



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

***“SUICIDARIO”: CREACIÓN DE UN GUIÓN LITERARIO DE
COMEDIA NEGRA PARA LARGOMETRAJE ECUATORIANO”.***

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

AUTORA:

Diana Lucía Arce Salazar

C.I. 0104057732

DIRECTORA:

Lic. María Melina Wazhima Monné

C.I. 0103557385

Cuenca – Ecuador

2016



Resumen

El presente trabajo abarca la puesta en común y reflexión sobre el proceso de escritura de un guión literario para largometraje de ficción, que tendría como punto de referencia a la comedia en tanto género cinematográfico. Dentro de este género, se busca enfatizar el enfoque de la comedia o humor negro con sus particularidades estético-narrativas, aplicadas al desarrollo del proceso creativo del guión. Tomando en cuenta esta motivación se debe recalcar que, en el caso del Ecuador, resulta casi nulo el abordaje de este subgénero cinematográfico. Sin embargo, en otras regiones del mundo se cuenta, efectivamente, con propuestas y muestras de humor negro en el cine.

El trabajo que se presenta a continuación pretende convertirse en un tipo de propuesta universal creada desde lo local, enriqueciendo el bagaje cinematográfico con el que cuenta el país, procurando reforzar una tendencia que trascienda la línea que ha sido quizás la más recurrente en los filmes rodados en el país.

La investigación propone comprender la comedia más allá de su aspecto risible y reconocer su complejidad. A su vez, pretende convertirse en un generador de preguntas para el realizador cinematográfico ecuatoriano, estudiantes de cine, en relación a la utilización de este género en sus realizaciones audiovisuales ya sea para cortometraje o largometraje.

Palabras Clave: Cine, comedia, humor negro, risa, enredo, artificio, farsa.



Abstract

The following thesis proposal includes the reflection on the process of a feature film screenplay which chooses comedy as its film genre. Within this genre, the purpose is to emphasize an approach on comedy or dark humor with its aesthetic-narrative singularities applied to the screenplay's creative process.

Keeping this motivation in mind, it must be noted that in Ecuador the approach to this type of sub-genre is almost non-existent. However, in other parts of the world there are examples and exhibits of dark humor in film.

The following work aims to become a type of universal proposal created from a local perspective, enriching our country's cinematic baggage, intending to reinforce a trend that transcends the line that has been, perhaps, the most recurring one in the films that have been produced in our country.

This investigation proposes to comprehend comedy beyond the laughter and recognize its complexity. At the same time, it aims to become a generator of questions for Ecuadorian filmmakers and film students in their use of comedy in their works, whether they are short films or feature films.

Key words: Film, comedy, dark humor, laughter, entanglement, hoax, farce.



Índice

Resumen	1
Abstract	2
Índice	2
Cláusulas de Derecho de Autor	5
Cláusula de propiedad intelectual	6
Dedicatoria	7
Agradecimiento	8
Introducción	9
CAPÍTULO 1: LA COMEDIA Y EL HUMOR NEGRO	10
<i>1.1. Marco Teórico</i>	<i>10</i>
1.1.1. La comedia.....	10
1.1.2. El humor negro.....	13
<i>1.2. La comedia negra como subgénero en el cine</i>	<i>15</i>
1.2.1. Antecedentes	15
1.2.2. Análisis de filmografía internacional.....	17
1.2.3. Análisis de filmografía ecuatoriana	23
<i>1.3. Herramientas cinematográficas de la comedia vs. herramientas cinematográficas de la tragedia</i>	<i>24</i>



CAPÍTULO 2: PROCESO DE ESCRITURA DEL GUIÓN “SUICIDARIO” ...27

2.1. *Fundamentos metodológicos*.....27

2.2. *Análisis y argumentación sobre las ideas base del guion*.....30

2.3. *Descripción de elementos constitutivos*.....31

2.3.1 Personajes32

2.3.2 Ambientación33

CAPÍTULO 3: BORRADOR FINAL DE “SUICIDARIO”36

3.1. *Reflexión sobre el resultado*36

3.2. *Plan de pre-producción y producción*37

3.2.1. Pautas para la pre-producción37

3.2.2. *Requerimientos para casting y scouting*.....39

3.2.3. Sugerencias para el diseño del guion gráfico.....40

3.2.4. Sugerencias para el diseño del guion técnico42

Conclusiones45

Referencias bibliográficas:48

Anexos53

Anexo 1. Presentación del guion literario de la obra Suicidario53



Cláusulas de Derecho de Autor



Universidad de Cuenca
Cláusula de derechos de autor

Yo, *Diana Lucía Arce Salazar*, autora de la tesis "*SUICIDARIO: CREACIÓN DE UN GUIÓN LITERARIO DE COMEDIA NEGRA PARA LARGOMETRAJE ECUATORIANO*", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su "Reglamento de Propiedad Intelectual", de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 20 de julio de 2016.

DIANA ARCE

Diana Lucía Arce Salazar

C.I: 0104057732



Cláusula de propiedad intelectual



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Diana Lucía Arce Salazar, autora de la tesis *"SUICIDARIO: CREACIÓN DE UN GUIÓN LITERARIO DE COMEDIA NEGRA PARA LARGOMETRAJE ECUATORIANO"*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 20 de julio de 2016

DIANA ARCE

Diana Lucía Arce Salazar

C.I: 0104057732



Dedicatoria

Esta tesis se la dedico a mi padre por todo el apoyo que me ha dado desde el inicio del proceso y por introducirme en el mundo del cine desde pequeña.

A mi madre: Su espíritu singular, humor y sensibilidad me ha inspirado a crear a través de la escritura para desarrollar el importante hábito de escribir.

A mi hermano por ayudarme a construir (sin darse cuenta) el mundo de mi guión.

A Estefanía Borck, por el incondicional apoyo en los momentos más críticos.

A Mauricio Benítez, por creer en mis proyectos y ser un fiel lector y amigo.

A María Teresa Arias, por ser la estrella que me guía. Por la música, la escritura, el silencio, por el cobijo.

A Nano y Lisa, por llenar mis huecos emocionales con la fuerza que sólo la naturaleza lo permite.

A la memoria de J.D.S, José Núñez y Nicolás Delgado. Sin ellos, no habría historia.



Agradecimiento

Quisiera agradecer a Sergio Roldán por editar el guión. A Melina Wazhima, directora de tesis, por su valiosa guía y asesoramiento.

A Camilo Luzuriaga, por el apoyo en la escritura del guión desde el primer borrador. Al resto del equipo de lectura: María Eugenia Báez, Alex Cisneros, Diego Coral, Ana Cristina Franco, Sara Varea, Rafael Estrella, Lissette Cabrera.

A Alejandro Lalaleo, quien fue una ayuda inmensa en la reescritura del guión. A Marcelo Vernengo, por las tutorías de escritura.

Un especial agradecimiento a Gabriela López por todo su apoyo y paciencia en este proceso.

A todos mis amigos que me han apoyado estos últimos años: Maya Villacreses, Mauricio Benítez, Estefanía Borck, Fiorella Fuentes, María José Zapata, Kike Veintimilla, Mauricio Acosta, Andrés Galarza, Andrés Arteaga, Cichinho Botteri, Sebastián Pesántez, Diana Villamar, Salomé Aguirre, Juan Diego Aguilar, Diana Molina, Carla Larrea, José Espinoza, Patricio Ruíz.

“Soy como un paranoico al revés. Siempre sospecho que la gente está planeando algo para hacerme feliz” (J.D. Salinger)



Introducción

Esta investigación tiene por objetivo indagar sobre la comedia negra como género narrativo.

El tema a tratar nace a partir del interés de la autora por la comedia en el campo del cine y la literatura. En el año 2010 mientras cursaba el ciclo de tecnología en Cine y Audiovisuales, INCINE, Quito, se propuso el proyecto audiovisual titulado *Borderliners*. Un cortometraje de quince minutos de duración. Dentro de este, se planteó utilizar la comedia negra como una herramienta de la historia. Sin embargo, al no haber herramientas suficientes para incluir este género en la historia que se quería contar, tras varias intentos frustrados, se desechó la idea.

La comedia ha formado parte del quehacer cinematográfico desde sus inicios. Así por ejemplo, directores como Woody Allen, Charles Chaplin, Pedro Almodóvar, Todd Solondz, entre otros, rompieron la línea de la tragedia.

Actualmente, resulta difícil encontrarse con films que, en su narrativa, llevan implícitos los recursos que se han mencionado. Este trabajo de titulación tiene la intención de desarrollar un guión titulado *Suicidario*; así pues, el análisis de cada punto se convertirá en el sustento del guión presentado.



CAPÍTULO 1: LA COMEDIA Y EL HUMOR NEGRO

1.1. Marco Teórico

1.1.1. La comedia

Hablar de la comedia equivale a plantear un debate amplio sobre una de las expresiones más complejas del ser humano. La categoría de lo cómico guarda una estrecha relación con la esfera psicológica y, si se quiere, espiritual de los individuos; por esta razón, plantear una definición unívoca que abarque las propiedades ontológicas de este término es una tarea poco sencilla.

