida, se encuentra con las hermanas **JOSEFINA** y **CHARO**, quiénes miran desconcertadas a **OLGA**. **OLGA** baja la mirada con una vergüenza que no puede explicar, sale del cuarto no sin antes decir.

OLGA

No le digan a Darla que estuve aquí. Se supone que hoy solo trabajo para el cura.

JOSEFINA

¡Olga!, ¿No le vas a decir a todos sobre lo que acaba de pasar?

CHARO

Tenemos que irnos de aquí Josefina. Yo no quiero pelear guerras ajenas.

CUT TO:

18. INT. CASA DEL CURA, SALA - NOON

En una fría sala, el fuego de una chimenea calienta al **CURA**, quien se encuentra dormido en una silla de ruedas. Entra a la sala **CIRO** con una mascarilla, lleva en un charol un pozuelo de tamales de cerdo triturados y un vaso de agua, los asienta en la mesa, junto a ellos hay un tubo metálico.

CIRO inclina la cabeza del **CURA**, e inserta el tubo metal en la boca del **CURA**. **CIRO** toma la comida triturada y cierne una cucharada. El cuerpo del **CURA** se estremece. **CIRO** vierte un poco de agua en el tubo, espera alguna reacción del **CURA**. **CURA** no reacciona.

CIRO por segunda vez cierne una cucharada del tamal, y luego un chorro de agua, espera a alguna reacción. Nada.

CIRO por tercera vez cierne una cucharada de tamal, pero esta vez es muy grande, tan grande, que el **CURA** se atora. **CURA** empieza a temblar, su inerte cuerpo reacciona y quiere botar el trozo de tamal. **CIRO** se asusta, y en sus nervios vierte toda el agua por el tubo y empeora la situación. El agua mezclada con el tamal empieza a salir de la boca del **CURA**.

CIRO retira el tubo de metal de la boca del **CURA** y trata de ver el objeto que obstruye la respiración del **CURA**. **CIRO** no



logra ver nada, trata de meter sus dedos para alcanzarlo, pero **CURA** continua temblando, parece un ataque de epilepsia. **CIRO** asustado, golpea la espalda del **CURA**, golpea, golpea y golpea, pero no sale nada. **CIRO** golpea finalmente con todas sus fuerzas y bota al **CURA** de la silla de ruedas.

CURA cae al suelo, sigue convulsionando, para y finalmente bota un trozo de carne aguado. **CIRO** bota el trozo de carne al fuego de la chimenea, reincorpora al **CURA** a la silla de ruedas, lo acomoda, y limpia la cara del **CURA**.

CUT TO:

19. EXT. PLAZA DE IGLESIA - NOON

Al medio día en la plaza de la iglesia, caen chubascos. En la plaza esperan de pie: **DARLA**, **LIGIA**, **FLOR**, se encuentran a un metro de distancia y usan mascarillas.

Desde lejos, llegan **DON ALEJO** y **DON ANTONIO**, usan mascarillas, cargan entre los dos, una escultura de madera del santo Juan. Llegan hasta sus compañeras, y asientan la escultura, sudan bastante. Solo están ellos, está a punto de empezar la procesión, y solo hay cinco personas.

DARLA

¿Y el resto?

FLOR

Dormidos.

Atrás de ellos, llega **CIRO**, quien empuja al **CURA** en silla de ruedas, y se une al resto.

DARLA

¿Cómo se encuentra el padrecito?

CIRO

Comido, no dejó ni un tamal.

DARLA se siente satisfecha, aunque la mayoría se ha dormido, la procesión finalmente se realizará.

LIGIA

Faltan Charo y Josefina.

DON ALEJO

No creo que vengan, se les durmió Benita y se la llevaron donde las hermanas, que haga cuarentena.

DON ANTONIO

Hermana dirás. Ayer también se quedó dormida Anita.

CIRO



¿Solo estamos nosotros? ¿Y Olga?

DARLA se acerca hasta el **CURA**, toma su mano izquierda, y revisa la hora en el reloj del **CURA**.

DARLA

Ya no hay como esperarle, ya es pasado el mediodía.

FLOR se asombra, mira hacia el cielo, caen gotas de agua y extiende su mano esperando un rayo de luz.

FLOR

¿Tan rápido? No parece.

LIGIA

Ya no importa si no parece. Hagamos rápido esta procesión, me estoy mojando todita.

DARLA

Don Alejo, Don Antonio, suban al santo. Flor pásate la soga.

