

Treball de Fi de Grau

Títol

Autoria

Professorat tutor

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autoria:

**Professorat
tutor:**

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

A U T O R A

Maria
Fernández

T U T O R A

Rosa María
Palencia



L A
MIRADA PERDIDA

IDEACIÓN Y CREACIÓN DE UN GUION
DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN

Grado en Comunicación Audiovisual
Curso 2019-2020
TFG de proyecto

Índice

1. Introducción	pág. 1
1.1 Objetivo	pág. 1
1.2 Referencias para la elaboración de la premisa ideológica	pág. 2
1.3 Perspectiva de género	pág. 12
2. Referencias teóricas para el desarrollo narrativo	pág. 14
2.1 Elementos para la construcción del diseño narrativo	pág. 15
2.2 Ambientación	pág. 17
2.3 Elección del género cinematográfico y estructura	pág. 18
2.4 El orden temporal y la distribución de la información	pág. 21
2.5 El conflicto	pág. 23
2.6 El desenlace	pág. 25
2.7 El camino del guion	pág. 25
3. Idea	pág. 30
3.1 Premisa ideológica	pág. 30
3.2 Storyline	pág. 30
4. Sinopsis	pág. 30
5. Tratamiento	pág. 31
6. Escaleta	pág. 39
7. Caracterización de personajes	pág. 45
7.1 Referencias teóricas para el diseño de personajes	pág. 45
7.2 Caracterización de los personajes protagonistas	pág. 48
7.3 Caracterización de los personajes secundarios	pág. 53
8. Estilo visual y sonoro	pág. 55
8.1 Motivos visuales	pág. 55
8.1.1 El espejo	pág. 56
8.1.2 El ojo	pág. 57

8.1.3 Frente al cuadro	pág. 57
8.2 Características y referentes del estilo visual	pág. 59
8.2.1 Ritmo del montaje	pág. 59
8.2.2 Movimientos de cámara	pág. 60
8.2.3 Simetría	pág. 61
8.2.4 Paleta cromática	pág. 62
8.3 Características y referentes del estilo sonoro	pág. 65
8.3.1 Estilo del diálogo	pág. 65
8.3.2 Espacio sonoro	pág. 66
8.3.3 Música	pág. 66
8.4 Diseño del cartel	pág. 67
8.4.1 Ideación del diseño	pág. 67
8.4.2 Justificación del diseño	pág. 68
8.4.3 Resultado del diseño de cartel	pág. 70
9. Viabilidad del proyecto	pág. 71
9.1 Posibilidades de venta	pág. 71
9.1.1 Características del proyecto desde la perspectiva del mercado audiovisual	pág. 71
9.1.2 Target	pág. 74
9.1.3 Pitchings y concursos	pág. 76
9.2 Estudio de mercado. Productoras	pág. 82
9.3 Presupuesto	pág. 83
9.3.1 Precio del guion	pág. 83
9.3.2 Presupuesto para la realización del cortometraje	pág. 84
9.4 Teaser	pág. 86
10. Guion literario	pág. 87
11. Bibliografía y webgrafía	pág. 110
11.1 Libros	pág. 110
11.2 Artículos y noticias	pág. 112
11.3 Películas	pág. 112
11.4 Páginas web	pág. 114
11.5 Conferencias y otros	pág. 115
12. Anexos	pág. 117
12.1 Desglose del presupuesto	pág. 117
12.2 Referencias que aparecen en el guion literario	pág. 130
12.3 Descriptor del proyecto para presentar a pitchings.....	pág. 132

1. Introducción

1.1 OBJETIVO

El objetivo de este Trabajo de Fin de Grado consiste en la creación de un guión literario original de un cortometraje de ficción. Este proyecto surgió como consecuencia de un interés personal acerca de la filosofía del arte, la estética y la reflexión entorno a la imagen. Durante años se fue incrementando mi inclinación por estas temáticas, a medida que leía autores como Roland Barthes, John Berger, Umberto Eco, Susan Sontag o Eugenio Trías, entre otros. Esta inquietud, junto con mi afición por escribir y por el cine, hizo que me propusiera plasmar algunas reflexiones surgidas a partir de esas lecturas en un guion de cortometraje.

En un principio valoré distintos géneros cinematográficos para llevar a cabo este proyecto, considerando el filme-ensayo, el cine experimental o el documental. Finalmente, me decanté por un cortometraje de ficción, ya que de esta manera he tenido que obligarme a condensar ese trasfondo filosófico en unas cuantas ideas concretas que se puedan ilustrar mediante unos personajes ficticios. Creo que esta tarea es de gran interés, puesto que una historia de ficción puede llegar a un público no especializado con más facilidad que otro tipo de cine y, de esta manera, se brinda al espectador la oportunidad de recibir la narración de distintos modos según las diferentes capas de interpretación. Este cortometraje, por tanto, puede entenderse como una simple historia de dos mujeres que se hacen preguntas acerca de la imagen y las tecnologías, o bien puede deducirse un mensaje más universal tras esos personajes.

Así pues, la premisa ideológica de este proyecto surge con el objetivo de narrar desde un punto de vista crítico nuestra actual relación con la tecnología, las apariencias y lo visual, y proponer una reflexión acerca de su influencia en nuestra percepción de la realidad y en nuestro comportamiento como individuos y como sociedad.

Para llevar a cabo el guion literario del cortometraje, el cual constituye la parte principal y final del trabajo, se ha dividido este proyecto en distintas etapas, que me han permitido configurar progresivamente la historia. En primer lugar, dentro del marco de esta introducción, se expone un resumen del pensamiento de algunos de los autores que me han servido como referencia para elaborar la premisa ideológica. El siguiente apartado, titulado “Referencias teóricas para el desarrollo narrativo”, consiste en un repaso a

algunas teorías acerca de la escritura del guion, mediante las cuales he diseñado la estructura narrativa con la que se contará la historia. A continuación, he llevado a cabo los pasos que se siguen habitualmente para la confección de un guion: idea, sinopsis, tratamiento y escaleta (etapas que se explican con más detalle en el punto “2.7 El camino del guion”). Antes de proceder a la escritura definitiva del guion literario, he llevado a cabo otros apartados que considero imprescindibles para definir el estilo de la película, como la caracterización de personajes, el estilo visual y sonoro, y la viabilidad del proyecto. El punto 10, finalmente, consiste en el guion literario.

Después de haber realizado todas las etapas mencionadas, y de haber ido construyendo la historia conforme avanzaba el proyecto, el guion resultante consiste en un cortometraje de ficción de una duración de 18 minutos aproximadamente, perteneciente al género cinematográfico del drama y dirigido a un público adulto.

1.2 REFERENCIAS PARA LA ELABORACIÓN DE LA PREMISA IDEOLÓGICA

Tal y como he comentado anteriormente, la idea de fondo para este guion se ha ido gestando a medida que leía a varios autores e iba elaborando una tesis propia acerca del papel de la imagen en nuestra sociedad. Considero interesante, por tanto, establecer una relación entre el pensamiento de estos autores tan variados para así comentar las múltiples ideas filosóficas de donde surge la tesis general de este cortometraje. Es importante tener en cuenta que ninguno de los siguientes conceptos aparecen de manera explícita en el guion, sino que definen implícitamente el trasfondo de la historia, es decir, la premisa ideológica.

Los conceptos a partir de los cuales he elaborado esta premisa tienen una temática en común: la influencia de la tecnología, la imagen y el concepto de belleza en la sociedad actual. A partir de cada una de las siguientes ideas podría enunciarse una tesis general:

El uso que hace la sociedad actual de la tecnología y de la imagen, propiciado por el sistema capitalista, conlleva una importante falta de reflexión y altera nuestra percepción de la realidad.

Con tal de crear un análisis ordenado, podrían clasificarse estas ideas en causas, consecuencias y posibles soluciones de esta situación.

En primer lugar, en cuanto a las **causas**, es interesante tener en cuenta el análisis que hace Fredric Jameson de la postmodernidad, término que surgió para designar varios movimientos culturales, artísticos, filosóficos y literarios del siglo XX que se extienden hasta hoy, y que a menudo se aplica para definir la época en la que nos encontramos actualmente. Jameson hace patentes una serie de hechos que influyen actualmente en la percepción de las personas. Uno de ellos es la multiplicidad de pantallas, que hace que nos acostumbremos a ver contenidos audiovisuales cada vez más fragmentados y de menos duración y, como consecuencia, con menos profundidad en el mensaje. Esto se ve reflejado en este cortometraje sobre todo en la vida de Julia, una de las protagonistas. Julia se encuentra siempre rodeada de pantallas, ya sea el televisor, el teléfono móvil o los anuncios que hay en la calle y en el metro. Su atención es dispersa y no presta demasiado interés a ningún contenido por un tiempo prolongado.

Otro hecho según Jameson es que las personas buscan cada vez más la imagen de la realidad en vez de la realidad misma. Es decir, un simulacro, lo cual nos convierte en la *sociedad del espectáculo* (Jameson, 1989). Esto se hace palpable, por ejemplo, en la actual adicción a la toma de fotografías constante, todavía más presente hoy que en el momento en que el autor escribió dicho ensayo. Por eso he querido construir el personaje de Julia como alguien que se cree su propia ficción, que crea una imagen estética de su día a día mediante la fotografía y las redes sociales, y que percibe esta representación como si se tratara de la realidad.

Jameson hace referencia constante al papel que tiene el capitalismo tardío en la manera de relacionarnos con la imagen y con la realidad. Asimismo, Susan Sontag advertía ya una década antes del poder de la cámara como instrumento del capitalismo, ya que sirve en lo privado como entretenimiento (que el sistema necesita para incentivar el consumismo) y en lo público como instrumento de vigilancia (para asegurar el buen funcionamiento de dicho sistema) (Sontag, 1975). En cuanto a mi guion, he querido plasmar esta doble vertiente de la cámara dentro del marco capitalista haciendo referencia tanto al consumismo como a la vigilancia. En referencia al primero, Julia admira varios referentes de belleza, como modelos de revista, y por eso necesita comprar el vestido verde de satén. Le merece la pena gastar una gran cantidad de dinero en ese vestido porque tenerlo le aporta la ilusión de poseer ese ideal de belleza que pertenece al imaginario colectivo. Por otro lado, cuando Julia empieza a intuir la

problemática de las apariencias, se percata de la cantidad de cámaras de vigilancia que hay en las calles, a su alrededor, y que parecen estar observándola.

Aun así, como recuerda Milan Kundera, todos nos encontrábamos rodeados de fotógrafos desde antes incluso de que existiera la cámara, con gente a nuestro alrededor que observa nuestros movimientos y nuestras acciones constantemente. Por eso todos actuamos, en cierto modo, pensando en la inmortalidad. Es decir, pensando no solamente en cómo queremos que nos perciban los demás en el presente, sino también en cómo queremos que se nos recuerde cuando ya no estemos vivos (Kundera, 1990). Probablemente también por eso el personaje de Julia busca una representación constantemente estética de su vida; para conseguir una inmortalidad enfrascada en una belleza perfecta.

Quizá esto ocurra también por nuestra necesidad de destacar como individuos entre la muchedumbre que puebla las ciudades contemporáneas. Las masas están cada vez más presentes y ocupan los lugares principales, con lo cual las personas sienten la necesidad de ser reconocidas de manera individual. Como escribe José Ortega y Gasset, “La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: solo hay un coro.” (Ortega y Gasset, 1929, p. 135). Varias escenas en este guion muestran una Barcelona abarrotada, con grandes avenidas llenas de transeúntes ajetreados que caminan con prisa en varias direcciones. La homogeneidad de estas personas pretende aportar al espectador la sensación de pertenecer a una masa uniforme similar a la que hace referencia Ortega y Gasset, donde los individuos sienten la necesidad de distinguirse del resto. La fotografía es uno de los medios que proporciona la ilusión de unicidad, que nos permite sentir que destacamos frente a los demás.

La imagen, además, nos proporciona una experiencia estética, que a menudo es tan o más intensa que la de otras artes como la pintura, la música o el cine. Valoramos no solamente lo que aparece en la imagen, sino cómo ha sido capturado. El resultado estético de la fotografía nos aporta a menudo un gran placer visual. Dicha experiencia estética es a veces tan potente que invita a pensar que tan solo una ilusión puede conducir a la más absoluta verdad a la que alguien puede llegar, como sugiere al lector el

protagonista de *Rayuela* cuando escucha música *jazz* en sus sesiones entre amigos en el Club (Cortázar, 1963).

Y es que la belleza es "la única forma de lo espiritual que podemos aprehender y tolerar con los sentidos." (Mann, 1912, p. 79). Es decir, es la única idea intelectual "tangible", que podemos llegar a comprender mediante los sentidos. Por eso la belleza ha adquirido un papel tan importante en nuestra sociedad, tanto en el arte como en los individuos, y se ha erigido como el concepto supremo al que toda obra y toda persona debe aspirar. Dicha intensidad de la experiencia estética se muestra en el guion como un factor que puede ser negativo o positivo según el uso que se le dé. Por un lado, Julia se encuentra ensimismada por lo bello de las apariencias, lo cual no le permite comprender la realidad. Por otro, Eva usa la experiencia estética que le proporciona el arte y todo lo que para ella contiene belleza como vía hacia la interpretación del mundo, tal y como explica en su diario grabado en cintas de cassette.