Sin embargo, atendiendo a la necesidad de clarificar conceptos clave para el desarrollo del presente trabajo, se lleva a cabo, a continuación, una recopilación de acercamientos o interpretaciones sobre lo que abarca el término “comedia” en tanto categoría estética, desde la perspectiva de algunos autores. Se busca, así, realizar una aproximación a los ámbitos del quehacer y el pensar humano que se vinculan con la misma.

Cabe recalcar que la pretensión de definir lo cómico como una categoría estética conlleva un necesario recorrido por la esfera del arte en general. A través del arte, en sus diferentes expresiones, toman forma algunas de las experiencias o vivencias más representativas de la naturaleza humana.

En este contexto se ha de mencionar que no se puede hablar de la comedia sin abordar la tragedia, y tampoco será posible analizar estas dos expresiones sin contextualizarlas desde la referencia al género dramático en el arte, el cual “sintetiza dichas vertientes en un solo gran afluyente” (Vega, 2003, pág. 7). Tal como afirmaría Gerard Genette citado por Ibarra (2012): “lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas” (pág. 12)



Si bien la cuestión del origen de la comedia y la tragedia ha sido una problemática debatida desde hace cientos de años por varios pensadores, puede reconocerse en el culto al dios Dioniso, en tanto manifestación de la cultura griega, el germen del arte dramático de Occidente.

Dionisios es el eje del drama griego. Es el símbolo máximo de la cultura helénica dado que el drama griego brotó del inicial coro dionisiaco con danza, música y, posteriormente, diálogo poético recitado e interpretado. (...) Fue en el escenario dionisiaco donde se desarrolló (...) un vasto proceso intelectual y de transformación a la historia espiritual de la época de Pericles. (Vega, 2003, pág. 61)

Sin embargo, para obtener una definición integral de la comedia, más allá de lo que fue en sus orígenes como expresión estética, es necesario tomar en cuenta el estudio que el filósofo vitalista Henri Bergson realizó sobre el significado de la comicidad. El pensador defiende que “lo cómico puede definirse por uno o varios caracteres generales, exteriormente visibles, observados en motivos cómicos recogidos al azar” (Jessurum, 2012, pág. 115).

Entre estas características cabe destacar tres: la primera se resume en el postulado: “no hay comicidad fuera de lo propiamente humano” (Bergson, 2011, pág. 10); esto implica que una entidad u objeto podrá ser definido por cualquier adjetivo que no sea cómico. Por el contrario, al hombre sí resultará válido aplicarle la categoría de la comicidad.

La segunda característica que define lo cómico para Bergson, hace referencia a “la insensibilidad que suele acompañar a la risa” (Bergson, 2011, pág. 10). Al respecto el autor explica:

En una sociedad de inteligencias puras es probable que ya no se llorase, pero tal vez se seguiría riendo; mientras que unas almas invariablemente sensibles, en perfecta sintonía con la vida, en las que todo



acontecimiento se prolongaría en resonancia sentimental, ni conocerían ni comprenderían la risa. (Bergson, 2011, pág. 11)

La tercera y última característica se fundamenta en el argumento de que lo cómico solamente puede ser apreciado gracias a que la inteligencia que la percibe está en contacto y en consonancia con otras inteligencias. En palabras del autor:

No disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados. Parece ser que la risa necesita un eco. Escúchelo con atención: no se trata de un sonido articulado, nítido, acabado; es algo que quisiera prolongarse repercutiendo de forma paulatina, algo que empieza con un estallido para luego retumbar, como el trueno en la montaña. (Bergson, 2011, pág. 11)

Se establece, así, que la existencia de las manifestaciones de la comedia tienen sentido gracias a la interacción en comunidad de los individuos; lo cómico cumple, en este sentido, una función social. “Nace en el preciso instante en que la sociedad y la persona, liberadas de la preocupación por su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte” (Bergson, 2011, pág. 19).

Para Infante (2009) lo cómico se hace lugar “entre los vastos confines de las relaciones sociales y la búsqueda de elasticidad”. La comedia influencia la rigidez de la dinámica social de tal manera que le otorga cierta flexibilidad y da lugar a la aceptación de transgresiones como aquellas vinculadas a la crítica social. Lo cómico se constituye, en consecuencia, como un fértil terreno para cultivar la reflexión crítica.

La teoría del psicoanálisis confirmaría esta perspectiva o interpretación de lo cómico, al manifestar que, en los individuos, este fenómeno nace de otro suceso: el conflicto permanente que los seres humanos experimentan entre la pulsión de cumplir sus deseos e instintos y la mediación de la razón en las acciones:



El psicoanálisis, siguiendo las opiniones de Freud y Rank, nos permite apreciar que lo cómico tiene su origen en el conflicto entre las tendencias instintivas y el repudio de las mismas por el superyó, situándolo, por tanto, a medio camino entre placer y displacer. (Blanco, 2009, pág. 56)

Por lo tanto, la comicidad puede definirse como una expresión compleja cuya simbología requiere ser procesada y comprendida desde la referencia a la problematización como característica de la naturaleza humana. En este sentido lo cómico trasciende las limitaciones de lo temporal y las situaciones explícitas que suelen identificarse como características del arte cómico.

1.1.2. El humor negro

Si se considera que la comedia tiene la función de acompañar a la crítica social como una herramienta que ayuda a hacer, de esta última, algo digerible, se debe reconocer que el humor negro es un recurso empleado en varias artes, que desempeña este rol de una manera potenciada: obliga al público a reflexionar sobre por qué las temáticas trágicas, acompañadas de ironía y sarcasmo, logran incitar risas en el público.

Sin embargo, se debe considerar que lo “negro”, en tanto adjetivo o categoría delimitante, ha denotado tradicionalmente una noción peyorativa sobre cualquier acontecimiento o elemento:

El adjetivo “negro” comúnmente suele designar toda suerte de acontecimientos aciagos: “qué día más negro”, “un negro porvenir”. Una mala racha es una racha “negra”, una mala suerte es una suerte “negra”. Los sentimientos negativos son “negros”: “qué alma tan negra”, “tiene un negro corazón”; incluso, una mala reputación es “negra”: “lo negro de...”, se dice cuando quiere resaltarse el lado oscuro, negativo y perverso de alguna persona. El mercado, si es prohibido, es “mercado negro”. Si el cine o la novela se desarrollan en ambientes sórdidos y violentos, si tratan de crímenes, se dice que pertenecen a un “género negro”. (...) Y si



algún comentario tiene cierta dosis de crueldad, de tintes malignos, que mueven a una risa prohibida, entonces se habla de un “humor negro”. (Ruiz, 2014)

No obstante, trascendiendo este simplismo tradicionalmente empleado, se puede decir que el simbolismo de “lo negro” incita a la provocación y da origen al cuestionamiento y el abandono de una zona de confort.

En este sentido, puede definirse al humor negro como un recurso que lleva al público al extremo de aquello que se reconoce generalmente como divertido. El humor negro tiene la capacidad de tratar problemáticas reales que se reconocen en la cotidianidad y se vinculan con varios de los prejuicios morales que están más arraigados en una sociedad (Luna, 2013).

Es por esa razón que el público que busque o logre apreciar el humor negro como un recurso discursivo válido, deberá necesariamente llevar a cabo un ejercicio de su inteligencia e imaginación, facultades a través de las cuales es posible interpretar la existencia desde su perspectiva más ridícula.

Se entiende, así, que para el humor negro “(...) lo más serio en una cultura, lo piadoso, triste, aterrador, repugnante o simplemente macabro, temas tabúes en una sociedad, son motivos para reír” (Luna, 2013, pág. 88). Esta risa no implica una burla carente de sentido, sino la asimilación del absurdo como una cualidad innata de la actividad humana civilizada, actividad con la cual el público, a través del humor, encuentra plena identificación.

El reconocimiento de la semejanza en lo desemejante produce el efecto cómico y, más allá de este propósito de la diversión, la semejanza que así se produce puede acercarse a la realidad más de lo que lo haría una copia naturalista. Digamos pues que la tarea del humor consiste en ir más allá de la apariencia revelando la verdadera persona que existe detrás de la máscara de simulación. La plenitud del humor sería entonces mostrar la deformidad perfecta. (Blanco, 2009, pág. 57)



1.2. La comedia negra como subgénero en el cine

1.2.1. Antecedentes

Con la finalidad de apreciar la trascendencia alcanzada por la comedia negra en el cine, resulta importante mencionar la perspectiva crítica que tienen algunos autores sobre los antecedentes de este subgénero, posición expresada en el argumento de que en realidad fue el cine cómico el que dio origen a la comedia y no de manera inversa como comunmente se pensaría (Cuéllar, 1998).

No obstante, resulta insensato negar la existencia de manifestaciones de comicidad previas al desarrollo del cine en su conjunto, las cuales se han documentado principalmente en la cultura occidental. Entre estas se puede mencionar a “los rituales dionisiacos, la Vieja Comedia de Aristófanes y las comedias populares como la farsa, el carnaval” (Filmoteca Valenciana CulturArts IVAC, 2012).