DON ANTONIO, y **DON ALEJO**, recogen la estatua de madera del santo Juan, y la colocan sobre las piernas de **CURA**. **DARLA** y **FLOR**, se acerca con una soga y amarran la figura del santo a la silla de ruedas del **CURA**.

LIGIA

¿Y para qué se la amarran?

CIRO

Solo el padrecito puede llevar al santo en la procesión. Uno que es pecador no hay como.

DON ANTONIO, **DON ALEJO**, **FLOR** y **DARLA** terminan de anexar la estatua de San Juan a la silla de ruedas. Se alejan despacio, temen que se caiga la estatua, pero no cede el peso, han amarrado la silla, la estatua y al **CURA** en un solo nudo. Sonríen.

DARLA

Ahora sí podemos empezar.

DARLA se acerca a la silla de ruedas, empuja. Todos atrás la siguen.

CIRO, **DON ANTONIO**, **DON ALEJO**, **FLOR**, **LIGIA**, siguen a **DARLA**. **DARLA** empuja con fuerza la silla de ruedas del **CURA**. Todos dan una vuelta a la plaza. Es una imagen cómica, seis



personas atrás de un **CURA** en silla de ruedas amarrado a una estatua. En vez de ser solemne, es un poco decepcionante.

CUT TO:

20. INT. IGLESIA - DAY

Tras la procesión, **CIRO, DON ANTONIO, DON ALEJO, FLOR, LIGIA**, sentados en las sillas de la iglesia, llevan mascarillas y cumplen el distanciamiento social, empapados esperan la llegada de **OLGA**.

En la sección del coro, se encuentra **DARLA**, junto al **CURA**, a quien lo seca con una toalla vieja y pequeña. **DARLA** mira el reloj del **CURA**.

De la puerta de la iglesia, aparece **OLGA**, camina en dirección al coro en donde se encuentra el **CURA** y **DARLA**.

DARLA

Llegas tarde, desde la procesión te esperábamos.

DARLA le da un micrófono a **OLGA**.

DARLA

Ten, empieza la misa.

OLGA

B-Buenas tardes con todos.

DARLA

¡Tú no!, ¡El padre!

OLGA se da cuenta de su error, se acerca al **CURA**, se agacha, cierra sus ojos y toma su mano, intenta conectarse con él. Hay silencio en la iglesia.

OLGA no logra conectarse, abre los ojos y ve a todos a su alrededor a esperando una respuesta.

DARLA

¡Muévete!

OLGA vuelve a cerrar sus ojos, pero no logra conectarse. **OLGA** siente escalofrío, abre sus ojos y acerca su cabeza al pecho del **CURA**. **OLGA** intenta escuchar sus latidos, nada. **OLGA** se levanta, no sabe qué decir, mira a **DARLA** y luego a los marfovitás, nerviosa bota el micrófono, y empieza a alejarse del **CURA**.

DARLA

¿Qué haces? Regresa a hacer tu trabajo.



OLGA

N-no puedo-

DARLA

¡¿Y eso por qué?! ¡Ya te pagamos por adelantado! ¡¿Es que quieres más dinero!?

Los gritos de **DARLA** provocan la curiosidad de los marfovitas, quienes se levantan de las sillas y se acercan hasta el coro.

OLGA

¡No soy yo es él!

DARLA se acerca al **CURA**, se agacha y lo inspecciona, no hay nada raro en él. **DARLA** acerca sus dedos hacia la nariz del **CURA** para sentir su respiración, nada. **DARLA** se incomoda, acerca su oreja para escuchar sus latidos, nada. **DARLA** se levanta asustada, no puede creer lo que acaba de pasar.

DARLA

¿Qué le hiciste?

OLGA

Yo no le hice nada, así ya estaba cuando llegué.

DARLA

¡Mentiras! Estaba bien esta mañana.

DON ALEJO

¿Qué dices que ha pasado Darla?

DARLA

¡Le mató al padrecito!

Todos se conmocionan, **OLGA** se pone más nerviosa y **DARLA** enfurece.

DARLA

¿Qué le has hecho bruja? ¿A cuántos de nuestros compañeros has de tener así? ¡Asesina! Mintiéndonos sobre tu don especial. Robándonos el dinero.

DON ALEJO

¡Mentirosa!

CIRO

¡Asesina!

FLOR

¡Ladrona!

Los marfovitas enfurecidos empiezan a acercarse a **OLGA**. **OLGA** empieza a alejarse de ellos.

OLGA



¡No! ¡Yo nunca les mentí, ni les he robado, pero soy asesina!
Yo me he ganado esta plata con mi sudor, es mío por derecho,
es mí dinero.