Aun así, cabe destacar que "la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad." (Barthes, 1980, p. 40). Es decir, la fotografía nos muestra como un sujeto diferente a nosotros mismos, ya que a menudo nos exhibimos como deseamos ser vistos y no como somos en realidad. Nuestra identidad, por tanto, se descompone, dando lugar a un nuevo sujeto. Según Barthes, no se ha hablado suficientemente de cómo repercute esto en la sociedad.

Todas estas causas dan como resultado la coyuntura actual. Considero interesante, asimismo, analizar las **consecuencias** que provocan la fotografía, la tecnología, la belleza, las masas y la postmodernidad en la percepción de la sociedad.

La primera y más notable de estas consecuencias es que nuestra sociedad se ha vuelto comparable al mito de la caverna de Platón. Del mismo modo que los personajes que habitan esta cueva están expuestos a unas sombras que otros les muestran y que ellos conciben como la realidad misma, los medios de comunicación de masas nos bombardean a nosotros constantemente de una manera similar, con imágenes manipuladas y retocadas para crear un significado distinto del real. Así, en esta era llamada a menudo postverdad, vivimos inmersos en una representación de los hechos, urdida por las múltiples opiniones, sin poder llegar nunca al hecho objetivo, si es que todavía existe. En el cortometraje se transmite esta idea mediante la vida de Julia. Podría

decirse que, a partir de ver su propia imagen en un cartel publicitario, y mediante la conversación que establece con su amiga Clara, Julia comienza su camino hacia la salida de la caverna de Platón. Comienza a intuir que lo que hasta entonces juzgaba real quizá eran tan solo apariencias, pero aun así sigue enfrascada en ellas y no es capaz de salir hasta el exterior de la caverna donde, en cambio, se encuentra Eva.

Además de la manipulación, esta exposición constante a las imágenes provoca en la mayoría de los individuos una desensibilización. Como indica un personaje de *Las bellas imágenes*, de Simone de Beauvoir, las imágenes que vemos reflejadas en la pequeña pantalla carecen de su magnitud real. Por eso podemos mantenernos hipócritas ante las desgracias que sabemos que ocurren en el mundo (De Beauvoir, 1966). Estamos acostumbrados a ver guerras, hambre, dictaduras y migraciones en las noticias, pero nada de eso nos afecta emocionalmente mientras no nos ocurra a nosotros mismos. Estamos, en cierto modo, anestesiados por la gran cantidad de imágenes atroces a las que nos someten los medios. He pretendido mostrar esta hipocresía en la escena en la que Julia se alegra por el éxito que ha tenido su última foto colgada en Instagram mientras hace caso omiso al telediario, que ofrece datos e imágenes de refugiados en condiciones pésimas.

Dicha abundancia de imágenes la provocamos también cada uno de nosotros como productores de fotografías. Igual que los medios exhiben las desgracias que suceden en el mundo, nosotros también exhibimos con el mismo afán nuestra vida privada. En este aspecto es significativa la tesis de Umberto Eco, que afirma que el “derecho a la reserva cada vez tiene menos valor en nuestra sociedad mediática, donde la renuncia a la reserva adopta la forma del exhibicionismo.” (Eco, 2013, p. 293). El cotilleo, antes indeseado, se convirtió en una forma de orgullo que provoca envidia en los demás cuando se empezaron a publicar habladurías sobre famosos. Eso hace que la gente actualmente sea más exhibicionista, que la mayoría deseemos ser víctimas de esta falta de privacidad. De ahí proviene el deseo del personaje de Julia de asimilarse a las modelos, celebridades e *influencers* que admira por la importancia mediática que estas tienen y lo idolatradas que son por todo el mundo.

Además de exhibir nuestra propia vida privada, las redes sociales y la fotografía también potencian una característica intrínseca de los seres humanos un poco más abstracta; convertir la realidad que nos rodea en cuadros. Eugenio Trías explica en *Lo bello y lo*

sinistro cómo solemos perseguir aquello que deseamos a la vez que lo convertimos en una imagen a menudo idealizada que queremos alcanzar y poseer. Esto le ocurre, por ejemplo, al protagonista de *Vértigo* (Hitchcock, 1958), que convierte a su amada en una imagen onírica a la vez que pictórica (Trías, 1982). Julia, en el presente cortometraje, lleva a cabo el mismo proceso que el personaje de James Stewart en la película de Hitchcock, pero en vez de idealizar una persona ajena, lo hace con su propia vida. Julia convierte su vida en imágenes para sentirse más cerca del ideal estético que desea alcanzar, lo cual para ella implicaría haber logrado el máximo éxito al que puede aspirar.

Por otro lado, el hecho de que percibamos la realidad como cuadros o imágenes conlleva también que no podamos aprehenderla. Si la fotografía funciona tan bien mostrando lo bello es porque tiene poca relación con la verdad. Un instante congelado y aislado no contribuye al entendimiento. La sociedad consumista actual convierte el mundo en una tautología mediante la fotografía y, por tanto, impide su comprensión. Puesto que las imágenes son “la forma más irresistible de contaminación mental” (Sontag, 1975, p. 33), la sociedad actual se encuentra constantemente sometida al consumismo estético, lo cual nos distrae de una reflexión profunda acerca del mundo que nos rodea. Por eso, como ya he comentado anteriormente, la vida de Julia se encuentra sujeta a la imagen y, en consecuencia, al consumismo estético y material.

Otra de las formas más eficaces actualmente de “contaminación mental” es el entretenimiento. Blaise Pascal ya advertía, en el siglo XVII, de cómo aquellos que no se conocen lo suficiente buscan el divertimento para no pensar en sí mismos. A su vez, como no se conocen, no son capaces de reconocer tampoco esta necesidad que mueve su vida. Según Pascal, quizá la cuestión más importante para alcanzar la felicidad, si es que existe, sea afrontar la soledad hasta disfrutarla; aprovechar el reposo para conocerse a sí mismo. Buscar el aburrimiento y evitar el divertimento (Pascal, 1670). Considero esto muy significativo en la sociedad actual, cuando hay tantos medios y plataformas que ofrecen un entretenimiento constante del que poca gente sabe escapar. El ocio se ha convertido en un espacio de tiempo que hay que llenar con contenidos audiovisuales, mientras muy poca gente valora el aburrimiento como algo productivo e incluso deseable. He querido plasmar esto en el contrapunto entre las dos protagonistas. Julia, siempre apresurada y atareada, ocupa cada minuto en alguna actividad que le impida pensar; Eva, más sosegada y reflexiva, disfruta de su tiempo sin hacer nada en concreto, la cual cosa le permite apreciar algunos detalles a los que otra gente no presta atención.

Volviendo al papel de la imagen en la percepción de la sociedad y en la confección del imaginario colectivo, otra de las consecuencias que provoca la dictadura de las apariencias se encuentra en la sexualidad. Milan Kundera narra, a través de los protagonistas de *La inmortalidad*, la existencia de un flujo suprapersonal erótico; una imagen común de cómo debe ser la sexualidad. La pornografía actúa como una fuente común que nos ha inculcado una manera determinada de concebir el sexo y, por tanto, todos tenemos una idea muy parecida de cómo debe experimentarse (Kundera, 1990). La escena de este guion en la que Julia tiene sexo con su marido pretende sugerir esto, ya que ella actúa de manera estudiada y se observa en el espejo intentando parecerse al que probablemente es su ideal. Por el contrario, Eva explica en las cintas de cassette cómo disfruta de su sexualidad de una manera introspectiva y sensible, quizá por ser invidente y, por tanto, no estar tan sometida a un referente visual común.

La cámara, además de como instrumento de entretenimiento, de vigilancia o de exhibición, también puede entenderse como sublimación del arma. Hacer una fotografía a alguien es como violar o matar a esa persona metafóricamente, pues nos permite verle y conocerle como jamás se verá ni se conocerá a sí mismo, observarle desde el exterior. Por eso algunas sociedades no industrializadas todavía sienten un cierto recelo ante la cámara, ya que conservan la creencia de que la fotografía podría robarles su identidad. Honoré de Balzac creía que las personas están hechas de múltiples capas de apariencias superpuestas. Puesto que la fotografía consigue materializar una de esas capas, la apariencia de un instante preciso, Balzac tenía miedo a que le fotografiaran y que así perdiera algo de su ser (Sontag, 1975). En este cortometraje, puede percibirse un temor parecido en Julia desde que ve un cartel publicitario con su propio retrato. Este incidente le provoca miedo a ser observada por personas o capturada por cámaras en la calle, como si se trataran de armas que pudieran herirla, y le suscita incluso dudas acerca de su identidad, situación que culmina de manera metafórica cuando se rompe el espejo en el que Julia observa su imagen reflejada.

Volviendo a la tesis enunciada al principio de este apartado, considero interesante reflexionar también acerca de las posibles **soluciones** a dicha situación. Personalmente, creo que la herramienta más eficaz y poderosa para escapar de la perspectiva superficial e irreflexiva a la que tantos vivimos sujetos es el arte. En el ensayo titulado *La construcción social de la realidad* se explica cómo “el arte y la religión son productores endémicos de zonas limitadas de significado” (Berger y Luckmann, 1966, p. 41). Es decir,

crean otras realidades que, cuando acabamos de presenciarlas, nos parecen tenues y efímeras. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se cierra el telón frente a un escenario de teatro. El mundo que durante unos minutos habíamos presenciado como propio desaparece de pronto y lo sentimos lejano. Pero lo cierto es que, mientras nos encontramos absortos en la obra, ya sea teatral, pictórica o musical, vivimos esa realidad de manera muy intensa. Por eso considero que el arte tiene tanto poder para hacernos reflexionar en un plano intelectual a través de una experiencia sensorial, la cual cosa a menudo resulta incluso más eficaz que un ensayo escrito que presente esas mismas ideas de manera explícita. Por esta razón he querido que el personaje de Eva tenga una relación tan estrecha e intensa con el arte. Se trata de una mujer muy sensible que se emociona profundamente con la literatura, la música y la pintura, y que usa la inspiración que le brindan estas artes para aprehender su propia existencia.

En este sentido, es importante destacar que si el arte es tan poderoso y puede ser tan beneficioso es, en parte, por la hipermediación que conlleva. Mientras que los dispositivos tecnológicos actuales buscan cada vez más la transparencia del medio, para proporcionar al usuario una experiencia inmersiva, la hipermediación supone todo lo contrario. Esta consiste en ensalzar el proceso de realización por encima del producto artístico en sí mismo. Esto es, hacer notar el medio. Los ingenieros buscan la transparencia, mientras que los artistas buscan la hipermediación. Es decir, estos últimos experimentan con las posibilidades del medio para hacerlo notar al espectador (Bolter y Grusin, 2010). Un cuadro, por ejemplo, a menudo se valora por sus pinceladas, que dejan intuir la técnica que se ha usado para pintarlo. En una interfaz, en cambio, se valora que pase inadvertida para quien la usa. Considero que el hecho de percatarnos del medio como espectadores de la obra de arte nos permite reflexionar acerca de su contenido desde una perspectiva crítica, manteniendo nuestra capacidad para sopesar e incluso rechazar su mensaje. La transparencia de la tecnología, en cambio, nos hace vulnerables al mensaje que ofrece, ya que este se mezcla con la realidad misma. Este contrapunto entre transparencia e hipermediación queda reflejado de manera implícita en el cortometraje. Julia hace un uso abusivo de la tecnología, que siempre busca la transparencia, lo cual la hace más vulnerable al mensaje que las redes y los medios le quieran transmitir; Eva, en cambio, se apoya en el arte y aprecia no solamente el producto sino el medio, con lo cual puede juzgar el mensaje de una manera más crítica.

Otra de las soluciones que personalmente propongo ante la situación a la que se encuentra sometida la sociedad actual es relativizar el concepto de belleza. Umberto Eco nos recuerda que “lo bello es todo aquello que los hombres han llamado bello” (Eco, 2005, p. 33). La noción de belleza no es algo puro, sino que está sujeta a la concepción que se ha tenido de ella en cada etapa de la humanidad. La cultura de la Grecia clásica valoraba la corpulencia; la egipcia, los cuellos largos, y ahora se ensalza la extrema delgadez. La belleza no se debe entender, por tanto, como una idea eterna e inmutable, sino que depende simplemente de lo que nosotros mismos juzguemos como bello. En cuanto a las dos protagonistas de este cortometraje, mientras Julia persigue unos referentes estéticos que identifica como encarnaciones del ideal absoluto de belleza, Eva es consciente de lo relativo de este concepto y, además, tiene una noción mucho menos concreta de lo bello por el hecho de ser invidente.

Por otro lado, Milan Kundera reflexiona también sobre dicha noción de belleza, afirmando que las personas consideradas hermosas pueden asegurar la unicidad de su yo con menos certeza que las feas. La belleza se mide en relación con una suerte de prototipo original, un sujeto estándar con el que toda persona que aspire a ser bella debería guardar un cierto parecido. La fealdad, en cambio, es una combinación azarosa única. Por eso alguien a quien la sociedad juzga feo debería considerarse único con más seguridad que alguien normativamente bello (Kundera, 1990). El personaje de Julia, no obstante, busca aproximarse al máximo a ese prototipo original. Mediante el gesto, la ropa, el maquillaje y la actitud busca parecerse a ese estándar que unifica a las personas y que evita cualquier imperfección que suponga fealdad (y, en consecuencia, unicidad).