En esta línea, Araya manifiesta que la práctica de fabricar imágenes cómicas data de un período muy antiguo en la historia:

(...) La encontramos en la mitología y el arte arcaico de todos los pueblos, incluso en el arte pre-clásico de los griegos y los romanos. La risa se devela, arrastra y adentra como reflexión cómica en la historia, desde Momo, el dios griego de la burla y el juicio, pasando por Aristófanes, Rabelais, Larra, Swift, Goya, Baroja y Chesterton (...). (Araya, 2010, pág. 200)

El gran género de la comedia tiene, pues, sus raíces o antecedentes en las expresiones artísticas de todas las sociedades que han mantenido la costumbre de emplear el humor como recurso para hablar de sí mismas.



En el cine, esta tendencia se ha mantenido a través de la comedia negra debido a que este subgénero se ha configurado como una manera de exteriorizar la crítica social ante actos o estatutos de determinadas épocas. “Aun en los peores momentos de historia, cuando todo se ha dado para llorar, siempre ha existido momento para la risa y su mirada distinta” (Araya, 2010, pág. 200)

Si se trata de encontrar un punto cronológico que se distinga como el nacimiento del género de comedia en el cine, se debe hablar necesariamente de la importancia del *gag* y el trabajo de los hermanos Lumière. Para Cuéllar (1998) el filme *Le jardinier et le petit espiègle*, o más conocido con el título *Arroseur et arrosé*, se distingue como la primera obra cinematográfica de corte cómico, producida en 1896. El autor, al hablar de la trascendencia de esta obra, manifiesta:

El filme consistía en la filmación de la interpretación de un chiste visual. En este caso consta de un solo “gag” y ese “gag” constituye la totalidad del filme. Obra pionera del género cómico, el paso del tiempo y la llegada de lo que entendemos como cine “sonoro” (con sus nuevas características y exigencias narrativas y estéticas) originaron la aparición de un nuevo género a finales de la década de los años 20 e inicios de los 30: la Comedia (Cuéllar, 1998).

Al hablar específicamente sobre la comedia negra cinematográfica se debe citar, como antecedente, la propuesta pionera de Charles Chaplin quien, desde lo tragicómico, abordó en sus películas temáticas sociales complejas en su naturaleza.

Grigori Kozintsev, citado por Aguirre (1973), trata el tema de la universalidad que se distingue en el humor negro de Chaplin atribuyendo la manifestación de esta característica a la relación existente entre la realidad del propio cineasta con su capacidad de crear un lenguaje tragicómico



reconocible por las masas populares sometidas a condiciones de vida difíciles:

(...) “Nueve décimos de la humanidad está constituida por gente pobre”, cuya condición él mismo había palpado en su niñez. Su humor es universal porque parte de la situación vital de las mayorías depauperadas que tratan de conservar su dignidad, y esa circunstancia es comprensible y familiar al pueblo (Aguirre, 1982).

Con este antecedentes es, entonces, comprensible la existencia de una tendencia a la transgresión en el cine de comedia negra de los últimos años. Esta transgresión “no mella tan sólo sobre los valores y principios fundamentales de los paradigmas culturales, sino que (...) vierte la voluntad creativa del hombre despertando ideas, derribando porfías y azuzando esfuerzos” (Araya, 2010, pág. 201). Precisamente en esta actitud se legitima la crítica realizada por el cine de comedia negra a la cotidianidad de los seres humanos.

1.2.2. Análisis de filmografía internacional

A continuación se ofrece una recopilación de algunas obras del cine occidental de comedia negra. El análisis realizado está especialmente enfocado en los elementos que hacen que las películas mencionadas sean clasificadas bajo este sub-género.

Para efectos de una adecuada contextualización socio-cultural se ha dividido el análisis tomando en consideración su origen geográfico y se ha recogido reseñas y críticas que sustentan el carácter crítico-cómico de cada obra.



1.2.2.1. Europa

“La comunidad” (2000)

En la película “La Comunidad” del director Alex de la Iglesia se desarrolla la historia de un grupo de trastornados vecinos que aguardan la hora en que uno de ellos, un anciano que vive aislado del mundo exterior, muera, para así poder apropiarse de su dinero.

En este largometraje el director logra articular un mensaje que “en términos narrativos, se aleja del sermón y la moralina” (Rodríguez, 2002). De esta manera, de la Iglesia provoca, ante el absurdo y la incomodidad, una reflexión sobre los propios valores.

(...)El cadáver de un anciano, que la protagonista, Julia (Carmen Maura) descubre por casualidad dará lugar al desarrollo de una historia truculenta que parodia ferozmente al individualismo extremo y el materialismo feroz. A su vez, expone los peligros existentes en ciertas actitudes que aspiran mantener las supuestas virtudes de una existencia familiar o comunal, o propias de otro tiempo más feliz, sin analizar las trampas y los excesos de ese pasado y sin ser conscientes de sus implicaciones para el presente (Rodríguez, 2002).

“Las brujas de Zugarramurdi” (2013)

En esta obra cinematográfica, Alex de la Iglesia explota un tipo de humor cuya simbología esotérica y demás recursos empleados en la película, están dispuestos de tal manera que logran plasmar “una lectura hipercrítica del mundo disfrazándola de tontería y relajo” (Solórzano, 2014, pág. 91), por esta razón es catalogada como una comedia negra.

Zugarramurdi es un municipio de España famoso por su tradición de supuesta brujería. La Inquisición española juzgó varios de estos casos en la Edad Media justamente en esta zona vasca.



Cuenta la leyenda que en las cuevas de este pueblo se solían convocar aquelarres, es decir reuniones nocturnas de brujas presididas por Satanás cuya representación nos dejó el genio pictórico de Goya. La última película de Álex de la Iglesia sirve para recordar la locura de la Inquisición que, en 1610, tras la investigación del inquisidor Don Juan del Valle Alvarado, condenó a la hoguera a 12 habitantes de Zugarramurdi, en el gran auto de fe de Logroño. (AA.VV., 2013, pág. 1)

“Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1987)

Esta obra cómica de Pedro Almodóvar bien puede ser definida como “un film donde las mujeres son el centro del universo y todo gira alrededor de sus vidas” (Flores, 2007, pág. 4). Sin embargo, se debe reconocer que la película no explota solamente lo que se podría denominar como “el lado cómico de la feminidad”, recayendo en el usual tratamiento melodramático que se suele dar a las situaciones relacionadas con la vivencia de las mujeres; por el contrario, la obra trasciende en su reflexión abordando asuntos relacionados con la misma naturaleza del comportamiento humano tales como la honestidad (o la falta de ella) y la moral tradicional.

A través del humor, Almodóvar plantea en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, una reflexión crítica sobre cuestiones éticas:

(...)Es una película aparentemente lúdica y artificiosa que oculta tras su evidente comicidad una sutil meditación sobre el comportamiento humano y la veracidad de la palabra, de las promesas de amor y de lo que entendemos como felicidad. Muestra, de paso, la falsa tramoya que sustenta la conducta humana, los valores tradicionales que comparte el ser social y las instituciones que sustentan sus mitos y creencias. La crítica que integra el relato es sutilmente demoledora. Así y todo cabe reconocer que tras este juego burlesco se esconde una verdadera inquietud ética que consiste en la celebración de la sinceridad y la integridad personal. (Jerez, 2010, pág. 85)



“Le concert” - (2009)

Radu Mihăileanu realiza esta película tomando en cuenta un contexto social específico: el de aquellas circunstancias que desencadenaron en el origen de movimientos semitistas, tendencia política a la que, aparentemente, el director resulta allegado.

A pesar de que el argumento de “Le concert” podría, a simple vista, ser considerado como ligero (gira en torno a la re-construcción de una orquesta musical), este sería solamente el pretexto que permite abordar situaciones cuya naturaleza resulta ser más compleja de lo evidente. Al respecto, Moral (2010), afirma:

Toda su contextura viene dominada por un marcado tono de parodia cómica y complaciente; pero en ella no faltan destacados compases de dramatismo que imprimen consistencia al relato; ni fugaces atisbos de fina poesía o, sobre todo, raudales omnipresentes de la música (de Tchaikovski, primordialmente); y, como de paso, pero con intención punzante, dosis reiteradas de sátira política, de ironía, de crítica. (Moral, 2010)

1.2.2.2. Norteamérica

“Harold and Maude” (1971)

El director Hal Ashby narra en esta obra la particular historia de dos personajes que, a pesar de tener ciertos aspectos en común, manifiestan perspectivas opuestas sobre la vida: Harold, un joven que expresa cierta fascinación por la muerte, y Maude, una anciana obsesionada con asistir a funerales.

Consecuentemente, los temas abordados en esta película se relacionan con “el suicidio, la presencia de la muerte y las relaciones amorosas alejadas



de lo convencional” (Díaz, 2015, pág. 183), sin dejar de lado el recurso de lo cómico. Puede decirse que estas temáticas son generalmente recurrentes en la obra de Ashby, si se toman en cuenta sus películas posteriores.