LIGIA

¡Es nuestro dinero! ¡No se realizó la misa, devuélvenos la
plata!

OLGA

¡Ese ya no es mi problema que se les haya muerto el padre!
... N-no hay devoluciones.

Silencio, la cara de los marfovitas se ha vuelto inexpresiva.
Otra vez silencio.

DARLA

Regrésanos el dinero, ahorita.

Todos empiezan a acercarse más y más a **OLGA**. **OLGA** se aleja
lentamente, está superada por números, se da la vuelta y
escapa. Atrás de ella le siguen los pocos habitantes del
pueblo.

CUT TO:

21. EXT. PLAZA DE IGLESIA - DAY

OLGA corre a través de la plaza, sus piernas jóvenes le
permiten escapar de la ira de los marfovitas. Atrás de ella,
lejos, trotan **DARLA**, **FLOR**, **DON ALEJO**, **LIGIA**, **DON ANTONIO** y
CIRO, se ve notablemente cómo la diferencia de edad afecta
sus velocidades.

CUT TO:

22. INT. CUARTO DE CUARENTENA 2 - DAY

DOLORES con tapabocas, entra al cuarto de cuarentena #2,
carga un pesado balde de agua, pasa por los dormidos, falta
BENITA. **DOLORES** se encuentra con **GALO** acostado en la cama de
ANITA, **DOLORES** bota el balde agua, se acerca hasta donde
ellos. **DOLORES** sacude a **GALO**.

DOLORES

¿Galo?

No hay respuesta, **GALO** se ha dormido bajo los brazos de
ANITA. **DOLORES** se aleja, ve a todos los dormidos en las
camillas, es verdad, ella no puede con tanto dormido. **DOLORES**
se sienta en la silla, ve el desastre de la cubeta de agua,
la escena de amor entre **ANITA** y **GALO**. **DOLORES** se quita la
mascarilla con desprecio, y suspira.

CUT TO:

23. INT. CUARTO DE CUARENTENA 1 - DAY



En el cuarto #1, llega **LIGIA** sin mascarilla, ve que no hay nadie, se acerca directamente a la camilla de **PABLO**, le da una cachetada.

LIGIA

¡Cerdo! Yéndote a acostar con esa sucia Darla. Me pudiste haber dicho qué no te gustaba de mi-

La voz de **LIGIA** se quiebra, pero se traga el dolor. **LIGIA** acaricia el pelo de **PABLO**.

LIGIA

Me hubieras dicho, y yo cambiaba. Al final ganaste, ya no hay nadie quien compré el terreno.

LIGIA se mete a la camilla de **PABLO**, y se acuesta a su lado.

CUT TO:

24. INT. CHOZA DE OLGA, SALA - AFTERNOON

DON ALEJO y **DARLA** sin usar mascarillas, irrumpen en la choza de Olga, no hay nada. **DON ALEJO** lleva una escopeta vieja y algo oxidada. Buscan entre las cosas de Olga, y encuentran un pequeño baúl abierto, y un candado tirado en el suelo. **DARLA** recoge el baúl, le da la vuelta, lo sacude para revisar si algo cae. Nada. Caminan hasta el cuarto de Olga.

CUT TO:

25. INT. CHOZA DE OLGA, CUARTO - AFTERNOON

El barril de la escopeta oxidada de **DON ALEJO** asoma por la puerta de entrada del cuarto de Olga. Luego entran **DON ALEJO** y **DARLA** al cuarto, todo está desarreglado. Hay unos platos de comida y ropa tirada por la cama y el suelo.

DON ALEJO

No asoma en ningún lugar.

DARLA

Se llevó todo. ¿A dónde se habrá ido?

Por la ventana, asoma **FLOR**, agitada tras correr.

FLOR

¡Ciro la vio! ¡Se fue en dirección al lago!

DON ALEJO y **DARLA** salen del cuarto inmediatamente.

CUT TO:

26. EXT. LAGO - AFTERNOON

OLGA corre en dirección hacia un pequeño bote de madera, asentado en un imponente lago. Una espesa neblina cubre el horizonte. **OLGA** escapa con una maleta grande en mano. La maleta es muy pesada y **OLGA** no logra correr con gran



velocidad. Atrás de ella asoma **CIRO**, quien corre para lograr alcanzarla. **CIRO** va tras de ella como si fuera su presa, logra alcanzar a **OLGA** y la derrumba.