Kundera, además, cree que deberíamos percatarnos de que nuestro rostro no es algo propio, sino que es simplemente la suma de los rasgos de nuestros antepasados, una combinación genética que da como resultado la cara que vemos cada mañana frente al espejo (Kundera, 1990). Quizá, si fuéramos capaces de sentir esto, restaríamos importancia a nuestra apariencia y le daríamos más valor a otras características de nuestra persona que sí han sido cultivadas por nosotros mismos, como la personalidad, las aficiones o la cultura. Julia claramente se identifica con su rostro, y precisamente por este gran apego le supone aun más traumático el hecho de ver su cara en un cartel de publicidad. La escena en la que se rompe el cristal donde ella se refleja podría implicar una ruptura de esta devoción al propio rostro, al percatarse de que esos rasgos no describen su identidad.

En relación con esto, Jean-Paul Sartre declara que las personas que reconocen su rostro y su expresión en el espejo sustentan la propia imagen en el tejido de opiniones que han urdido los demás alrededor de ella. Es decir, que alguien que se reconoce a sí mismo en sus facciones es porque se ve a través de la descripción que otras personas han ido elaborando para explicar quién es él. En cambio, los que realmente se conocen por sí mismos y aceptan su identidad no pueden reconocer su rostro, porque saben que solamente es apariencia, que no es su ser, su persona (Sartre, 1938). He pretendido plasmar esta idea en la escena en la que Eva explica cómo emplea el tacto para imaginar su propio rostro y lo poco que se identifica con él. Naturalmente, el hecho de no poder ver incrementa esta extrañeza hacia sus propias facciones.

Una de las principales soluciones para escapar de la dictadura de las apariencias es percatarnos de que, al contrario del dicho popular, las palabras dicen en realidad más que las imágenes. Estas últimas transmiten significado porque van acompañadas de una reflexión que, en último término, es siempre verbal. Una fotografía nos emociona a menudo por el contexto en que ha sido tomada, por la idea que transmite o por el valor que promueve. Todos ellos son conceptos que somos capaces de percibir y comprender gracias al lenguaje verbal. La imagen, por tanto, no sería nada sin la palabra. Eva está obligada a prescindir de lo visual, pero su dominio de la palabra hace que perciba y describa el mundo con una riqueza todavía mayor que si pudiera ver, como vemos mediante el diario que graba en cintas de cassette.

Otra de las soluciones que, aunque sea aparentemente sencilla, es imprescindible que recordemos es que “la felicidad sucede cuando la gente es capaz de entregarse enteramente al momento que vive, cuando Ser y Devenir son la misma cosa” (Berger, 2016, p. 259). Personalmente, creo que algunas de las características de esta sociedad capitalista expuestas anteriormente, como la multiplicidad de pantallas, el consumismo estético o la exhibición de la vida privada, provocan que no estemos nunca en un solo lugar. La capacidad de atención de las personas resulta cada vez más limitada y a menudo desearíamos estar en un lugar o un momento distinto al que estamos viviendo. Considero que es fundamental percatarse de este hecho para así poder escapar de la infinita espiral de necesidades falsas y frustraciones constantes a la que el sistema capitalista nos somete. Mientras que Julia vive constantemente dispersa, Eva aprecia el instante presente, y eso es lo que le permite disfrutar.

En conclusión, como afirmaba en la tesis al inicio de este apartado, el actual empleo de la tecnología y la imagen nos provoca una falta de reflexión y una determinada percepción de la realidad.

Las causas de esta situación son, principalmente, los intereses del sistema capitalista, que se ha servido de las características propias de la postmodernidad (multiplicidad de pantallas, fragmentación de contenidos y cámaras omnipresentes) para propiciar el consumismo estético y material.

La consecuencia de esta coyuntura es una sociedad que vive instalada en la caverna, desensibilizada frente a la abundancia de imágenes, con una necesidad constante de entretenimiento y una considerable presión estética.

Las posibles soluciones que nos permitirán acabar con esta situación quizá sean valorar el arte como se merece, relativizar el ideal de belleza y juzgarlo absurdo, y entregarse enteramente al momento presente.

1.3 PERSPECTIVA DE GÉNERO

Más allá de todas las consecuencias negativas ya comentadas, fruto del uso que le damos a la imagen y a la tecnología, y de las que todos somos víctimas, quiero destacar el papel de la mujer como sujeto principal de dicha presión estética. Naomi Wolf ofrece un análisis muy esclarecedor de este fenómeno en su ensayo *El mito de la belleza* (Wolf, 1990). En este libro se explica el mecanismo de dominación al que se ha sometido a la mujer en el ámbito íntimo a medida que ha conseguido más libertades en la esfera pública.

El sufragio femenino (resultado de la Declaración de Sentimientos de Séneca Falls que tuvo lugar en Estados Unidos en 1848) o la introducción de la mujer en el mundo laboral (que comenzó a consolidarse a partir de la segunda mitad del siglo XX) han sido avances importantes para el género femenino en cuanto a sus derechos jurídicos y sociales. No obstante, cada vez que ha habido un progreso de este tipo, el sistema se ha encargado de ejercer otro tipo de opresión hacia la mujer, más sutil pero no menos perjudicial, para evitar que esta desestabilice una sociedad regida por un sistema enteramente patriarcal. Esta otra opresión se ha llevado a cabo fomentando las inseguridades más íntimas de las

mujeres y exigiendo una perfección estética constante. Esto ha provocado, y sigue provocando hoy más que nunca, que la mujer aparentemente empoderada, independiente y con igualdad de derechos sufra en realidad un sometimiento mucho más implícito y, por tanto, más difícil de erradicar. Cada vez hay más casos de trastornos alimenticios en mujeres y cifras más elevadas de cirugía estética femenina, síntomas de la creciente preocupación que las mujeres sufren por su cuerpo.

Mientras que los signos de la edad son percibidos como una característica interesante en los hombres, estos mismos rasgos se penalizan en las mujeres, que deben aspirar a parecer eternamente jóvenes y, por tanto, inexpertas. Y es que el ideal de belleza esconde en realidad un ideal de comportamiento. Si se premia la juventud en la mujer es por el miedo a su madurez intelectual que denotan los cambios físicos a lo largo de los años. Así, se ha conseguido que el género femenino invierta una gran proporción del tiempo y del dinero que ha conseguido mediante la lucha por sus derechos en la conservación de su físico, en vez de dedicar estos recursos a otros objetivos más productivos y menos perjudiciales.

No es casualidad, por tanto, que Julia, el personaje aparentemente narcisista y superficial de este cortometraje, sea una mujer. Mediante algunos comentarios de su amiga Clara, fotografías en revistas y redes sociales, algunos diálogos con su marido y con la dependiente a la que le compra el vestido, pretendo sugerir que Julia no es la culpable de su obsesión por alcanzar el ideal de belleza, sino que es víctima del sistema actual. Todas las personas a su alrededor le incitan a valorarse por su aspecto y, por tanto, a sentir la necesidad de exhibirlo y mejorarlo constantemente. Si Julia fuera un personaje masculino, probablemente no sufriría esta presión y, por tanto, su manera de percibirse a ella misma y al mundo que la rodea también sería distinta.

Un detalle en una de las escenas del cortometraje, en la que unas niñas juegan en un parque a maquillarse unas a otras, pretende mostrar que la preocupación por la estética se inculca a las mujeres desde muy pequeñas, como un entretenimiento inofensivo que, con los años, acaba convirtiéndose en una obligación.

Eva es también una mujer y, por tanto, se ve sometida seguramente a la misma imposición que Julia. No obstante, el hecho de que sea invidente conlleva que la perspectiva de este personaje sea radicalmente distinta. A causa de no poder ver, Eva se

ha visto obligada a repensar su modo de percibir el mundo y de cómo la perciben a ella los demás. Además, usa el arte y la filosofía para seguir reflexionando sobre su comprensión de la realidad. Vemos un ejemplo de esta evolución constante cuando lee un fragmento del libro *Modos de ver* y esto le lleva meditar acerca de su percepción. El fragmento es el siguiente:

“La vista establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero estas nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. (...) Poco después de ver, nos damos cuenta de que también podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con el nuestro para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible.” (Berger, 1972, p. 9).

Estas palabras despiertan la curiosidad de Eva y le llevan a cuestionarse cuál es su lugar en dicho mundo visible. El hecho de ser ciega le obliga a cavilar acerca de su percepción y le permite encontrar distintas maneras de apreciar la realidad y de comprender su lugar.

2. Referencias teóricas para el desarrollo narrativo

“Cualquier teoría sobre los paradigmas y los modelos infalibles de redacción que sirven para alcanzar el éxito comercial es un disparate.”

(McKee, 2002, p. 17).

Resulta paradójico que Robert McKee, el autor y conferencista más reputado en lo que concierne a la escritura de guiones cinematográficos, haga una afirmación como la citada en el epígrafe anterior. McKee se ha convertido incluso en un personaje, como se puede observar en la película *Adaptation (El ladrón de orquídeas)*, de Spike Jonze (2002), en la que aparece como una especie de gurú que guía por el camino correcto a todos aquellos guionistas que buscan cosechar un gran éxito comercial en el cine de Hollywood. Pero lo cierto es que, como enuncia la frase aquí citada, no existe un único modelo o teoría que asegure la eficacia de un guion.

Por eso, este apartado pretende seleccionar algunos aspectos concretos de diferentes teorías acerca del guion, para así desarrollar la narración a partir de consejos expuestos

por diversos autores expertos en esta temática. Aquí, por tanto, se lleva a cabo el paso previo a la elaboración de la historia, ya que se utiliza la bibliografía más destacada en el ámbito de la escritura de guiones cinematográficos para planificar los elementos narrativos que constituirán la historia.

Las películas surgen a partir de algo que necesita ser contado. En cine, “toda la unidad de su argumento procede y depende del tema” (Sánchez-Escalonilla, 2014, p. 55). Por eso he expuesto, en el apartado anterior, el tema del que he partido para llevar a cabo este proyecto; una reflexión acerca de la imagen, la tecnología y la percepción de la realidad. Pero para que dicho mensaje llegue al público deseado, se debe seguir una cierta estructura narrativa para que la historia (y no solamente el mensaje) tenga interés.

Para desarrollar dicha estructura, tendré en cuenta, a grandes rasgos, la triple evolución que se da en cualquier proceso narrativo: la evolución de la **trama argumental** o historia completa; la de las **relaciones entre los personajes**, que crean otras subtramas dentro de la trama principal, y la evolución en la **transformación de los personajes**, que muestra los cambios que suceden en la personalidad de los personajes que protagonizan tales historias (Sánchez-Escalonilla, 2014). En primer lugar, expondré algunos elementos del diseño narrativo que me han ayudado a construir la trama argumental del guion.

2.1 ELEMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL DISEÑO NARRATIVO

A continuación haré un repaso de la terminología del diseño narrativo propuesta por McKee en el capítulo “Los elementos de las historias” de su libro *El guión*, relacionando algunos de los términos con mi propio proyecto. Esto me ha ayudado a decidir, a grandes rasgos, qué tipo de historia quiero contar, cómo me gustaría que se desarrollara la trama y qué tipo de personajes la protagonizarán. Considero que este paso previo a la escritura de la escaleta, el tratamiento o el propio guion literario ayuda a crear una trama con cierta coherencia narrativa, apoyando la presente historia en ejemplos previamente analizados.

En primer lugar, McKee clasifica los tipos de diseño narrativo en tres grandes grupos: arquitrama, minitrama y antitrama. Yo he decidido aproximarme para esta historia a lo que McKee denomina **minitrama**, una narración en la que el conflicto suele ser interno, los protagonistas (que acostumbran a ser múltiples) son habitualmente pasivos, y que

presenta un final abierto. A continuación, se describen más detalladamente cada una de estas características que constituyen la minitrama.

Se dice que la minitrama presenta **conflictos internos** porque, aunque puede que los personajes tengan también conflictos externos, se les suele otorgar más importancia en la narración a los conflictos que suceden en la mente de los personajes, que tienen relación con sus pensamientos y sentimientos, ya sean estos conscientes o inconscientes. En esta historia, el conflicto es la búsqueda de la propia identidad, mediante la percepción de la imagen y de la realidad visual.

El hecho de que haya **protagonistas múltiples** en vez de un solo protagonista hace que el relato se divida en varias historias y, por tanto, crea una variación de tramas múltiples. Ya no se trata de una única evolución que avanza hacia el desenlace, sino que hay distintas evoluciones que hacen variar en múltiples ocasiones la intensidad de la acción. En este guion, hay dos protagonistas, con sus respectivas tramas: Julia y Eva.

Por otro lado, en la minitrama dichos **protagonistas son pasivos**. Esta pasividad viene determinada por la actitud que ostentan los personajes cuando se enfrentan a un conflicto o cuando persiguen un deseo. En este caso, los protagonistas pasivos se suelen mostrar inactivos externamente, mientras el deseo interno que persiguen está en conflicto con otros aspectos de su propia personalidad. Esta actitud se mostrará tanto en Julia como en Eva, ya que a lo largo de la narración intentarán comprender algunos asuntos conflictivos de su propia naturaleza.

En cuanto a cómo termina la historia, el **final abierto** se refiere a aquél que deja alguna pregunta sin responder y alguna emoción sin satisfacer. Mientras que un final cerrado presenta un cambio total e irreversible, el final abierto plantea muchas posibles opciones de cómo podría continuar la película. En el caso del presente relato, un simple gesto de Julia con múltiples connotaciones e interpretaciones constituirá el desenlace, con lo cual se dejarán interrogantes abiertos para que los resuelva el espectador.