“Happiness” (1998)

Happiness es una comedia negra que retrata la realidad de las familias estadounidenses suburbanas en una sociedad moderna.

La trama abarca el drama vivido por cada uno de los personajes de la familia Jordan, historias que son caracterizadas como un conjunto de situaciones que retratan “una postal de la felicidad” (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005, p. 2) propia de las construcciones sociales de la vida ideal norteamericana.

Para Todd Solondz, según la narración de esta obra, las vidas de los norteamericanos son “plácidas por fuera, miserables y reprimidas por dentro” (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005, p. 2). Lo cómico se convierte pues, en esta película, en un recurso a través del cual se logra hacer explícita una crítica social.

“American Beauty” (1999)

Esta película de Sam Mendes se muestra como otra de las obras que realiza una crítica al estilo de vida del ideal norteamericano. En ella, según Sánchez (2011), “el dinero y el consumo son el territorio de la infelicidad. La frustración afectiva está a la orden del día. Las parejas adultas son un desastre (pág. 5)”

La película inicia narrando la historia de Lester Burnham, un hombre de clase media con una vida convencional, hecho que desata su búsqueda por aquello que combata el tedio de haberse convertido en un ser humano común y corriente. Posteriormente la trama se amplía abarcando la historia de los



miembros de su familia quienes, al parecer, sienten la misma necesidad de despertar del hastío, iniciándose así un círculo de relaciones complejas cuyo elemento común es la búsqueda incesante de un sentido a su existencia.

1.2.2.3. Latinoamérica

“Relatos salvajes” (2014)

En esta obra del argentino Damián Szifrón se narra seis historias, a manera de episodios individuales, interconectados todos por el espíritu de la violencia y “lo salvaje” en las acciones de sus personajes.

Relatos Salvajes puede ser caracterizada como una película cuyas historias hacen referencia a “un estado social salvaje, donde el individualismo, la falta de solidaridad, de pensar en el otro como ser humano, genera un estado de represión y tolerancia al maltrato, que en ocasiones límites puede desbordar en manifestaciones de violencia absoluta” (Simonelli, 2014, pág. 1).

“Hombre mirando al sudeste” (1986)

Eliseo Subiela desarrolla, en esta película, una perspectiva crítica de los valores establecidos y de lo que se considera como “normal” en las sociedades actuales, a través de la historia de un personaje (de cuyo pasado no se sabe nada) internado en un hospital y atendido por un psiquiatra escéptico, un tanto hastiado del modo de vida que lleva.

Los temas que resalta el autor son el poder, el hambre, la religión, la insensibilidad de la sociedad, la muerte, la racionalidad de la ciencia, la locura, como aspectos irracionales del ser humano; la exaltación de la música, el amor, la comprensión, la amistad, como aspectos enaltecedores de la razón. Lo curioso y cautivante para el receptor analítico de la película consiste en los permanentes entrecruzamientos



entre los aspectos racionales e irracionales. (Bustamante, 2014, pág. 107)

1.2.3. Análisis de filmografía ecuatoriana

Cabe anotar que las siguientes obras del cine ecuatoriano han sido reseñadas por constituirse en tanto ejemplos de un acercamiento a la utilización del humor negro como recurso narrativo. Sin embargo, no son muestras categóricas del desarrollo de un cine de comedia en el país.

“Qué tan lejos” (2006)

Esta película de Tania Hermida, catalogada como una “película de carretera” por desarrollarse su trama en el escenario de un viaje de autobús, es uno de los ejemplos más explícitos del abordaje de la tragicomedia en el cine ecuatoriano contemporáneo.

Qué tan lejos es básicamente una historia sobre la variedad de enfoques desde los cuales se enfrenta la existencia humana. Las protagonistas, provenientes de realidades socio-culturales disímiles, desarrollan una relación que sugiere al público la necesidad de reflexionar sobre el contraste que hay entre las certezas cotidianas y la incertidumbre cuando se experimenta circunstancias y situaciones nuevas. (García, 2012). Cada personaje que cobra forma en esta película, deja entrever la coexistencia de varias realidades en un solo mundo.

“Prometeo deportado” (2010)

El largometraje de Fernando Mieles hace alusión a las diversas realidades socio-culturales que conviven en el Ecuador y a un tema específico con el cual los habitantes de este territorio se identifican: la



migración, temática alusiva al género dramático pero que, en esta obra, es abordada a través de la utilización recurrente del recurso de lo cómico.

A través de la historia de un viaje truncado y el encierro en un aeropuerto, el director narra detalles de la cotidianidad ecuatoriana, reflejadas en la convivencia de hombres, mujeres, jóvenes, ancianos, discapacitados, etc., quienes sufren una situación de discriminación debido a su origen. En este ambiente se desarrolla, a través del recurso humorístico, una tendencia a la denuncia o crítica social, representando una realidad familiar para los ecuatorianos y sudamericanos en general.

1.3. Herramientas cinematográficas de la comedia vs. herramientas cinematográficas de la tragedia

Entre los subgéneros del cine existen diferencias tanto conceptuales cuanto de aplicación de recursos para transmitir determinado mensaje. En el caso de la tragedia y la comedia cinematográficas (géneros aparentemente contrapuestos que logran, efectivamente, superar esta contradicción), se aplican herramientas específicas que cumplen la función de explotar las potencialidades de cada género, sobre todo en cuanto a los recursos narrativos que se emplea.

Debe reconocerse que en el cine de comedia, por ejemplo, se ha explotado muy recurrentemente aquellos recursos narrativos que hacen alusión a un humor básico, a lo grotesco, a lo absurdo y a situaciones que no tienen una profundidad psicológica. Tradicionalmente, los largometrajes del cine cómico se han caracterizado por ser “una sucesión de gags hilvanados que no poseen un progreso narrativo o evolución en los personajes. Se basan en conflictos resueltos a base de persecuciones, batallas de tartas, golpes, caídas... con un tratamiento amable” (Sánchez J. , 2002, pág. 13).



Sin embargo, se debe rescatar que con la evolución de la comedia cinematográfica en el tiempo, se ha logrado superar la tendencia a lo explícito y a lo básico. Es indiscutible la existencia actual de esfuerzos por ir construyendo y reforzando progresivamente un cine cómico más creativo, psicológicamente complejo y sustentado en sucesos de la realidad cotidiana. En este sentido puede decirse que el cine contemporáneo de comedia negra constituye una muestra de esta evolución del género.

Así mismo, puede decirse que la tragedia en el cine ha sido tradicionalmente vinculada al melodrama en tanto las obras trágicas se han limitado al abordaje de historias con “temas intemporales, a través de personajes que mantienen relaciones afectivas y donde la representación de los sentimientos y conflictos busca la mayor empatía con el espectador” (Sánchez J. , 2002, pág. 19).

La narrativa melodramática, en tanto recurso repetitivo en las obras cinematográficas, ha sido comúnmente interpretada como “una forma desacralizada y degradada de la tragedia o, de modo menos negativo, como una tragedia popular y modern(izad)a” (AA.VV., 2015, pág. 1).

Aplicado al cine, el término vendría a describir, más que un género, una forma de narrar, basada en los giros súbitos de la acción, el juego simplificado de connotaciones morales y el resorte sentimental y apasionado que mueve a los personajes. (AA.VV., 2012, pág. 13)

Por otro lado, debe anotarse que existen quienes defienden la idea de que, en el cine, “melodrama y tragedia son dos categorías con características opuestas en cuanto a la definición del héroe y a la naturaleza del conflicto” (AA.VV., 2015, pág. 1) y, por lo tanto, no podrían identificarse la una con la otra.

A manera de síntesis entre estas dos posturas se ha de reconocer que, en el cine, así como la comedia decantó en lo explícito, la tragedia dio lugar,



innegablemente, a lo melodramático. No obstante, este hecho no significa que no exista una verdadera evolución en cada subgénero en cuanto a su complejidad, siendo muestra de ello la fusión que dio lugar a lo tragicómico y a la utilización de un humor más perspicaz para abordar dramas: el humor negro.



CAPÍTULO 2: PROCESO DE ESCRITURA DEL GUIÓN “SUICIDARIO”

2.1. Fundamentos metodológicos

Resulta pertinente considerar la propuesta metodológica para escritura de guiones de Lajos Egri, quien plantea que el primer paso para la creación de un guión es la enunciación de una premisa fundamental o mensaje que abarcará la idea transversal de la obra. Este fundamento se justifica a través de la consideración filosófica de que “todo tiene un propósito o premisa. Cada segundo de nuestra vida tiene su propia premisa, ya sea que seamos, o no, conscientes de ello” (Lajos, 1974, pág. 19).

En este contexto, la formulación de la premisa se llevará a cabo, según la propuesta de Egri, a manera de una proposición en sentido lógico: “debe estar enunciada de tal manera que contenga en sí misma al personaje principal, al conflicto principal y al desenlace de la obra” (Valenzuela, 2012, pág. 1).