OLGA y **CIRO** caen al piso, **OLGA** intenta escapar, pero **CIRO** agarra el pie de **OLGA**. Forcejean, **CIRO** se monta encima de **OLGA**, **OLGA** se defiende, pero **CIRO** es más pesado. **CIRO** empieza a bajarle los pantalones a **OLGA**, **OLGA** forcejea y golpea a **CIRO** en la cara con una roca. Desesperada **OLGA** intenta escapar, pero **CIRO** la agarra, golpea a **OLGA** en la cara. **CIRO** le da la vuelta a **OLGA** y empieza a bajarse él los pantalones.

CIRO

¡Quédate quieta, carajo!

OLGA empieza a gritar por ayuda. **DON ALEJO** asoma a salvar **OLGA**, toma de la camisa a **CIRO** y lo separa de **OLGA**. **DON ALEJO** apunta con la escopeta a **CIRO**.

DON ALEJO

¡Quédate quieto animal!

CIRO

¡Como si disparara esa oxidada escopeta!

CIRO intenta levantarse pero **DON ALEJO** golpea la cara del violador con la cola de la escopeta. **DON ALEJO** rompe la nariz de **CIRO**. **CIRO** grita del dolor, bota sangre de la boca y su nariz está torcida.

DON ALEJO

¡Qué te quedes quieto!

DARLA llega más atrás, jadea, ve a **CIRO** que bota sangre de la cabeza y de la nariz.

DARLA

Cerdo.

DARLA ve a **OLGA** tirada en el piso, tiembla y llora. **DARLA** se acerca a ayudar a **OLGA**, pero **OLGA** se rehúsa, y se levanta ella misma.

DARLA

...El dinero.

OLGA no responde.



DARLA

Dame el dinero Olga.

OLGA sigue sin responder.

DARLA

Dame el dinero, o te dejamos sola con él.

OLGA mira a **CIRO** quien está retenido por la escopeta de **DON ALEJO**. **OLGA** regresa a ver su maleta, se dirige a ella, abre la maleta y saca el bolso que le dio **DARLA**, se lo entrega. **DARLA** saca el dinero, unas joyas, y su collar de oro, lo revisa, todo está intacto. El resto de dinero se lo devuelve a **OLGA**.

DARLA

Vete.

OLGA no sabe qué hacer, está confundida.

DARLA

¡Vete!

OLGA recapacita, mete sus ahorros en su maleta, la cierra y corre hacia el bote. **OLGA** bota la maleta al bote, lo empuja y se sube de forma torpe. **OLGA** empieza a remar, y se aleja del pueblo. **OLGA** mira atrás, mira a **DARLA**, a **DON ALEJO** y **CIRO**. **CIRO** se levanta y ataca a **DON ALEJO**, pero **DON ALEJO** dispara **CIRO**, **DARLA** grita y **CIRO** este cae muerto al suelo. **OLGA** entra a la espesa neblina y ya no se la ve más.

CUT TO:

27. EXT. ENTRADA AL PUEBLO - SUNSET

Una espesa neblina cubre todo el paisaje, en la entrada del pueblo las hermanas **CHARO** y **JOSEFINA** llevan mascarillas, caminan. A lo lejos se escucha un disparo de escopeta, las hermanas se detienen, regresan a ver y continúan su rumbo. **CHARO** lleva en su espalda a su madre **BENITA**. **JOSEFINA** lleva en su espalda una maleta. Las hermanas caminan un buen tramo, hasta que la neblina revela un cuerpo tirado en el suelo, un hombre entre 35-45 años. Las hermanas se miran se acercan al cuerpo. **JOSEFINA** le da la vuelta al cuerpo, es **FAUSTO**. Ambas ríen.

CHARO

Mira mami lo que te encontramos.



JOSEFINA tira su maleta, y agarra a su hermano y se lo amarra con una chalina. La familia se aleja del pueblo y se pierde en la neblina.

CUT TO:

28. EXT. PLAZA DE IGLESIA - NIGHT

La neblina ha engullido el pueblo. En la plaza se encuentra sentado **DON ANTONIO**, sin mascarilla, espera a sus compañeros. **DARLA** y **DON ALEJO** llegan, a paso ligero, a paso cansado. **DARLA** y **DON ALEJO** se sientan a lado de **DON ANTONIO**. Todos tres suspiran. La noche cae y las lámparas se encienden. Primero cae dormido **DON ANTONIO**, luego **DON ALEJO** y finalmente **DARLA**. Las luces que se encendieron por la noche, empiezan a apagarse una tras otras. Y así Marfova se perdió en la blanca neblina.

FIN.