Otra de las características que a menudo se asocian a la minitrama es el **tiempo no lineal**, que se refiere a todas aquellas historias que están narradas de una manera no cronológica, y que dificultan al espectador saber con certeza qué sucesos ocurrieron

antes y cuáles después. Este guion tendrá unas cuantas rupturas temporales que se podrían interpretar como flashbacks, pero no se especificará que esas acciones hayan ocurrido antes del tiempo presente y, por tanto, se podría considerar que se trata de un tiempo no lineal.

Aunque se tendrá en cuenta la **causalidad**, que considero relevante para la elaboración coherente de cualquier guion y para hacer que la historia sea verosímil, también es cierto que esta historia tendrá un componente de **casualidad**, a menudo presente también en las películas con una estructura de minitrama. “La casualidad guía a un mundo ficticio en el que hay una serie de acciones sin motivaciones aparentes que precipitan acontecimientos que no producen ningún efecto ulterior, y que por consiguiente, fragmentan la historia en episodios divergentes y en un final abierto que expresa lo inconexo de la existencia.” (McKee, 2002, p. 76). Por tanto, la casualidad no se presentará en este guion para evitar justificar las acciones y presentar actos muy poco probables, sino para dar dicho componente existencialista a la narración.

Por último, en cuanto a la posibilidad de presentar **realidades coherentes o incoherentes**, el presente relato contendrá algo de ambas. Aunque la ambientación ayudará a establecer los modos de relación entre los personajes y el mundo que les rodea (característica propia de las realidades coherentes), también es cierto que se crearán saltos de una a otra realidad para crear así una sensación de lo absurdo (característica propia de las realidades incoherentes).

2.2 AMBIENTACIÓN

Siguiendo la tipología que se expone en el capítulo mencionado anteriormente, McKee afirma que la ambientación de una historia tiene cuatro dimensiones: el período, la duración, la ubicación y el nivel de conflicto.

En el caso que nos ocupa, el **período** de la historia será el mundo contemporáneo. El relato debe desarrollarse en la época actual, puesto que pretende ser, en cierto modo, una crítica al uso que hacemos de la tecnología y de la imagen la mayoría de las personas en el tiempo presente.

Por otro lado, la **duración** de la historia será de un año, ya que este es el período de tiempo que transcurre, mediante una elipsis temporal, entre el momento en el que sucede el accidente de tráfico y el día en que las protagonistas coinciden casualmente en el museo.

En cuanto a la **localización**, creo que esta historia podría desarrollarse en cualquier ciudad mínimamente grande, donde la tecnología tenga un papel importante en la vida de las personas y donde se pueda observar una cantidad considerable de personas sujetas a una misma rutina diaria. Por proximidad, el relato tendrá lugar en Barcelona, ya que es una ciudad que conozco bien y que considero puede adaptarse a la perfección a las rutinas de ambas protagonistas.

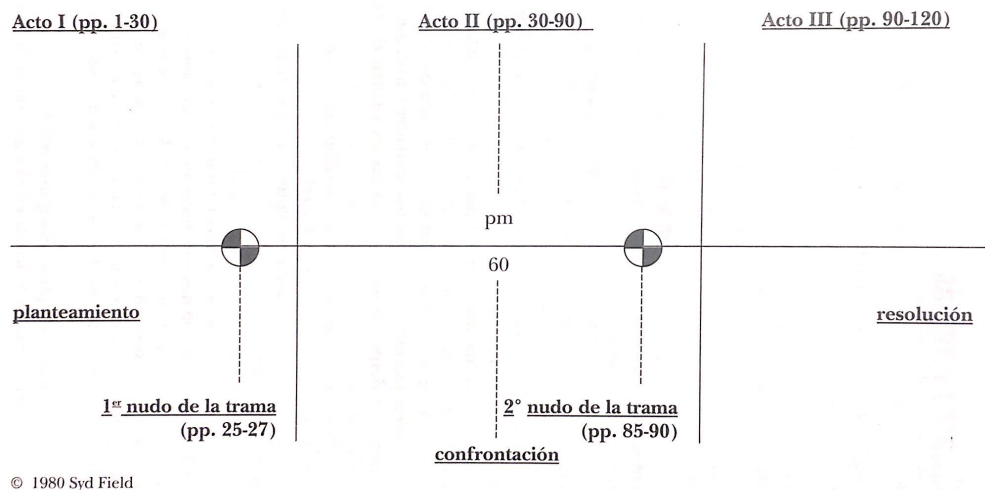
El **nivel de conflicto**, que hace referencia al entorno social en el que tiene lugar la historia, es la dimensión humana. En este caso, la narración se desarrollará en el primer nivel de conflicto, el más interno, ya que se centrará en el plano interno de los personajes, incluso en su subconsciente.

2.3 ELECCIÓN DEL GÉNERO CINEMATOGRAFICO Y ESTRUCTURA

Todavía tomando como referencia el mismo capítulo al que se aludía en los apartados anteriores, McKee establece en él un sistema de géneros y subgéneros, una lista que incluye todos los posibles tipos de historias contemplando las diferencias en el tema, la ambientación, los papeles, los acontecimientos y los valores que transmite. Asimismo, McKee advierte que las películas no se clasifican habitualmente conforme a uno solo de todos estos géneros, sino que a menudo los géneros se solapan y se funden entre ellos dentro de una misma historia.

Partiendo de esta afirmación, de entre los veinticinco géneros cinematográficos que establece McKee, considero que esta historia podría incluirse en dos de ellos: en la trama educativa y en la trama de desilusión. Puesto que el relato se divide en dos tramas diferenciadas, pertenecientes a las dos protagonistas, podría considerarse que la trama de Julia es una **trama de desilusión**, ya que la visión que tiene el personaje del mundo cambia, de positiva a negativa, mientras que la trama de Eva sería una **trama educativa**, ya que su visión también cambia pero, en este caso, de negativa a positiva, siendo Eva algo más sabia y satisfecha de sí misma al terminar la película (McKee, 2002).

En cuanto a la estructura de la narración, existen múltiples teorías y paradigmas que explican cómo debe ser el esqueleto que configure cualquier relato pensado para ser un guion cinematográfico de largometraje. A continuación, se expone el más famoso de todos ellos, el paradigma de Syd Field:



Fuente: Field, S. (1984). *El manual del guionista*. (4 ed.). Madrid: Plot.

Aunque se podría aplicar este paradigma al guion de un cortometraje, haciendo una simple regla de tres para adaptar el número de páginas a la duración del corto en cuestión, también es cierto que en el caso del cortometraje existen muchas piezas que no siguen una estructura tan marcada y cerrada como esta.

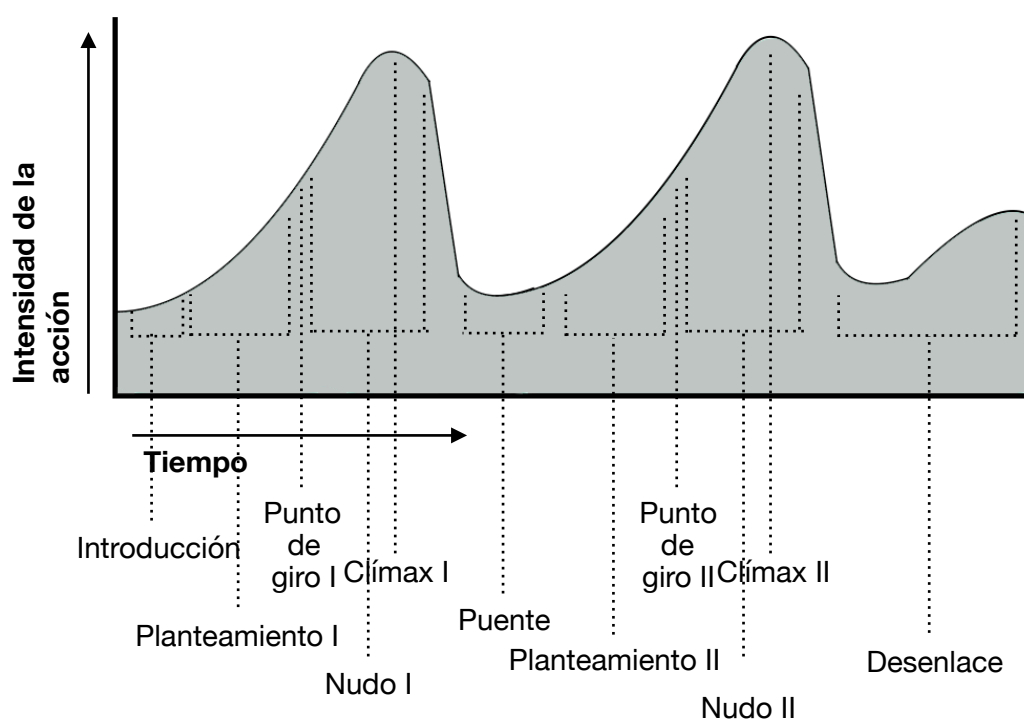
Un ejemplo es el de *Sisters* (Daphne Lucker, 2018), un cortometraje que consiste en una coreografía interpretada por tres niñas, hermanas, que viven en un hogar sombrío. A menudo que avanza la historia, el espectador comprende que las niñas expresan mediante el baile lo que les ocurre y cómo se sienten, ya que su padre parece ser un maltratador. La danza y el apoyo emocional entre ellas es su única salida. Se trata de un cortometraje de gran belleza estética y que muestra una historia sin seguir una estructura clara de planteamiento, nudo y desenlace.

Otro ejemplo podría ser *Bienvenido a casa* (Miguel León Marcos, 2017), un corto que cuenta la historia de una familia durante cincuenta años de sus vidas mostrando solamente el recibidor de la casa donde viven. A partir de algunos elementos como los

abrigo colgados en la entrada, las fotografías de la pared o las llaves, el espectador comprende todo lo que va ocurriendo en las vidas de los personajes, sin verlos a ellos directamente en ningún momento. Esta historia, por tanto, tampoco sigue una estructura convencional, ya que muestra la totalidad de la vida de unas personas, con todos sus conflictos y experiencias varias. Considero que este mecanismo, así como el de *Sisters*, es muy inteligente y consigue contar una historia de manera mucho más interesante que si lo hiciera de un modo más tradicional.

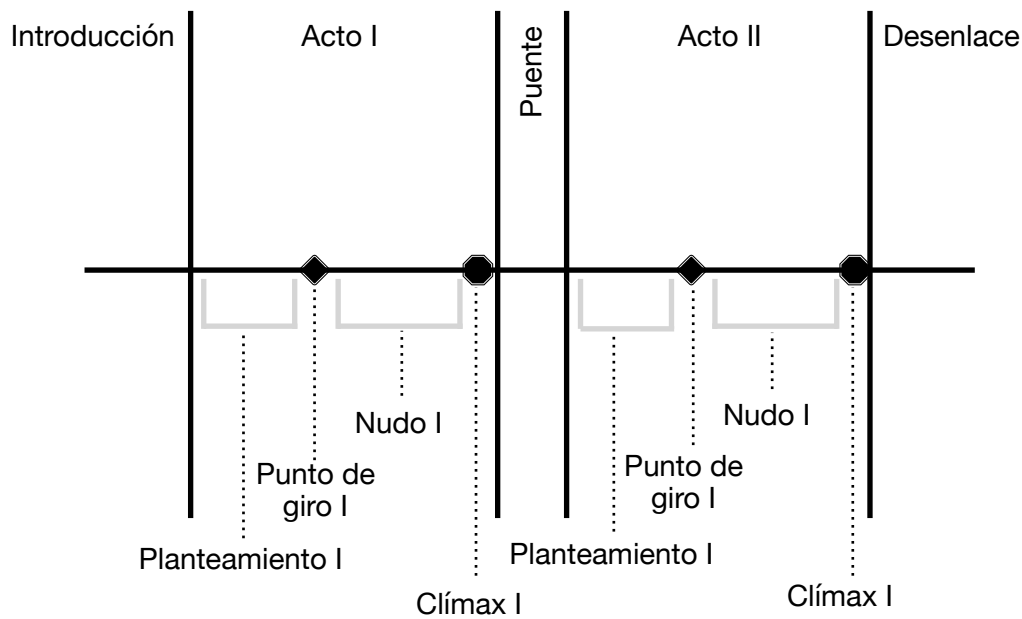
Dicho esto, el guion que aquí se presenta no tendrá una estructura tan abstracta y conceptual como la de los cortometrajes puestos de ejemplo, pero tampoco se puede incluir en el paradigma de Field o en otros esquemas como la estructura de McKee o la estructura en nueve pasos de Elliot Grove (Tubau, 2007). Por eso, he desarrollado dos esquemas que, siguiendo la forma de los paradigmas que propone Field, se adaptan a la estructura de mi propia historia:

Evolución de la intensidad de la acción



Fuente: Elaboración propia.

Estructura narrativa



Fuente: Elaboración propia.