Una vez que se cuente con esta premisa o mensaje fundamental que orientará la obra, será posible diseñar los personajes y el ambiente en el cual estos interactuarán. En primer lugar, los personajes deberán ser pensados desde una estructura tridimensional que abarque tres ámbitos: lo fisiológico que engloba características como sexo, edad, color de piel y ojos, postura, defectos físicos, entre otros; lo psíquico, que contempla aspectos como la moralidad, ambiciones, frustraciones, temperamento y personalidad; y, por último, lo social, que abarcará factores como clase, ocupación, educación, religión, raza, posiciones políticas y relaciones con la comunidad (Egri, 2009).



No obstante, si se considera que el conflicto principal de una obra es esencial para definir una línea argumentativa, se ha de tener en cuenta que, dentro del diseño de los personajes, se debe predisponer a los mismos, de manera narrativa, hacia la funcionalidad ante conflicto que sustenta la historia. En este sentido, cabe considerar que los mejores elementos visuales que se pueden introducir en un guion estarán vinculados con la narrativa de dicho conflicto que surge de, por ejemplo, los puntos de vista divergentes de dos personajes (Field, 2002).

Se ha de resaltar la importancia de la definición de un conflicto en la historia de la obra recogiendo el planteamiento de Egri (2009) en el sentido que ningún diálogo, incluso el más inteligente, tiene la capacidad de impulsar una obra si el conflicto mismo no lo hace. Solamente el conflicto de una obra puede generar más conflicto; así mismo, solo si el primer conflicto es concebido de una manera consciente por parte del autor, se podrá lograr la meta de definir la premisa de la obra (Egri, 2009).

Continuando con el esquema metodológico, se deberá delinear el universo del personaje tomando en consideración la finalidad perseguida con la premisa fundamental. Para este fin, resulta útil analizar las características establecidas en la dimensión social de los personajes ya que, a través de estas, el contexto de la historia adquiere movilidad y se convierte en el escenario en el cual los personajes se correlacionan para desarrollar el mensaje transversal de la obra que se constituye como la meta final.

Una vez que se cuenta con la premisa fundamental que se va a trabajar en la obra y con una idea clara sobre los detalles del universo de la historia que se busca narrar, Field (2002) sostiene que se ha de proceder a escribir con un sentido de progresión. En términos del autor:

Un guion sigue una línea de acción narrativa determinada, concisa y ajustada, una línea de desarrollo. Un guion siempre se mueve hacia delante, siguiendo una dirección, hacia la resolución. Hay que mantener



el rumbo a cada paso del camino; cada escena, cada fragmento tiene que llevarlo a alguna parte, haciéndolo avanzar en términos de desarrollo argumental. Resulta muy fácil perderse en el laberinto del proceso de escribir día a día. (pág. 14)

En este sentido, el enfoque con el que se orientará la escritura de la presente propuesta de guion será el de la progresión; así, se buscará alcanzar una meta preconcebida en lo que respecta a la trama. No se dará cabida a la improvisación y, para esto, se tomará en cuenta la importancia de la premisa fundamental que guiará la narración de la historia.

Como último elemento metodológico, pero no por eso menos importante, se ha de resaltar la necesidad de sistematizar la escritura del guion bajo una sólida línea de acción a través de un esquema que le permita al autor llevar a la práctica el sentido de progresión que se mencionó en acápites anteriores. Esto se consigue únicamente si se ha definido previamente cuál va a ser el tipo de estructura que encamine la historia hacia su resolución.

Sobre la estructura Field (2002) manifiesta:

La estructura es el elemento más importante del guion. Es la fuerza que lo mantiene todo unido; es el esqueleto, la columna vertebral, la base. Sin estructura no hay historia, y sin historia no hay guion. La buena estructura en un guión tiene que estar tan integrada en la historia, tan estrechamente relacionada con ella que no sea posible verla. Todas las buenas películas tienen una base estructural fuerte y sólida. (pág. 21)

Si se aplican los elementos metodológicos reseñados a la creación del guion de *Suicidario*, la premisa principal se constituiría de la siguiente manera: *Alex, un ávido y frustrado suicida intenta, una vez más, llevar a cabo su cometido contratando esta vez, para asegurarse de la efectividad del acto, el servicio de sicariato. Cuando el pago de este servicio lo enfrenta con un viejo amor platónico busca anular el acuerdo, provocándole, esta situación, un conflicto con los sicarios y un cuestionamiento sobre sus motivaciones.*



El conflicto principal en la historia de *Suicidario* se presenta con la aparición de la fuerza antagonica entendiéndola, en términos narratológicos, como el factor que permite la generación del conflicto que da progresión a la historia. Esta surge cuando el protagonista se enfrenta con una circunstancia problemática: el cuestionamiento de sus ganas de morir, y empieza el desarrollo del acto confrontativo: la motivación de revertir el acuerdo con los sicarios que había contratado para que lo asesinen.

Por otro lado, la estructura narrativa del guion pretende no ser planteada desde un enfoque lineal sino que sus escenas mostrarán una tendencia asociativa que denote claramente los elementos, personajes y acciones que dan progresión a la historia. Esto no quiere decir que se busque prescindir del planteamiento inicial que persigue la finalidad de interesar al espectador en la obra y en el cual se lleva a cabo la caracterización del protagonista, sus motivaciones y las circunstancias que dan lugar al progreso de la historia.

2.2. Análisis y argumentación sobre las ideas base del guion

Previo al trabajo de escritura de un guion existen ideas básicas con las que el escritor cuenta y en base a las cuales se orientará la línea argumental y subtextual de la obra final. Estas ideas pueden ser interpretadas como una preconcepción sobre lo que se quiere plantear como resultado final del trabajo creativo.

Es así que la presente propuesta se orienta a diseñar el guion literario de un largometraje que tendría, como punto de referencia, a la comedia en tanto género cinematográfico. Dentro de este género se busca enfatizar el enfoque del humor negro con sus particularidades estéticas y narrativas, aplicadas al desarrollo del proceso creativo del guión.

El guion de *Suicidario* será pensado desde una motivación particular: convertirlo en una propuesta de carácter universal que logre la meta de



comunicar su premisa a pesar de estar concebida desde un contexto y lenguaje locales. Busca, en este sentido, ser una muestra de la existencia de un sinnúmero de posibilidades interpretativas, independientemente de la especificidad cultural desde la cual un proyecto es asimilado.

Se pretende, consecuentemente, trabajar una historia que aborde el lado tabú de temas universales como aquellos que guardan una connotación existencial: la muerte y el amor. En el abordaje de tabúes como el suicidio y el carácter disfuncional de algunas relaciones humanas, se dará utilización a la comedia como estrategia de género que buscará ser el catalizador de empatía desde el público hacia la propuesta de Suicidario.

La idea base que motiva el desarrollo del guion se relaciona con la búsqueda de un planteamiento intimista, con un toque de humor negro, que aborde la universalidad de los temas descritos con anterioridad pero que, a la vez, muestre su lado más oscuro. Se persigue la meta de llamar la atención del público o lector, desde el esbozo de una estructura argumentativa en la que se cuente con diálogos satíricos y se perciba una atemporalidad en los personajes.

2.3. Descripción de elementos constitutivos

La estructura de los personajes principales que se detalla a continuación describe las tres dimensiones esenciales mencionadas en los fundamentos metodológicos: fisiológica, psicológica y social; todas ellas imprescindibles para comprender la evolución de la historia.

Cabe destacar que los elementos asociativos que dan forma a la estructura de la obra Suicidario, están contruidos siempre alrededor del personaje protagónico. La historia, en su conjunto, se fundamenta en la experiencia del protagonista y toma, como punto de partida para los giros, la



relación de este con los demás personajes y su interacción con los escenarios.

En lo que respecta a la ambientación que se ha diseñado para desarrollar la historia del largometraje, se ha tomado como marco de referencia de su análisis cuatro categorías específicas que dan cuenta del tiempo, el espacio, la ubicación y la complejidad problemática que caracterizan a la obra narrada en el guion. Esto resulta importante ya que se define de manera clara los límites que tendrá la obra y sus características principales.

2.3.1 Personajes

Tabla 1. Caracterización de dimensiones en los personajes de la obra

Personaje	Dimensión Fisiológica	Dimensión Psicológica	Dimensión Social
“ALEX”	Hombre, 22 años, alto, delgado, dientes graciosos,	Tendencia a la sensibilidad y creatividad	Don nadie
“EX”	Mujer, 20 años, tez pálida	Tendencia al desapego total	La ex victimaria
“PEDRO”	Hombre, 50 años	Sobreprotector. Dependiente	Padre sacrificado
“CHICA MUDA	Mujer, 20 años, vestimenta oscura	Actitud parca, introvertida, sobreprotegida	La hija callada
“PSICÓLOGO”	Hombre, 65 años, , lleva un tubo en la garganta por una	Tendencia a interpretar erróneamente los	El psicoterapeuta familiar.



	traqueotomía.	síntomas de sus pacientes.	
“SOMBRA”	Hombre, 45 años, vestimenta deportiva	Tendencia a la misoginia.	Sicario no peligroso
“TIMIA”	Mujer, 22 años, piel mate y pálida	Necesidad de un rol paterno	Actitud libre y anárquica.