2.4 EL ORDEN TEMPORAL Y LA DISTRIBUCIÓN DE LA INFORMACIÓN

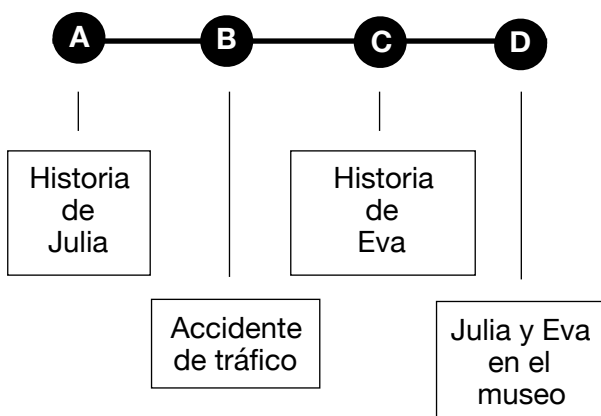
En cuanto al **orden temporal**, ya se ha indicado anteriormente que esta historia seguirá un tiempo no lineal. Para explicar con más detalle cuál será este orden, resulta interesante tomar como referencia la explicación que hacen Bordwell y Thompson acerca del flashback en su libro *El arte cinematográfico*: “Un *flashback* es simplemente una porción de una historia que el argumento presenta sin seguir el orden cronológico. (...) Si los hechos de la historia se pueden considerar como ABCD, entonces el argumento que utiliza un *flashback* presenta algo como BACD.” (Bordwell & Thompson, 1993, p. 70).

En esta descripción se le asigna una letra a cada acto, con un orden alfabético paralelo al orden temporal. Por eso, cuando un acontecimiento (B) posterior cronológicamente a otro (A) se presenta primero en la película, el orden temporal se altera, representándose como BACD.

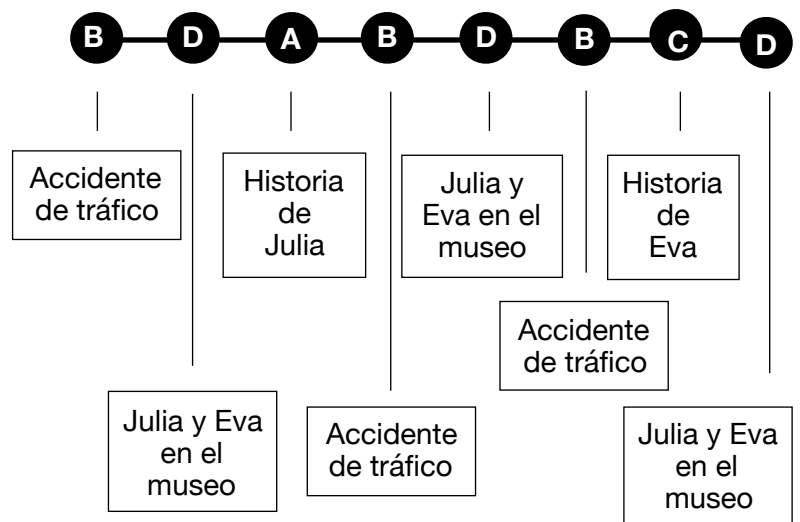
Siguiendo este método, el orden temporal de mi historia podría representarse de la siguiente manera: B-D-A-B-D-B-C-D. La letra A se refiere a la trama de Julia, la B, al accidente de tráfico que sucede al final de esta trama y que se repite tres veces desde

distintos puntos de vista. La letra C se refiere a la trama de Eva, que tiene lugar un año después del accidente, y la C, finalmente, hace referencia a la escena en la que ambas protagonistas coinciden casualmente en el museo, que se presenta también en tres momentos distintos de la narración y que actúa como hilo conductor, constituyendo el presente desde donde se narra la historia pasada. A continuación se presenta el esquema del argumento (sucesión de los acontecimientos siguiendo el orden cronológico) y el de la trama (sucesión de los acontecimientos tal y como se presentarán en el guion).

Esquema del argumento



Esquema de la trama



Además del orden temporal, la **distribución de la información** también determina en gran medida cómo se va a contar una historia. El guionista tiene el poder de decidir qué información quiere dar al público y qué decide ocultarle, del mismo modo que toma esta decisión acerca del personaje. Hay tres posibilidades: que el personaje sepa más que el público, que el público sepa más que el personaje o que ambos sepan lo mismo (Truffaut, 1974). Personalmente, he decidido que en esta historia el público y los personajes tengan la misma información porque, así, al espectador le resulta muy fácil identificarse con los personajes, ya que aprende y se sorprende a la vez que ellos.

No obstante, en este cortometraje hay un elemento importante que el público solamente conoce a medida que avanza la narración: el accidente de tráfico. En la primera escena, el espectador presencia el accidente solamente mediante el sonido, con la pantalla en negro. No sabe, por tanto, qué personajes están involucrados en la acción. Al final de la

trama de Julia, el espectador vuelve a presenciar el accidente, pero esta vez desde la perspectiva de este personaje. Por la frase que pronuncia Julia y por el ambiente sonoro del accidente, que es el mismo que el de la primera escena, el público entiende que uno de los personajes involucrados en el incidente es ella. Más adelante, el espectador presencia de nuevo el accidente, pero esta vez desde la perspectiva de Eva. Comprende entonces que la relación entre ambas protagonistas es el accidente y que lo que sucedió fue que Julia atropelló a Eva. Esto, junto con el posterior monólogo de Eva mediante las cintas de cassette, hace que el público tenga por fin toda la información, y que entienda que el accidente fue lo que provocó la ceguera de Eva y que tuvo lugar un año atrás.

Un recurso estrechamente relacionado con la distribución de la información es la siembra y cosecha, también llamado **plant y pay off**. Este mecanismo narrativo “consiste en utilizar un elemento en momentos distintos, propiciando que adquiera un sentido. (...) La reiterada aparición del mismo elemento nos permite plasmar un cambio en el personaje.” (Jiménez, 2012, p. 61). En este guion, la presencia de este recurso será relevante, ya que me permitirá plasmar el cambio que se ha producido el personaje a partir del punto de giro. En el caso de Julia, la acción de tomarse un *selfie* tendrá lugar al principio y al final del cortometraje, creando así una estructura narrativa circular y dando a entender que, a pesar de la evolución del personaje, su actitud sigue siendo la misma.

2.5 EL CONFLICTO

“El drama es conflicto; sin conflicto no hay acción; sin acción no hay personaje; sin personaje no hay historia, y sin historia no hay guion.” (Field, 1984, p.33). El conflicto, por tanto, es el eje central de toda narración. Como ya he comentado en apartados anteriores, el conflicto de este guion será interno y, por tanto, dependerá muy estrechamente de la personalidad de las protagonistas.

Daniel Tubau afirma que “el conflicto se debe adecuar a los personajes. (...) El conflicto para un personaje casi siempre tiene que ver con sus carencias, con aquello que no es capaz de hacer.” (Tubau, 2007, p. 225). Por eso he decidido que **el conflicto en la trama de cada una de las dos protagonistas esté estrechamente relacionado con sus limitaciones**. En el caso de Julia, el conflicto sucede cuando ve un cartel publicitario con su imagen, lo cual le lleva a cuestionarse su manera de percibir su propia identidad, un

tema profundamente conflictivo para ella. En el caso de Eva, en cambio, el conflicto consiste en un fragmento de un libro y un comentario acerca de su imagen que le provocan una necesidad de reflexionar acerca de cómo percibe la realidad prescindiendo de lo visual. Más allá de estos dos conflictos internos en la trama de cada una de las protagonistas, el accidente de tráfico constituye el conflicto externo que aporta unidad y coherencia narrativa al guion.

Esto, además, contribuye al principio de maximización del conflicto que propone Gabriel Jiménez: “para no aburrir al público necesitamos muchos conflictos, por lo que elegimos los personajes que más dificultades pueden tener y los colocamos en las localizaciones y los contextos que les resulten más complicados.” (Jiménez, 2012, p. 22). Julia tiene una relación muy conflictiva con la tecnología; Eva, con la realidad visual.

También se tendrá en cuenta para elaborar este guion el **principio de polaridad**: conseguimos mantener el interés y la tensión dramática alternando elementos opuestos y enfrentados. Es decir, una escena que acerca al protagonista a su objetivo debe ir seguida de otra que lo aleje de él. A su vez, también conviene alternar entre escenas de acción y de reposo, entre escenas de comedia y de romanticismo, entre interiores y exteriores...” (Jiménez, 2012, p. 37). Por eso pretendo crear un gran contraste entre los clímax de cada una de las subtramas, el accidente de tráfico y las escenas de absoluto reposo en el museo que se presentarán justo después.

En cuanto al conflicto, asimismo, es interesante tener en cuenta el concepto que Hitchcock llamó **macguffin**. En su conversación con Truffaut lo describe así: “Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un *gimmick*. (...) Ya sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera de Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Eso era el *macguffin*. *Macguffin* es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles, robar... los documentos, robar... un secreto”. (Truffaut, 1974, p. 117). En el caso del guion que aquí nos ocupa, robar... la identidad. Ya se ha comentado que el conflicto externo de este cortometraje será el accidente de tráfico y que el espectador irá conociendo la información relativa al incidente de manera gradual. Este conflicto conllevará que el desarrollo de la acción se base en la búsqueda del porqué de este accidente. ¿Cuándo ha sucedido, qué personajes se han visto involucrados, qué relación

guarda con las mujeres que vemos en el museo? Esto, no obstante, será el *macguffin* del cortometraje. La búsqueda para comprender el accidente llevará al espectador a conocer de cerca a ambas protagonistas y a presenciar su evolución mientras estas se cuestionan su propia percepción acerca de la realidad y, por tanto, de su identidad, lo cual constituirá el tema realmente importante del relato, más allá de descubrir el porqué del accidente.

2.6 EL DESENLACE

Para terminar con el desarrollo narrativo de este guion, es importante plantearse cuál será el desenlace. Aristóteles ya proponía en la *Poética* que “el desenlace ha de ser una consecuencia lógica de la trama planteada y al mismo tiempo resultar sorprendente e inesperado” (Tubau, 2007, p. 247). Expresando de otra manera esta misma paradoja, Pascal Bonitzer y Jean-Claude Carrière afirman veinticinco siglos más tarde que “todo acontecimiento dramático, para ser plenamente satisfactorio, debe ser a la vez inesperado e inevitable. Un guionista siempre ha de desenvolverse lo mejor posible en esta admirable contradicción.” (Bonitzer & Carrière, 1991, p. 47).

Por eso pretendo que el desenlace de mi guion sea sorprendente justamente por su inevitabilidad. Probablemente el espectador espera un cambio de actitud en Julia, que se ha percatado de los estragos que puede causar un mal uso de la tecnología en la sociedad actual, pero lo que sorprenderá en el desenlace será el hecho de comprender, mediante la acción final que realiza cada una de las protagonistas, que Julia está tan sujeta a su propia naturaleza que, a pesar de haber experimentado una evolución, sigue siendo esclava de sí misma, de la tecnología y de las apariencias.

2.7 EL CAMINO DEL GUION

En el proceso de escritura del guion, hay algunos pasos previos al guion literario que resultan imprescindibles para estructurar la historia de manera eficiente para su posterior desarrollo. En los siguientes apartados se desarrollarán los distintos pasos de este proceso, constituidos por la premisa ideológica, el *storyline*, la sinopsis, el tratamiento y la escaleta. Existe una gran variedad de teorías acerca de la escritura de guiones que indican de qué manera deben llevarse a cabo cada uno de estos pasos, todas ellas

diferentes. Por eso resumo a continuación los autores que he tomado como referencia para realizar los siguientes apartados de este proyecto.

En primer lugar, la **premisa ideológica** es el mensaje que la historia pretende transmitir, la ideología profunda de la película. Este mensaje, por remoto que parezca, siempre está presente en cualquier narración. Así, Tennessee Williams afirmaba que “Todas las obras tienen al menos un mensaje: la desgarradora necesidad (...) de un gigantesco esfuerzo universal para conocernos mejor a nosotros mismos, y para conocer mejor a los demás, o al menos para comprender que ningún hombre tiene el monopolio del bien y de la virtud no más que ningún hombre tiene el privilegio de la falsedad, del mal” (Palencia, 2018). Lajos Egri propone en *El arte de la escritura dramática* (1946) “una premisa entendida como la nitidez en lo que el autor quiere comunicar, formulada como hipótesis que la obra se encargará de confirmar o desmentir” (Palencia, 2018). En cuanto a la redacción de la premisa ideológica, Egri considera que debe poder contarse solamente en dos líneas, con una extensión similar a la premisa dramática.

El **storyline**, por otro lado, también llamado idea o premisa dramática, según cada autor, debe ser descriptivo, narrativo, dramático y cinemático. En cuanto al estilo de redacción de la idea, es recomendable que esta se escriba en presente, en tercera persona, y que incluya el o los personajes principales y su deseo. También debe sugerir el conflicto. En total, el **storyline** debe ser de tres líneas como máximo (Palencia, 2018). Antonio Sánchez-Escalonilla afirma que “nadie puede afirmar que tiene una idea como punto de partida si su **storyline** no es capaz de responder a estas preguntas: ¿Quién es el protagonista?, ¿Qué busca?, ¿Qué problemas encuentra en su búsqueda? y ¿Cómo termina la historia?” (Sánchez-Escalonilla, 2014).

Después de estos dos pasos, debe elaborarse la **sinopsis**, cuya funcionalidad es aportar un resumen de la historia completa para poder reflexionar acerca de las distintas posibilidades de puesta en escena. La sinopsis también es imprescindible en la venta del guion, y puede además funcionar como semilla de nuevas ideas. En cuanto al estilo de redacción de la sinopsis, esta debe ser en presente, en tercera persona, clara, precisa, temporalmente lineal, breve y sucinta. Debe plantear el desarrollo de la acción y esbozar otros elementos importantes de la historia, como el carácter de los personajes o la relación de los escenarios. La sinopsis debe evocar imágenes y suele emplear expresiones literarias cercanas a lo audiovisual, contando acciones. De manera similar al

storyline, la sinopsis también incluye preguntas clave para la comprensión general de la historia: ¿Quién quiere qué? ¿Quién o qué se lo impide? ¿Cómo lo intenta? ¿Lo consigue o no? Por tanto, la sinopsis resume en unos pocos párrafos (si se trata de un largo, puede elaborarse una sinopsis de incluso dos o tres páginas) la historia completa que se narrará en la película (Palencia, 2018).