Nota: Fuente: Guión literario de *Suicidario*. Elaborado por: Diana Arce

2.3.2 Ambientación

Según el aporte de McKee (2014), la ambientación de una historia puede ser analizada a través de la consideración de cuatro dimensiones: el período, la duración, la ubicación y el nivel de conflicto.

Periodo: En el periodo se hace referencia al lugar temporal que ocupa una historia:

¿Se ambienta la historia en un mundo contemporáneo? ¿En otra época histórica? ¿En un futuro hipotético? ¿O se trata de esa criatura rara producida por la fantasía como *Rebelión en la granja* u *Orejas largas*, en la que la ambientación temporal es desconocida e irrelevante? (McKee, 2014, pág. 56)

En este sentido, puede manifestarse que el período en el cual está ambientada la obra “*Suicidario*” se define como la época contemporánea; sin embargo no se ha considerado pertinente limitar su desarrollo a un año o periodo de años determinado.

Duración: Esta es definida como una segunda contextualización temporal. Citando al autor, cabe plantear las siguientes preguntas: “¿Cuánto



tiempo de vida de los personajes cubre la historia? ¿Decenios? ¿Años? ¿Meses? ¿Días? (...) Resulta concebible que, recurriendo a cruces de escenas, solapamientos, repeticiones y/o cámara lenta, el tiempo de proyección supere el tiempo narrativo” (McKee, 2014, pág. 57).

Habiendo establecido esta definición, en cuanto a la extensión de la historia de “Suicidario” a través del tiempo, se puede definir a la obra como atemporal. La historia se desarrolla a lo largo de 25 años de la vida del personaje protagónico.

Ubicación: La dimensión física de la historia relatada toma lugar, geográficamente hablando, en la ciudad de Cuenca - Ecuador, lo cual se hace evidente de manera explícita en las escenas exteriores que contemplan locaciones como “Antenas de Turi”, “Piscinas Termales”, “Camposanto Santa Ana”, “Puente Centenario”, entre otras.

Nivel de conflicto: Tomando en consideración que el nivel de conflicto hace referencia a la posición de la historia dentro de la jerarquía de las problemáticas humanas (McKee, 2014), puede decirse que la ambientación de “Suicidario” se adecúa a los conflictos internos y hasta subconscientes del personaje protagónico e incluso, complementariamente, de los demás personajes que dependen narrativamente de este.

En la obra, no se aborda explícitamente una problemática social definida sino que los temas planteados son de corte personal y desde una perspectiva intimista. El arco dramático del personaje es de naturaleza subjetiva debido a que, con la evolución del argumento, se evidencia una transformación de sus necesidades y, de cierta manera, un crecimiento emocional que está relacionado con la vivencia de circunstancias conflictivas, tal y como sucede en la realidad.

La problemática del personaje alrededor de la cual se desarrolla la estructura asociativa de elementos en las escenas del guion, se define como existencialista: la motivación interior del personaje protagónico se relaciona



con la necesidad inconsciente de alcanzar lo que, en psicología, se ha identificado como madurez emocional, lo cual da cuenta de que se identifique al nivel de conflicto desarrollado en la historia con circunstancias subjetivas y poco contextualizadas desde lo socio-cultural e histórico, al menos de una manera explícita.



CAPÍTULO 3: BORRADOR FINAL DE “SUICIDARIO”

3.1. Reflexión sobre el resultado

Sinopsis del resultado final de la obra:

En Cuenca, los suicidas intentan morir cada 31 de diciembre. El inseguro, Alex, no puede ser la excepción. Lo intenta cada año: cada ruptura, un intento; cada mala calificación, otro intento. Su última novia, sin saber qué hacer al respecto, decide abandonarlo, lo que motiva una vez más en Alex la pulsión suicida. Contrata, entonces, los servicios de un sicario que lo ayude a cumplir finalmente su cometido.

Al depender económicamente de su padre Pedro, un alcoholico viudo sobreprotector, el protagonista debe buscar los medios para costear el servicio contratado, por lo que acepta trabajar para el sicario encargado de darle muerte, cuyo unido entorno familiar (en contraste con el de Alex), encabezado por Enriqueta la dueña del negocio y madre de Sombra y Kike, vela porque la ciudad viva en armonía.

La contra surge cuando Timia, el amor platónico colegial de Alex, pasa a ser uno de los “encargos” del sicario. Enamorado de Timia, el protagonista busca anular su contrato con el sicario, pero los sicarios siempre cumplen su palabra y es imposible dar marcha atrás.



El guion literario *Suicidario* cumple el cometido de narrar una historia desde un contexto local, utilizando la herramienta del humor negro para lograr la universalidad del mensaje que se quiere transmitir o la premisa fundamental que se buscó desarrollar.

Se aborda el tema del suicidio a través del recurso de la comicidad. Entre los temas complementarios que enriquecen el argumento están las filiaciones familiares, las relaciones amorosas y la disfuncionalidad social. El humor negro es la herramienta utilizada en escenas que buscan, no solamente ser un medio para catalizar empatía del lector del guion con los temas planteados, sino que requieren un recurso efectivo para presentar, de una manera directa, el mensaje fundamental de la obra: el enfrentamiento con la realidad y sus temas universales desde el subjetivismo de un personaje.

En consecuencia, se lleva a cabo una suerte de potenciación narrativa de algunas cualidades en los personajes, con la finalidad de poner de manifiesto una alusión satírica hacia determinados estereotipos, sin caer en la ridiculización de los mismos. Tal es el caso de personajes como “la comadre”, “el compadre”, “el psicólogo” o “el reportero lechuza”, que interactúan en la historia a través de diálogos que los caricaturizan de una manera sutil y los dota de una especificidad socio-cultural.

3.2. Plan de pre-producción y producción

3.2.1. Pautas para la pre-producción

De preferencia se contará con dos carpetas: la primera contendrá el plan, en sí, para organizar las ideas y los tiempos sobre el rodaje del largometraje; la segunda contendrá información sobre patrocinios y gestión del presupuesto requerido. Cabe recalcar que las dos carpetas son imprescindibles ya que el hecho de que el proyecto audiovisual se concrete en la realidad dependerá de un correcto manejo de presupuestos y de la



detección de las necesidades de recursos materiales para que el producto final sea óptimo.

En el caso del largometraje *Suicidario*, se cuenta con el guion literario que se constituye como la base para diseñar la propuesta de rodaje y el guion técnico. A través de la lectura del guion literario, el productor podrá identificar los recursos visuales y la ambientación necesaria para que el mensaje de la obra sea transmitido tal y como fue concebido en la fase creativa.

En la pre producción los realizadores se encargarán de esquematizar la producción digital. Esto se conseguirá utilizando el mismo guion literario y desglosándolo en diferentes rubros, los cuales deberán estar claramente diferenciados y servirán para generar una lista de requerimientos. (AA.VV., 2008)

En la carpeta del plan de rodaje se cree pertinente especificar los siguientes rubros:

- **Portada:** contiene el nombre de la producción, una imagen representativa y la fecha en la que se realizó la escaleta
- **Créditos:** constan todos los profesionales vinculados al proyecto
- **Ficha técnica:** abarca la descripción de la producción, el género al que pertenece, la duración y describe cuál es el público al cual va dirigida la obra (calificación)
- **Reparto:** se reseña una lista con los actores y sus roles (si ya han sido designados a través de un proceso de *casting*)
- **Tema:** se refiere al tema que se tratará en la producción
- **Objetivos:** metas concretas que se persiguen con el proyecto
- **Sinopsis argumental:** se desarrolla en base a la premisa fundamental de la obra y describe los personajes, las acciones, entornos y circunstancias más relevantes.



- **Escaleta:** es un formato que detalla los principales rubros de cada escena para facilitar su producción.
- **Guion literario:** documento que contiene los detalles de la historia para su posterior realización.
- **Guion técnico:** documento que contiene las secuencias, planos y las especificaciones técnicas para poner la obra en escena.
- **Storyboard:** ilustración gráfica secuencial sobre lo que se requiere escenificar
- **Fichas de desglose:** contienen el detalle sobre rubros con los requerimientos en cuanto a vestuario, escenografía, utilería, etc.

Por otro lado, en la carpeta de patrocinios y gestión de presupuesto se considerarán los siguientes factores:

- **Plan de realización del proyecto:** contiene rubros como un cronograma conjunto o por áreas y un plan de edición y postproducción.
- **Presupuesto:** contiene un desglose de todos los gastos en los cuales se incurrirá para llevar a cabo el proyecto.
- **Patrocinio:** detalla cuál será el origen de la financiación de cada valor y adjunta cotización de los gastos cubiertos

3.2.2. **Requerimientos para casting y scouting**

Se necesita contar con un bosquejo general que detalle las locaciones más adecuadas para el rodaje y desarrollo de la historia (*scouting*), además que se requiere buscar los actores más aptos para desempeñar los roles de los diferentes personajes (*casting*).