El **tratamiento**, que constituye el siguiente paso en el proceso de escritura del guion, es el cuento largo. A diferencia de la sinopsis, que es temporalmente lineal, el tratamiento indica cómo trataremos el cuento y cómo se dará lugar a la trama y a las subtramas. La funcionalidad del tratamiento, por tanto, consiste en descubrir si el proyecto tiene posibilidades o no, comprobar si hay coherencia en la narración, determinar los acontecimientos principales, seleccionar la información clave, gestionar información con ritmo y orden temporal, y determinar el tono y género de la película. El estilo de redacción del tratamiento debe ser un estilo literario audiovisual, que describa acciones con precisión y brevedad, en tercera persona, que conste con unidad nominal de personajes y escenarios, y que ilustre el orden temporal en que será construido el relato audiovisual (Palencia, 2018).

Antes de redactar el tratamiento, es habitual también usar fichas o tarjetas que ayuden al guionista a visualizar y escoger el orden temporal que puede resultar más interesante para contar la historia. En mi caso, después de redactar la sinopsis con la historia lineal he recurrido al uso de tarjetas en las que se resumen las escenas clave del cortometraje para poder experimentar con su orden y elegir el que me ha parecido más original y adecuado, como puede apreciarse en la siguiente imagen:



Fuente: elaboración propia.

Una vez escrito el tratamiento, el siguiente paso lo constituye la **escaleta**, donde se lleva a cabo la secuencialización temporal. Es decir, se numeran las escenas conforme al orden de continuidad (no cronológico) para construir el relato. Además, pueden incluirse las transiciones entre una escena y otra, y determinarlas en función de la información y el ritmo. Debe pensarse en las escenas como eslabones de una cadena. La escaleta, por tanto, es el esqueleto del guion, una construcción esquematizada de lo que será el guion literario sin incluir todavía los diálogos entre los personajes. El estilo de redacción de la escaleta puede variar, aunque es importante que las escenas se presenten numeradas y que se indique, además, el lugar de la escena, si es interior o exterior e incluso la hora. Se debe redactar en presente, destacar la unidad de acción de la escena e incluir qué personajes intervienen. Aunque es optativo, también puede indicarse si hay un cambio temporal (Palencia, 2018).

El último paso del proceso es el **guion literario**. No obstante, cada guionista elabora los apartados necesarios antes de proceder al desarrollo del guion definitivo. En mi caso, por ejemplo, he confeccionado dos apartados previos que considero imprescindibles: la caracterización de personajes, que permite comprender la personalidad de cada uno de los personajes más allá de lo que se muestra de ellos en el guion, y el estilo visual y sonoro, que muestra el tratamiento estético que se daría a la película si se realizara el guion.

Según García Jiménez, “el guion literario es la narración completa (ordenada ya en escenas y secuencias) de las acciones protagonizadas por los personajes en un tiempo y espacio definidos, con inclusión de los diálogos y referencia a los demás elementos visuales y sonoros. Es el producto final, un subgénero que consiste en la propuesta literaria pormenorizada y, en cuanto literatura, dócilmente suicida, que permite al realizador el modo práctico de su conversión en mensaje audiovisual” (García Jiménez, 1993, p. 26). El estilo de redacción del guion literario es similar al del tratamiento o la escaleta, ya que debe escribirse también en tiempo presente, tercera persona y debe ser directo y descriptivo. Las descripciones deben ser eficaces y breves. También contiene acotaciones o didascalías, que se añaden a los diálogos para indicar cómo debe decir el diálogo el actor o la actriz. Estas acotaciones deben ser limitadas, para así mantener el respeto a la propia interpretación de los actores o actrices. Los diálogos deben ser sustanciales y breves, evitando la redundancia.

En cuanto al formato del guion literario, se debe usar el formato estándar cinematográfico, ya que “uno de los signos más claros de la profesionalidad de un guionista se manifiesta en la presentación de un formato correcto” (Blacker, 1986, p. 89). La estandarización, además, hace del guion una herramienta útil para el equipo artístico, el de realización y el de producción. Para redactar el guion literario de este proyecto de cortometraje siguiendo el formato estándar cinematográfico, he consultado distintos sitios web que me han resultado de gran utilidad, como por ejemplo la guía de formato de Story Sense. Además, he redactado la versión definitiva del guion con un software específico para la escritura de guiones literarios audiovisuales: Celtx.

3. Idea

3.1 PREMISA IDEOLÓGICA

Pretendo incitar una reflexión en torno a la influencia que ejercen actualmente la imagen y las tecnologías en nuestra percepción de la realidad, así como en nuestro comportamiento personal y social.

3.2 STORYLINE

Dos mujeres involucradas en un accidente de tráfico buscan resolver su relación conflictiva con la realidad visual y terminan asumiendo sus respectivas maneras de comprender el mundo.

4. Sinopsis

Julia, una mujer que ocupa gran parte de su tiempo en cultivar su imagen para las redes sociales, descubre un cartel publicitario en el que aparece ella misma, aunque no es consciente de haberse tomado esa fotografía. A partir de este hecho, comienza a intuir su dependencia a la tecnología y su interés excesivo por las apariencias.

Julia se ve involucrada en un accidente de tráfico en el que Eva, una mujer sensible y reflexiva, pierde la visión. Mediante una terapia que implica grabar su propia voz en cintas de cassette, Eva aprende a apreciar el mundo desde una nueva perspectiva, usando el resto de los sentidos para substituir a la visión y así configurar un retrato aun más rico de la realidad.

Un año después del accidente, las dos protagonistas coinciden en una sala de museo. Julia escucha una de las cintas de Eva con cierta envidia y admiración, sin que esta llegue a saberlo. Eva se emociona ante el arte a pesar de no ver; Julia, aun habiéndose percatado de su dependencia, es incapaz de liberarse de la esclavitud de la imagen.

5. Tratamiento

Cuando desaparecen los créditos iniciales, la pantalla permanece en negro. Oímos el ambiente de un coche desde dentro; intermitentes, motor, otros coches en la carretera. Oímos también el sonido que emite un móvil al comenzar una nota de voz en Whatsapp. Una mujer comienza a hablar, en *off*, y de pronto oímos un estruendo de accidente de tráfico; un claxon, el coche derrapando y un golpe.

En una sala de un museo, amplia y silenciosa, EVA (25, rubia, con ropa sencilla) está sentada en un banco que hay en medio de la sala. A un lado de Eva, en el banco, reposa su bolso y una grabadora de cassette de color rojo. En la pared de enfrente hay dos obras del fotógrafo Chema Madoz. JULIA (30, morena, elegante, con vestido verde de satén) se encuentra en la misma sala, tomándose un *selfie* con una de las obras de fondo. Julia se dirige hacia el banco donde está Eva, sin apartar la vista del teléfono, y se sienta. Eva se levanta y se va. Unos segundos después, Julia se percata de que Eva ha dejado olvidada la grabadora roja en el banco. Le avisa, pero Eva no la oye y se dirige hacia la siguiente sala de la exposición. Julia duda, con la grabadora en sus manos. Finalmente, se coloca los auriculares y pulsa *play*. Durante toda esta escena todavía no hemos visto el rostro de Julia ni el de Eva.

Aparece un rótulo sobre negro, en el que se lee “I. Julia”.

A los pies de una bañera llena de espuma, un grifo de estilo antiguo gotea incesantemente, provocando un ritmo lento y monótono. Entre gota y gota se oye un repiqueteo más rápido e irregular (se trata del sonido que emite un móvil al escribir). La cámara recorre la bañera hasta que vemos a Julia, tecleando velozmente en su teléfono mientras se baña. Julia alcanza una revista de moda que se encuentra al lado de la bañera, abierta por una página en la que una modelo posa sonriente, cubierta de espuma hasta el pecho. Julia observa la modelo e intenta imitar su gesto a la perfección. Se toma varios *selfies*.

Cuando termina el baño, Julia se dirige hacia el salón en albornoz, donde se encuentra su marido, ERNESTO (35, atractivo, trajeado). Toda la casa está decorada con un estilo sobrio, elegante y minimalista. Denota que la pareja que la habita tiene un nivel adquisitivo bastante alto. Julia se toma un café en la mesita que hay frente al sofá. La

televisión está encendida y emite el telediario. En ese momento, la presentadora ofrece datos sobre los inmigrantes que han muerto últimamente en el mar, mostrando imágenes atroces e inhumanas. Julia, sin prestar demasiada atención a la noticia, se entusiasma por la gran cantidad de *likes* que ya tiene la foto que se ha hecho en la bañera y que acaba de subir a Instagram.

A continuación, Julia va hacia la habitación y comienza a vestirse. Su marido, a punto de irse a trabajar, le insiste para practicar sexo y ella acepta con desgana. Lo hacen de pie, frente al espejo que hay en la habitación, sin quitarse siquiera la ropa. Mientras, Julia observa su reflejo y ensaya una expresión sensual.

Todavía por la mañana, Julia se encuentra en una plaza, sentada en la terraza de una cafetería. La plaza, aun estando en la ciudad, tiene bastantes árboles y un pequeño parque. Julia observa la carta, donde hay ilustraciones de una gran variedad de pasteles. Cuando se acerca el CAMARERO (20), Julia le pide una porción del pastel que le ha parecido más atractivo, una tarta *red velvet*. Mientras espera, Julia observa la plaza. La chica que está sentada en la mesa de al lado está leyendo, y Julia echa un vistazo con disimulo al título del libro. Se trata de *El mito de la belleza* (Naomi Wolf, 1990). Sin interés, Julia mira a su alrededor. Es fin de semana. Unos cuantos niños corren por el parque. Un grupo de niñas de unos 8 años admiran una caja que contiene sombras de ojos de colores y se maquillan con cierta torpeza. Julia sonríe con ternura. Cuando el camarero le trae la porción de pastel, Julia la mira satisfecha y decide grabar un breve vídeo con su teléfono mientras corta el primer trozo y se lo lleva a la boca. Una vez el vídeo ha terminado, Julia escupe lo que ha comido en una servilleta, disgustada por el sabor del pastel.

Un rato más tarde, Julia camina por la calle cuando un vestido en un escaparate le llama la atención. Se detiene y entra en la tienda para preguntar por él. La DEPENDIENTA (50) elogia el vestido insistentemente. Julia, admirada, le pregunta cuánto cuesta, y la dependienta le muestra una etiqueta donde se indica el precio. Julia se asusta al leer una cantidad tan grande. Duda, observa el vestido con cierta tristeza. Es demasiado dinero para ella pero, aun así, finalmente lo compra (se trata del mismo vestido verde de satén que llevaba puesto en el museo, en la primera escena).

Julia entra en su coche, coloca la bolsa del vestido que acaba de comprar en el asiento del copiloto y comienza a conducir. Al cabo de unos segundos, se detiene en un semáforo en rojo y observa la calle distraídamente. De pronto, Julia fija su mirada en un cartel publicitario que hay en una marquesina de autobús. La chica que aparece en la imagen, anunciando una colonia, es idéntica a Julia y lleva un vestido verde de satén muy parecido al que ella acaba de comprar. El rostro de la modelo transmite felicidad y sensualidad, congelado en una carcajada de delicada belleza. Julia se muestra confusa, no comprende cómo puede ser que la modelo del anuncio sea ella misma. El semáforo se pone en verde, pero Julia sigue sin apartar la vista del cartel. Los cláxones de varios coches que esperan detrás del suyo le sobresaltan y se ve obligada a arrancar. Sigue el cartel con la mirada a través del espejo retrovisor, hasta que la marquesina desaparece en la lejanía.

Julia sale del coche, que ha aparcado en la calle, y camina unos metros, abstraída. Se para frente a la puerta de un restaurante y abre la puerta. Antes de entrar, se detiene y mira hacia atrás, examinando la calle a sus espaldas. Se siente observada. Finalmente, entra.

En el restaurante, Julia ve a Clara haciéndole una señal desde una de la mesas y se dirige hacia ella. Clara la saluda con entusiasmo y se sientan. El establecimiento es elegante y luminoso, con un ventanal enorme junto al que se encuentra la mesa de Clara y Julia, desde el que se ve la gente caminando apresurada por una gran avenida. Después de una conversación algo escueta y superficial, Clara percibe que a Julia le ocurre algo, la nota preocupada y distraída. Julia le cuenta el episodio que acaba de vivir, le habla de lo parecida que era la modelo a ella misma. Clara le quita importancia e inicia un discurso acerca de la exposición a la que todos sometemos actualmente nuestra imagen e identidad. Habla con aire despreocupado, pero demuestra ser consciente de lo que ocurre. Clara explica que, personalmente, ha aceptado participar en ese gran teatro de las apariencias. Mientras Clara habla, Julia mira a su alrededor. Todas las personas a las que alcanza su vista están usando un móvil, chateando o tomando fotografías, tanto dentro del restaurante como en la avenida que se ve a través el ventanal. Julia se levanta de la mesa aturdida y sale apresuradamente del restaurante.

Julia observa inquieta su alrededor mientras camina azorada por la calle. De pronto, le parece ver cámaras de vigilancia en cada esquina de cada edificio y todas las personas

que se cruza parecen mirarla a ella. Se detiene frente a un escaparate oscuro en el que se refleja su propia imagen. Mientras se contempla, la pelota con la que juegan unos niños impacta en el cristal, produciendo un fuerte estruendo. Julia sigue inmóvil mientras ve cómo su reflejo estalla en mil pedazos.

Julia entra en el coche y conduce. Sus movimientos son algo torpes y apresurados. Mientras conduce, rebusca su móvil en el bolso, que ha dejado en el asiento del copiloto. Lo coge, abre la aplicación de Whatsapp e inicia una nota de voz. Oímos la misma frase que habíamos oído en la primera escena y, seguidamente, el mismo estruendo de accidente de coche, mientras vemos cómo el coche de Julia choca con algo que no podemos identificar.

El ruido y la excitación de la escena anterior contrasta súbitamente con el silencio y la calma de la sala de museo, donde Julia sigue sentada en el banco, frente a las dos fotografías y con los auriculares puestos, escuchando lo que contiene la grabadora de cassette. Ahora sí que vemos su rostro, perplejo. Julia se levanta y se dirige hacia la sala hacia donde había ido Eva. Vemos a Eva de espaldas, de pie frente a una fotografía (también de Chema Madoz) en la que una nube forma la copa de un árbol. Julia se coloca junto a Eva y contempla la obra que se encuentra al lado, sin quitarse los auriculares. En esta otra fotografía, una nube se encuentra atrapada dentro de una jaula. Las dos mujeres permanecen inmóviles. Finalmente, Julia aparta la vista del cuadro y observa a Eva, que no se inmuta. Durante toda esta escena hemos visto a Eva siempre de espaldas, todavía no hemos podido ver su rostro.

Aparece un segundo rótulo sobre negro, en el que se lee “II. Eva”.

Eva va en bicicleta por la calle con expresión alegre y despreocupada. Comienza a cruzar un paso de peatones y, de pronto, ve un coche acercarse peligrosamente. Dentro, podemos distinguir a Julia conduciendo con el móvil en la mano, grabando la nota de voz. A Eva no le da tiempo a reaccionar. Se oye un estruendo.

Cuando el ruido del accidente de tráfico desaparece, la pantalla permanece en negro. Oímos un ambiente de naturaleza y una conversación en *off*, en la que MARIO (27) le indica a Eva cómo posar para una fotografía. Finalmente se escucha un disparo de cámara.

En la habitación de Eva, todavía sin ver su rostro, vemos cómo sus manos apartan las sábanas, se apoyan en la cama para levantarse y recorren las paredes hasta llegar al salón. Es una casa sencilla, sin muchos adornos. Su perro, un golden retriever, se despereza y se levanta para ir hacia ella. Eva se prepara un café colocando un dedo dentro de la taza para evitar que el líquido se derrame. Vemos entonces la cara de Eva y, por su mirada, descubrimos que es ciega. Mete el pan en la tostadora y, mientras espera a que se caliente, alcanza un libro que reposa abierto en la cocina. Se trata de un ejemplar en braille de *Modos de ver* (John Berger, 1972). Mientras recorre las páginas con las yemas de los dedos, lee en voz alta un fragmento. Se trata de un párrafo en el que Berger habla de cómo la vista establece nuestro lugar en el mundo circundante, de cómo creamos siempre una relación entre las cosas y nosotros mismos, y de cómo la mirada de los otros es lo único que puede ofrecer plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible. Eva se queda visiblemente pensativa después de leerlo. De pronto, le sobresalta la tostadora.

Eva desayuna en el salón mientras revisa su móvil (mediante un comando de voz para personas ciegas). Recibe una notificación de Instagram que indica que Mario la ha etiquetado en una foto (probablemente, la imagen resultante de la escena que hemos escuchado *en off* anteriormente). La frase que Mario ha escrito como descripción de la fotografía expresa cómo es ella a través de los ojos de él. Esa frase llama la atención de Eva, y le remite al fragmento que ha leído en el libro unos minutos antes.

Eva va hacia su habitación. En una mesa hay dos cajas y una grabadora de cassette roja (la misma que hemos visto en las escenas 2 y 14). En cada caja hay una etiqueta con letras en relieve, impresa con una etiquetadora Dymo. En una de las cajas pone "cintas grabadas" y en la otra, "cintas por grabar". Eva coge una cinta de cassette de dentro de la segunda caja, la introduce en la grabadora y pulsa el botón de grabar. Le habla a su psicóloga, explicándole que ya hace un año que se quedó ciega debido al accidente y que esa terapia, consistente en grabar su voz en cintas, le está resultando muy útil. Eva sigue hablando mientras camina por su casa, deslizándose una mano por las paredes hasta llegar a la terraza, desde donde se ve toda la ciudad. Allí, Eva explica que ha decidido que debe reflexionar acerca de su vínculo con el mundo visual que la rodea y acerca de su propia manera de percibirlo. Cuando vuelve hacia el interior del piso, se detiene frente al recibidor, en el que casualmente hay un espejo. Eva sigue hablando, contando cómo el tacto le permite reconocer sus facciones e imaginar su rostro. Vemos su reflejo mientras

se toca la cara estudiadamente. Eva para la grabación y saca la cinta. Se dirige de nuevo hacia la habitación y teclea en la etiquetadora. Imprime una etiqueta y la pega en la cinta que acaba de grabar. En la etiqueta pone "Yo no soy mi rostro". Eva guarda la cinta dentro de la caja de "cintas grabadas", junto con las demás.

Eva entra a una librería y saluda al librero, JUAN (70). Por su conversación percibimos que tienen confianza y una cierta amistad. Juan acompaña a Eva hasta la sección de libros de segunda mano y le habla sobre un ejemplar de la *Antología Poética* de Fernando Pessoa que le han traído esa misma mañana. Le explica cómo era la mujer que lo trajo, mientras Eva toma el libro entre sus manos y hace que las páginas amarillentas se deslicen con rapidez mientras huele el olor que desprenden.

En una mañana soleada, en la terraza de casa de Eva, Mario le lee una poesía del libro de Pessoa que Eva ha comprado mientras ella se balancea en una hamaca. Se trata de un poema sobre la filosofía que tenemos todos los seres humanos por naturaleza y que nos impide ver el mundo sin ningún filtro, objetivamente. Eva disfruta mientras escucha la voz de Mario leyendo el poema.

En una nueva cinta de cassette, Eva cuenta desde su habitación la importancia que tiene para ella el olfato. Explica el placer que encuentra en oler las páginas de los libros e imaginar las personas que los han leído. Así disfruta de ambas historias, la que contiene el libro y la de esas personas imaginarias que ella recrea en su mente a partir del olor.

En una sala de conciertos, Eva espera expectante junto a Mario a que comience la actuación. En el escenario hay muchas sillas dispuestas en forma de orquesta. Entra el director de orquesta y el público le aplaude. A continuación, entran los demás músicos. Se oyen los pasos de los músicos, que avanzan por el escenario hasta sus puestos. El director hace un gesto y todos comienzan a afinar. Eva se muestra emocionada. Se hace el silencio. Se oye una nota aislada de un violín, algunos músicos pasan las páginas de la partitura, otro carraspea la voz. Después de esos segundos de silencio, el director hace un gesto enérgico para dar la entrada a los músicos. Eva se muestra excitada por la música que está a punto de sonar.

En el salón de su casa, Eva coloca un vinilo en un tocadiscos. Se trata de un disco de Ben Webster, saxofonista de *jazz*. Durante unos segundos, se oye solamente el ruido

blanco que produce la aguja sobre los surcos del disco. Eva acerca su cara y se muestra entusiasmada por ese sonido. A continuación, comienza a sonar una pieza, *Tenderly*. Eva introduce un nuevo cassette en la grabadora roja, que se encuentra junto al tocadiscos. Se tumba en el sofá y comienza a grabar. Explica su pasión por la música y cómo esos sonidos que relaciona con los instantes previos a ella le permiten disfrutarla aun más. Cuando termina, Eva reposa la grabadora sobre su pecho y escucha la música, mientras la grabación sigue en marcha.

De noche, en la habitación, Eva y Mario se dejan caer sobre la cama fundidos en un abrazo, riendo. Se besan apasionadamente. Vemos en detalle cómo Eva besa a Mario en distintas partes del cuerpo; en un párpado, en una oreja, en el cuello, en un hombro, en la espalda.

Al día siguiente, Eva está relajándose en la bañera cuando comienza a grabar otra cinta de cassette. Cuenta lo importante que es para ella el sabor de las personas al besarlas, como una manera de conocer su identidad. Explica la importancia que tiene para ella el sentido del gusto para potenciar la sensualidad y para disfrutar al máximo de la persona con la que está. De pronto, Eva para la grabación, sonríe y sale de la bañera apresuradamente.

EVA llega a su habitación envuelta todavía en la toalla de ducha. Le pone una etiqueta a la cinta que acaba de grabar: "El sabor de los besos", y la guarda en la caja. Vemos las etiquetas de las anteriores cintas. Las últimas son "Historias tras los libros" y "Antes de la música". Coge una nueva cinta de cassette y la introduce en la grabadora. Eva se sienta en la cama y explica que esa será la última cinta que grabará, ya que siente que ha encontrado la respuesta que buscaba.

Mientras seguimos oyendo la voz de Eva grabando esa última cinta (ahora en *off*), la vemos caminando con decisión por la calle, siguiendo a su perro. Se cruza con mucha gente que camina apresurada. Su voz habla sobre el consumismo de la sociedad actual, sobre la voluntad de querer siempre tener más.

Al atardecer, Eva llega a la playa. Camina despacio por la arena, disfrutando del tacto al pisar. Se deja caer en la arena y su perro se sienta a su lado. Eva inspira profundamente el olor a mar con expresión relajada. Vemos detalles de las olas, con su sonido regular, de la mano de Eva hundiéndose en la arena, de algunas gaviotas que sobrevuelan la playa y

graznan, y de unos niños que juegan a lo lejos cuyas carcajadas se oyen desde donde está Eva. Su voz, todavía en *off*, explica la conclusión a la que ha llegado. Se ha dado cuenta de que, para percibir la realidad con toda su riqueza y su belleza, no hace falta poder ver, sino que hay que saber mirar, saber apreciar el momento presente con todos los sentidos.

La última frase que pronuncia Eva se superpone con un primer plano de Julia en el museo, escuchando todavía a través de los auriculares lo que contiene la grabadora de cassette. Julia y Eva siguen frente a las mismas obras de la escena 14. Julia contempla a Eva con asombro (ha reconocido que es la chica a la que atropelló un año atrás). Ahora vemos también el rostro de Eva que, ajena a la mirada de Julia, se muestra emocionada. Eva da un paso adelante, acercándose a la pared. Al lado de la fotografía hay una representación táctil de la obra para personas con discapacidad visual. Eva la toca con suavidad con las yemas de los dedos, pausadamente, y sonríe, extasiada. Julia observa a Eva con envidia, mirando alternativamente a la obra que toca y a ella, sin terminar de comprender qué es lo que tanto le emociona. Julia mira una vez más la obra frente a la que ella misma se encuentra, en la que aparece una nube enjaulada, con confusión. Eva se aleja de la obra. Julia la sigue con la mirada, irritada, mientras una lágrima recorre su mejilla, hasta que Eva desaparece hacia la siguiente sala del museo. Julia se desprende airadamente de los auriculares y deja caer al suelo con desprecio la grabadora de cassette. Se seca rápidamente las lágrimas y se acerca hacia la fotografía frente a la que antes se encontraba Eva, donde se ve un árbol con una nube en la copa. Julia se coloca de espaldas a la fotografía, saca su teléfono móvil de dentro de su bolso y se toma un selfie con la obra de fondo (como en la escena 2).

6. Escaleta

ESC. 1 PANTALLA EN NEGRO

Oímos el ambiente de un coche desde dentro, la voz de una mujer hablando por el móvil y un estruendo de accidente de tráfico.

ESC. 2 INT. SALA DE MUSEO – DÍA

Barcelona, 2019. En una sala de museo, EVA (25) está sentada en un banco. JULIA (30) se está haciendo *selfies* con las obras de fondo. JULIA se dirige hacia el bando y se sienta junto a EVA, sin mirarla. Frente a ellas hay dos obras, fotografías de Chema Madoz. EVA se levanta y se va, dejando olvidada su grabadora de cassette roja. JULIA siente curiosidad y escucha lo que el aparato contiene. Durante toda esta escena no vemos los rostros de las protagonistas.

[Rótulo sobre negro: I. Julia]

ESC. 3 INT. CASA DE JULIA / BAÑO – DÍA

JULIA está en la bañera leyendo revistas de moda e imitando expresiones que ve en las modelos. Se toma *selfies*.

ESC. 4 INT. CASA DE JULIA / SALÓN – DÍA

JULIA se toma un café frente al televisor. Dan noticias sobre refugiados que han muerto en el mar. JULIA mira su móvil y se alegra por los *likes* que ha tenido su última foto en Instagram.

ESC. 5 INT. CASA DE JULIA / HABITACIÓN – DÍA

JULIA se viste para salir. Su MARIDO le insiste para practicar sexo. Ella cede, resignada. Cuando JULIA se mira en el espejo, ensaya una expresión sensual.

ESC. 6 EXT. PLAZA — DÍA

JULIA sentada en la terraza de una cafetería. Pide una porción del pastel más atractivo. Cuando se la traen, graba un video de cómo se come el primer trozo. Cuando termina el vídeo, escupe lo que se ha comido, disgustada.