En cuanto a las locaciones, se sugiere que estas sean pensadas desde la consideración de que cada escena cuenta con una especificidad estética que la identifica. Sin embargo, todas las escenas deberán formar parte de un



solo esquema y, por lo tanto, las locaciones deberán ser concordantes entre sí y con la historia en su conjunto.

Por otro lado, los personajes también obedecerán a un patrón socio-cultural específico, el mismo que está caracterizado en los diálogos de la obra, razón por la cual la búsqueda del actor que los interpretará deberá realizarse tomando este particular en cuenta.

Será también necesario cubrir la posibilidad de que una locación, identificada en un inicio, no esté disponible cuando se busque llevar a cabo el rodaje, por lo que se armará una propuesta contingente de locaciones para tomar en cuenta si existiera alguna dificultad con el acceso a las mismas. Esto no deberá afectar el resultado final del rodaje.

3.2.3. Sugerencias para el diseño del guion gráfico

Una vez que se cuenta con el plan presupuestario, audiovisual, la selección de actores y las locaciones, se sugiere diseñar el guion gráfico para el rodaje en el que consten los planos a utilizar en cada escena. Cada plano deberá ser concebido meticulosamente antes de ser ejecutado y cada una de las escenas tendrá, como máxima, conseguir el ambiente ideal para la narración de la película.

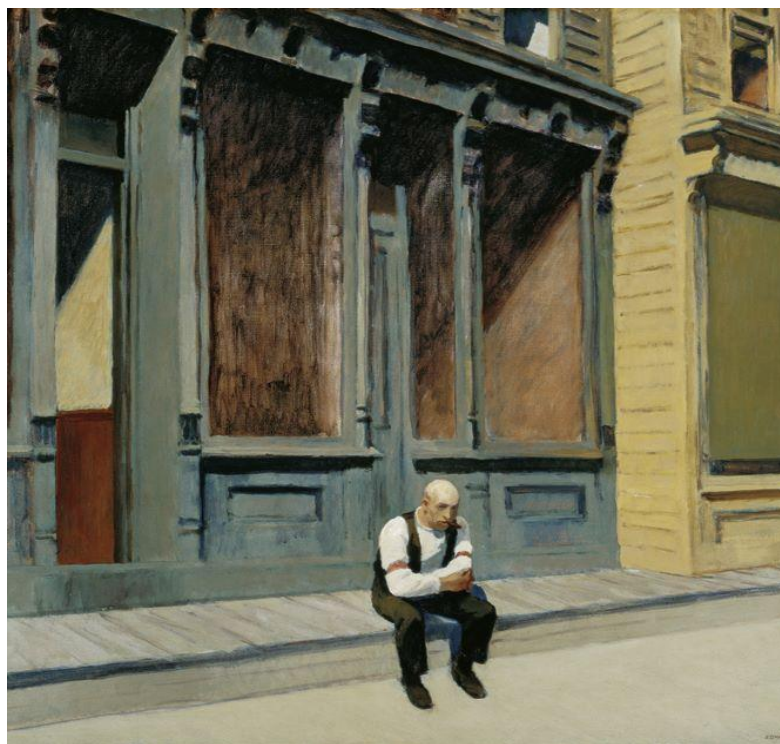
Se sugiere considerar la necesidad de que las imágenes estén sumergidas en lo estridente: en un espacio que puede ser caracterizado como real y surrealista a la vez. Lo que se perseguiría con esto es que el espectador experimente un sentimiento de alejamiento ante el tema y el ambiente en el que está inmerso.

Puede tomarse, en tanto referencia visual, la obra pictórica de Edward Hopper (1882-1967), artista que consigue manipular la percepción de los espectadores a través de una minuciosa composición geométrica del lienzo; un sofisticado juego de luces, frías, cortantes e intencionadamente

"artificiales", y una espectacular síntesis de los detalles. Se sugiere que, de esta manera, se de textura a la atmósfera de la película que transmitirá un mundo cálido cargado de diafanidad, reflejo de la psicología de los personajes.

A continuación se muestran dos obras de artista mencionado en las que se puede apreciar, como elemento común, la manipulación de la perspectiva al ubicar personajes solitarios en escenarios grandes.

Gráfico 1. Domingo – 1926



Nota: Fuente: Diario El País (2010). Autor: Edward Hopper

Gráfico 2. Temprano en la mañana de domingo – 1930



Nota: Fuente: Repro-arte.com (2012). Autor: Edward Hopper

3.2.4. Sugerencias para el diseño del guión técnico

Se deberá contar necesariamente con un guion técnico previo al rodaje de la obra en el que se describa aspectos como “secuencia, toma, tipo de plano, descripción del plano y audio del plano” (AA.VV., 2008, pág. 2). El guion técnico será entendido como una traducción del guion literario a un lenguaje audio-visual. Será trabajado fundamentalmente desde la visión del director del largometraje y será el punto en el que el guion literario trascienda el plano escrito y se convierta ya en una obra de diferente naturaleza.

El guión, como sistema, está constituido por finales, principios, nudos de la trama, tomas y efectos, escenas y secuencias. Juntos y unificados por el empuje dramático de la acción y el personaje, los elementos de la historia se ordenan, de una determinada manera y luego se revelan usualmente para crear el todo conocido como el guión: una historia contada en imágenes. (Field, 2002, pág. 85)

Si se considera esta descripción sobre los elementos constitutivos del guión literario de una obra, se debe resaltar el hecho de que, en el guión



técnico, se requiere ver reflejada la misma estructura y riqueza narrativa a través de su traducción a valores audiovisuales. A continuación, se detallan algunas sugerencias sobre los planos y otros recursos a utilizar para traducir el planteamiento del guion literario de *Suicidiario* a un lenguaje cinematográfico que concuerde con la concepción original de la obra.

Los planos y el espacio en los cuadros

Se sugiere que los planos tengan una duración muy corta y que se intercalen rápidamente, pero no de la forma convencional. Los planos más utilizados pueden ser:

- El plano generalísimo: este no privilegia un paisaje sino la posición mínima que ocupa el personaje en la escena. En general los personajes estarán solos y en escenarios grandilocuentes dentro de los cuales quedarán desfigurados. En estos casos, se utilizarán planos detalle de pequeños instrumentos en escena.
- Plano entre medio y primer plano: en este, el personaje en escena tiene mucho aire en alguno de los extremos del cuadro. Se utilizará mucho este plano en conversaciones entre dos personajes a los que no sigue en un plano general, sino a cada uno con su diálogo.
- Las situaciones cómicas se realizarán con tomas fijas de una duración ligeramente mayor al promedio: lo suficiente como para que haga ruido y que el espectador suelte una sonrisa.
- Los planos detalle de los objetos personales de cada personaje permitirán adentrarse en la psicología de estos. Los diarios de Alex, los microdibujos de Timia, el mapa con el árbol genealógico de Cuenca del Sombra, los libros de Pedro, los objetos scout del psicólogo, entre otros elementos interesantes para la historia. Los planos cenitales podrían ser los más adecuados para mostrar dichos



objetos. El plano detalle en picado y fijo sobre un elemento muy colorido, (tal vez por el simple hecho de mostrarlo)

- Se propone, además, el uso de *overhead shots*: básicamente se trataría de un plano cenital que representa el punto de vista de un personaje enfocando su mirada hacia abajo, normalmente aplicado a acciones bastante personales como el escribir un diario, mandar un mensaje o hacer una maleta, esto con el fin de transmitir esa conexión con el personaje y dotar de gran intimismo a la escena.



Conclusiones

En base al desarrollo de los anteriores acápites y tomando en consideración los objetivos que motivaron la propuesta inicial se puede concluir lo siguiente:

- Entre las características del cine de comedia, específicamente aquel que utiliza el humor negro como expresión en su discurso, puede destacarse que existe una tendencia hacia la transgresión de aquello socialmente aceptado debido a que la comedia negra aborda, en primer lugar, temáticas que muestran el lado oscuro de lo tradicional (por ejemplo, la disfuncionalidad de las relaciones mostrada en la comedia negra versus el tratamiento tradicional del amor). En segundo lugar, puede destacarse que los personajes de la comedia negra se constituyen en base a la necesidad de transgresión mencionada y deben ser, por lo mismo, creados desde una perspectiva compleja que abarque varias dimensiones entre las que se distingue la preponderancia de la psicológica. En cuanto a la retórica empleada en este tipo de cine se puede anotar el uso de técnicas que manipulan aspectos como la ambientación, la perspectiva y la imagen en general de las escenas para transmitir el mensaje deseado.
- En cuanto a la producción nacional de cine de comedia, se puede percibir que no ha existido, por parte de realizadores ecuatorianos, una inversión significativa de esfuerzos y recursos en guiones de obras de corte cómico que empleen el humor negro en tanto recurso narrativo. Es por eso que la construcción del guion literario de *Suicidario* ha estado motivada por el afán de ser una muestra de que, efectivamente, es posible hacer cine de comedia negra en el



Ecuador a pesar de que este sería interpretado como un género “alternativo”.

- Como reflexión sobre el proceso de construcción del guion literario de *Suicidario*, en tanto este desarrolla una historia que emplea el humor negro como recurso narrativo, puede concluirse que se destacó el reto de traducir la propuesta preconcebida a un lenguaje cinematográfico que tome en cuenta el necesario proceso metodológico con miras a establecer de manera clara el desarrollo de una premisa o mensaje. No obstante, este reto motivó la valoración de la utilidad que tiene la estructura en el cine y la necesidad de contar con una sistematización que permita al autor de un guion literario, establecer sugerencias aplicables al proceso de preproducción y producción que permitan, a su vez, reflejar el espíritu original de una obra en el rodaje de la misma. Esto se aplica especialmente al caso de la comedia negra ya que su retórica requiere considerar la correspondencia y coherencia entre todos los elementos constitutivos de una historia de este género.
- A pesar de la valoración reseñada, se puede anotar que el proceso de escritura del guion fue complejo. Se concluye como un desacierto que el tema del suicidio haya sido definido como parte del conflicto del personaje debido a que esta temática ya ha sido tratada en cortometrajes de la autora. Adicionalmente, cabe reconocer que luego de haber pasado por varias lecturas, el guion ha perdido su concordancia con la propuesta inicial que lo motivó y que lo definía como una obra de comedia negra en el afán de universalizar su mensaje. En este sentido, *Suicidario* no llegó a ser netamente un guion de comedia negra en el que sus personajes se desarrollaren en base a la sistematización de una estructura y



al establecimiento de una premisa en lenguaje cinematográfico; fue, más bien, un producto ligado a las ideas subjetivas y proyecciones de la autora de la historia. Por otro lado, lo que efectivamente se puede rescatar del trabajo en el guion de Suicidario es el aprendizaje efectivo sobre las herramientas que permitirán, en el futuro, crear un guion más maduro con conflictos claros y referentes concretos.



Referencias bibliográficas:

- AA.VV. (2008). *Manual de producción audiovisual digital*. Obtenido de Preproducción: <https://producciondigital.wordpress.com/preproduccion/>
- AA.VV. (2012). *Construcción del Guión. Drama, Ficción y Estructura Dramática*. Recuperado el 18 de Febrero de 2016, de http://www.kbeng.com.ar/archivos/1250774660_guion_apunte_1.pdf
- AA.VV. (2013). *Las brujas de Zugarramurdi*. Recuperado el 18 de Febrero de 2016, de Università di Corsica Pasquale Paoli: <http://www.univ-corse.fr/docs/ndoc2816.pdf>
- AA.VV. (2015). *¿El melodrama, variante o antípoda de la tragedia?* Recuperado el 18 de Febrero de 2016, de Asociación de Hispanistas del Benelux: http://ahbx.eu/ahbx/wp-content/uploads/2015/01/Programa_jornada-melo-12-2-2015.pdf
- AAVV. (1986). *Comedias*. Madrid: Gredos.
- Aguirre, J. M. (1982). El sentido del humor: más allá de la risa. *SIC*, 45(447), 304-310.
- Alessandro, N. (2010). *El caso Whisky de Rebella y Stoll*. Recuperado el 18 de Febrero de 2016, de Pasajes de la historieta al cine: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36334/Documento_completo__.pdf?sequence=1+
- Allen, W. (Dirección). (1997). *Deconstructing Harry* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Película].
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.



- Araya, F. (2010). Una mirada en blanco y negro a la historia: Charles Chaplin. *Revista SudHistoria*, 195-220.
- Ashby, H. (Dirección). (1971). *Harold and Maudee* [Película].
- Baiz Quevedo, F. (1993). *La Ventana Imposible: una mirada al guión de cine*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- Berger, P. (1999). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. (M. Bofill, Trad.) Barcelona: Kairos.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot.
- Blanco, L. (2009). El humor en el cine. *Trama y Fondo*, 55-68.
- Bustamante, L. (2014). Análisis textual de la película "Hombre mirando al sudeste". *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 103-118.
- Cuéllar, C. (1998). El mecanismo mágico: definición y descripción del "gag" cinematográfico. *Semiósfera*(8), 65-88.
- de la Iglesia, A. (Dirección). (2000). *La Comunidad* [Película].
- Díaz, M. (2015). *Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el New Hollywood*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas* (Primera ed.). México D.F.: UNAM. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- El País. (2010). *Domingo (1926) de Edward Hopper*. Obtenido de http://elpais.com/diario/2010/10/16/babelia/1287187941_740215.html
- Field, S. (2002). *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones* (Séptima ed.). Madrid: Plot Ediciones S.A.



Filmoteca Valenciana CulturArts IVAC. (2012). *Básicos Filmoteca*. Obtenido de Los géneros cinematográficos: <http://ivac.gva.es/banco/archivos/2%20Quimera.pdf>

Flores, Z. (2007). *"Mujeres al borde de un ataque de nervios"*. *Almodóvar: Sumergido en el mundo femenino*. Recuperado el 18 de Febrero de 2016, de Universidad de Palermo: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A5018.pdf

García Sánchez, J. M. (2012). Qué tan lejos, Sin dejar huella: Corolarios transculturizadores hispanos de las «road movies». *Frame*(8), 1-14.

García, J. (2012). Qué tan lejos, Sin dejar huella: Corolarios transculturizadores hispanos de las «road movies». *Frame*, 1-14.

Granja, J. (2015). A estas alturas de la vida: un salto en la azotea. *Revista El Apuntador*, 1-2.

Hegel, G. (1973). *La Fenomenología del Espíritu*. México D.F.: Fondo de Cultura.

Hermida, T. (Dirección). (2006). *Qué tan lejos* [Película].

Infante Yupanqui, C. (2009). Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor. *Dialogía*(3), 245-271.

Jeréz, C. (2010). La palabra, el teatro y la seducción en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. *Revista Iberoamericana*, 38(1), 69-87.

Jessurum, P. (2012). Lo cómico en la caricatura: un análisis de Bergson y Baudelaire. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital*, 113-122.

Kozintsev, G. (1973). El arte popular de Charles Chaplin. En G. Kozintsev, S. Eisenstein, & M. Beiman, *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión.



- Lajos, E. (1974). *Cómo escribir un drama*. Buenos Aires: S.A. Editorial Bell.
- Luna, Á. (2013). *Humor negro. Una aproximación estética*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Departamento de Teoría de las Artes.
- McKee, R. (2014). *El Guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (Octava ed.). Barcelona: Alba Editorial.
- Mendes, S. (Dirección). (1999). *American Beauty* [Película].
- Moral, J. (2010). *¿La música justifica los medios? El concierto*. Recuperado el 18 de Febrero de 2016, de El Espectador Imaginario: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/octubre-2010/criticas/el-concierto.php>
- Repro-Arte. Taller y Tienda de Bellas Artes. (2012). *Cuadros de Edward Hopper*. Obtenido de <https://www.repro-arte.com/historia-arte/hopper.php>
- Rodríguez, M. P. (2002). El monstruo moderno y los restos cadavéricos del pasado: El día de la bestia y La Comunidad, de Alex de la Iglesia. En M. P. Rodríguez, *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián: Universidad de Deusto. Filmoteca Vasca.
- Ruiz, B. E. (2014). El lado luminoso del humor negro. *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*(65-66).
- Salinger, J. (2010). *El guardián entre el centeno*. Alianza Editorial.
- Sánchez, J. (2002). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Sánchez, P. (2011). *La Vida es Bella. Catálogo sobre cuestiones de Escatología en el cine contemporáneo (1990-2005)*. Recuperado el 18



de Febrero de 2016, de
http://www.riial.org/espacios/cinecat/cinecat_ficha008.pdf

Saz, S. M. (1994). Mujeres al borde de una ataque de nervios: elementos subversivos. *De Historias, Lingüísticas, Retóricas y Poéticas: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 149-157). Universidad de California.

Shakespeare, W. (1951). *Obras Completas*. (L. Astrana Marín, Trad.) Madrid: Aguilar S.A. de ediciones.

Simonelli, J. (2014). *Cine Contemporáneo Argentino. Análisis del film Relatos Salvajes*. Recuperado el 18 de Febrero de 2016, de Universidad de Palermo:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/23099_77538.pdf

Solondz, T. (Dirección). (1998). *Happiness* [Película].

Solórzano, F. (2014). Las Brujas de Zugarramurdi de Alex de la Iglesia. *Letras Libres*, 90-91.

Toro, M. (2014). *Análisis fílmico de las representaciones y narraciones del filme "Cuando me toque a mi"*. Quito: Universidad Central del Ecuador.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. (2005). *Hoja informativa*. Retrieved Febrero 18, 2016, from Happiness:
<http://www.aulas.ulpgc.es/cine/historial/105-Happiness.pdf>

Valenzuela, A. (2012). *Algunos modelos de construcción del guión de cine*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Vega, J. (2003). *De lo trágico y lo cómico como categorías estéticas*. Cuenca: Universidad de Cuenca.



Anexos

Anexo 1. Presentación del guión literario de la obra *Suicidario*

SUICIDARIO

Escrito por:

Diana Arce

(Borrador final marzo 2016)

Contacto: dianarcesa@gmail.com

0995794299