ESC. 7 EXT. CALLE — DÍA

JULIA camina por la calle cuando un vestido en un escaparate le llama la atención.

ESC. 8 INT. TIENDA — DÍA

JULIA entra en la tienda y pregunta por el vestido. La DEPENDIENTA la convence para comprarlo a pesar de que cuesta mucho dinero.

ESC. 9 INT. COCHE — DÍA

JULIA ve desde dentro del coche un cartel publicitario que hay en una marquesina de autobús. La chica del anuncio es ella misma, con el vestido que se acaba de comprar. JULIA se muestra desconcertada.

ESC. 10 EXT. CALLE — DÍA

JULIA sale del coche y camina desconcertada hasta un restaurante.

ESC. 11 INT. RESTAURANTE — DÍA

JULIA ha quedado para comer con su amiga CLARA. Se saludan y se sientan en una mesa. JULIA le cuenta a CLARA el episodio que acaba de vivir. CLARA le quita importancia al hecho de que JULIA haya visto su propia imagen y le incita a reflexionar sobre la exposición a la que todos sometemos actualmente nuestra imagen e identidad. JULIA mira a su alrededor y ve a todas las personas usando tecnología y tomando fotografías.

ESC. 12 EXT. CALLE — DÍA

JULIA sale del restaurante aturdida y camina por la calle. Ve cámaras de vigilancia por todas partes, todas las personas parecen mirarla a ella. Observa su propio reflejo en un escaparate. Unos NIÑOS juegan con una pelota, que impacta en el cristal. JULIA ve cómo su reflejo estalla en mil pedazos.

ESC. 13 INT. COCHE — DÍA

JULIA conduce intranquila mientras habla por teléfono con su marido. Choca con algo y tiene un accidente. Oímos la misma frase y el mismo estruendo que en la primera escena.

ESC. 14 INT. SALA DE MUSEO — DÍA

En la misma sala de museo de la segunda escena, JULIA sigue escuchando la cinta de cassette. Se levanta y va hacia la sala a donde había ido EVA. Se colocan cada una frente a una obra distinta de la misma exposición. JULIA observa a EVA, pero EVA no se inmuta. Durante esta escena hemos visto el rostro de JULIA, pero no el de EVA.

[Rótulo sobre negro: II. Eva]

ESC. 15 EXT. CALLE — DÍA

EVA va en bicicleta cuando un coche la atropella.

ESC. 16 PANTALLA EN NEGRO

Se oye *en off* a MARIO indicando a EVA cómo posar para tomarle una foto. Después, oímos un disparo de cámara.

ESC. 17 INT. CASA DE EVA / HABITACIÓN Y SALÓN — DÍA

EVA se levanta de la cama y recorre las paredes de su casa con las palmas de las manos, hasta el salón. Solo vemos sus brazos. El perro de EVA, un golden retriever, se levanta perezosamente para ir hacia ella.

ESC. 18 INT. CASA DE EVA / COCINA — DÍA

EVA prepara un café, colocando un dedo dentro de la taza para evitar que el líquido se derrame. A continuación, vemos el rostro de EVA y descubrimos que es ciega. Mientras espera a que se calienten las tostadas, lee en voz alta un fragmento del libro *Modos de ver*, de John Berger (en braille). Una frase del libro la deja visiblemente pensativa.

ESC. 19 INT. CASA DE EVA / SALÓN — DÍA

EVA desayuna mientras revisa su móvil (mediante un comando de voz para personas ciegas). Recibe una notificación de Instagram y escucha los comentarios de la foto que le hizo MARIO. El comentario que él ha publicado acerca de su imagen le hace reflexionar de nuevo sobre la frase que había leído anteriormente en el libro de Berger.

ESC. 20 INT. CASA DE EVA / HABITACIÓN — DÍA

EVA introduce una cinta en una grabadora de cassette de color rojo (la misma de las escenas 2 y 14) y graba su voz. Le habla a su psicóloga. EVA explica que ya hace un año que se quedó ciega debido a un accidente y que esa terapia, consistente en grabar su voz en cintas, le está resultando muy útil.

ESC. 21 EXT. CASA DE EVA / TERRAZA — DÍA

En la terraza, desde donde se ve toda la ciudad, EVA sigue grabando su voz en la cinta de cassette. Explica que ha decidido que debe reflexionar acerca de su vínculo con el mundo visual que la rodea.

ESC. 22 INT. CASA DE EVA / SALÓN — DÍA

Todavía hablándole a la grabadora, EVA se coloca delante de un espejo y se toca la cara estudiadamente. Explica cómo el tacto le permite reconocer sus facciones e imaginar su rostro.

ESC. 23 INT. LIBRERÍA — DÍA

EVA acude a una librería y pregunta al librero, JUAN (70), con quien tiene confianza, por los libros de segunda mano. JUAN le habla de un ejemplar de la *Antología poética* de Fernando Pessoa y de la mujer que lo ha traído.

ESC. 24 EXT. CASA DE EVA / TERRAZA — DÍA

MARIO le lee a EVA una poesía del libro de Pessoa mientras ella se balancea en una hamaca.

ESC. 25 INT. CASA DE EVA / ESTUDIO — DÍA

EVA graba una nueva cinta de cassette, en la que explica cómo el olfato le permite imaginar cuántas personas han leído un libro antes que ella y cómo disfruta imaginando sus historias.

ESC. 26 INT. SALA DE CONCIERTOS — DÍA

Vemos a EVA entusiasmada en la butaca de una sala de conciertos, esperando a que los músicos de la orquesta empiecen a tocar.

ESC. 27 INT. CASA DE EVA / SALÓN — DÍA

EVA coloca un vinilo de jazz en un tocadiscos y graba una nueva cinta de cassette. Explica cómo aprecia el instante previo a la música, cómo disfruta de detalles a los que otras personas no suelen prestar atención.

ESC. 28 INT. CASA DE EVA / HABITACIÓN — NOCHE

EVA y MARIO se abrazan, se acarician y se besan. EVA besa a MARIO en distintas partes del cuerpo.

ESC. 29 INT. CASA DE EVA / BAÑO — DÍA

EVA comienza a grabar una nueva cinta de cassette, en la que explica lo importante que es para ella el sabor de las personas al besarlas, como una manera de conocer su identidad.

ESC. 30 INT. CASA DE EVA / HABITACIÓN — DÍA

EVA graba una nueva cinta. Explica que será la última, ya que siente que ha encontrado la respuesta que buscaba.

ESC. 31 EXT. CALLE — DÍA

Vemos a EVA caminando por la calle con decisión. Mientras, oímos su voz en *off*, reflexionando sobre el consumismo en la sociedad actual.

ESC. 32 EXT. PLAYA — DÍA

EVA disfruta del paisaje de playa con todos sus sentidos. Mientras, seguimos oyendo su voz en *off*, explicando la conclusión a la que ha llegado. Se ha dado cuenta de que su falta de visión no implica una percepción más pobre de la realidad, sino al contrario.

ESC. 33 INT. SALA DE MUSEO — DÍA

En la misma sala de museo de la escena catorce, JULIA y EVA siguen frente a las mismas obras. Ahora vemos los rostros de ambas. JULIA todavía está escuchando la cinta de cassette. EVA toca la representación táctil del cuadro y se emociona. JULIA la mira sorprendida, con envidia. EVA se va. JULIA se desprende de los auriculares y deja caer al suelo con desprecio la grabadora de cassette. JULIA se acerca hacia el cuadro frente al

que se encontraba EVA, se coloca de espaldas a la obra, saca su teléfono móvil y se hace un *selfie* con el lienzo de fondo.

7. Caracterización de personajes

7.1 REFERENCIAS TEÓRICAS PARA EL DISEÑO DE PERSONAJES

En primer lugar, quiero destacar el hecho de que las dos protagonistas de este guion sean mujeres. He decidido ofrecer un punto de vista femenino a la hora de abordar la temática para romper con la mirada masculina, muy frecuente en las obras cinematográficas.

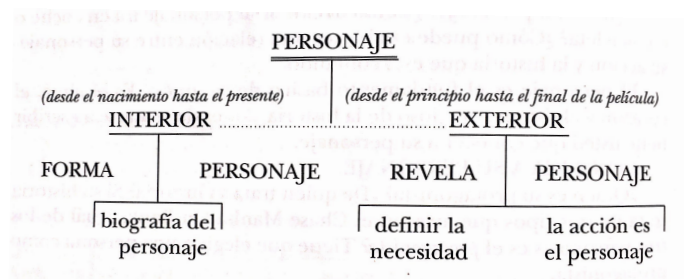
Teniendo en cuenta diversas autoras que han escrito desde la perspectiva de la **teoría fílmica feminista**, he querido que los sujetos activos de este cortometraje fueran mujeres para evitar la diferencia establecida desde los inicios del cine entre activo/hombre y pasivo/mujer. Laura Mulvey advierte del rol tradicionalmente exhibicionista que interpreta la mujer gran parte del cine narrativo. Su cuerpo se presenta como un objeto erótico pasivo disponible para la mirada de los espectadores masculinos y permitir así que estos proyecten sus fantasías sobre ella. Por otro lado, los hombres en pantalla suelen ser los agentes de la mirada, con los cuales los espectadores se identifican para disfrutar del control y posesión de la mujer (Mulvey, 1989).

Teresa de Lauretis, otra de las más influyentes teóricas en este ámbito, advierte de una paradoja presente en la mayoría de producciones cinematográficas convencionales: se habla constantemente de la mujer mientras esta permanece inaudible (de Lauretis, 1989). Es decir, la mujer como tal está muy presente en el cine pero pocas veces se tratan las historias desde su perspectiva y dando voz a sus pensamientos o inquietudes.

Por esta razón, he determinado que las protagonistas sean mujeres y que la temática, estrechamente relacionada con la presión estética que sufre la mujer en la sociedad actual, se cuente desde una perspectiva completamente femenina.

Una vez determinado el género de los personajes protagonistas, he diseñado su tipología y su evolución teniendo en cuenta varias teorías del guion acerca de la creación de

personajes. Syd Field propone un esquema básico que muestra de una manera muy visual la diferencia entre el interior y el exterior del personaje, y la importancia de ambas dimensiones para una buena construcción:



Fuente: Field, Syd (1979). *El libro del guión*. (1 ed.). Madrid: Plot.

Doc Comparato afirma algo similar, determinando que el modo de pensar del personaje es demostrado en las conversaciones, y “su modo de sentir es demostrado en la manera en que se conduce frente a la acción, en cómo él actúa” (Comparato, 1989, p. 59). En este guion, como en ambas protagonistas me interesan más sus modos de sentir, he decidido mostrar más con acciones que con diálogos. Aun así, en una de ellas, Eva, sí que me interesa cómo piensa porque hay una reflexión ideológico-filosófica detrás de su comportamiento. Por eso es importante que Eva grabe su voz en cintas de cassette y que así pueda expresar en voz alta sus pensamientos.

También Comparato aconseja que **el personaje debe adecuarse a la historia**. “El protagonista presupone características que puedan interactuar lo máximo posible con la historia. Él existe en función del drama, o concomitante al drama.” (Comparato, 1989, p. 59). Es decir, es importante encontrar un o unos protagonistas cuyas características y personalidades sirvan al objetivo de la historia, a las premisas dramáticas e ideológicas, con la máxima eficacia. Teniendo esto en mente, he diseñado la personalidad de Julia como alguien superficial, inconsciente y poco profunda, adicta a la tecnología y a la imagen para poder mostrar a través de ella las consecuencias del consumismo estético que identifiqué en la sociedad actual. Por otro lado, he decidido que Eva fuera ciega para privarla obligadamente de caer en dicha superficialidad y he diseñado su personalidad como una mujer reflexiva, profunda y consciente. De este modo, he podido mostrar a

través de Eva una solución o una salida alternativa a la problemática que se presenta con el personaje de Julia.

En cuanto a la **tipología de los personajes**, Sánchez-Escalonilla ofrece una ilustración de varias clasificaciones que se han hecho a lo largo de la historia. Una de las más interesantes es la tipología clásica de temperamentos de Hipócrates. En esta teoría se clasifican los distintos tipos de personalidades en cuatro categorías según su grado de estabilidad y de introversión. Así, existe el temperamento sanguíneo (extrovertido estable), el flemático (introvertido estable), el colérico (extrovertido inestable) y el melancólico (introvertido inestable) (Sánchez-Escalonilla, 2014). Atendiéndonos a esta clasificación, Julia sería de temperamento colérico, ya que su extroversión, en cierto modo, conlleva su inestabilidad por falta de reflexión y consciencia. Eva, en cambio, sería del tipo flemático, ya que su introversión le permite profundizar en sus pensamientos y sentimientos, de modo que alcanza una estabilidad anhelada por Julia.

Otra clasificación que considero interesante es la de los arquetipos psicológicos de Carl Jung. Según esta otra tipología, el personaje de Julia correspondería al arquetipo intuitivo extrovertido, ya que su extroversión se combina con una manera de actuar más bien intuitiva, automática, mientras que el personaje de Eva se ajustaría al arquetipo sensible introvertido, ya que su gran sensibilidad para los pequeños detalles es la característica central del personaje y lo que hace que su perspectiva sea radicalmente opuesta a la de Julia.

Por otro lado, los **arcos de transformación** de los personajes son los que determinan cómo evolucionarán sus personalidades y sus maneras de actuar. Julia, por un lado, experimenta una transformación circular; a pesar de haberse percatado de algo importante y de haber evolucionado en su pensamiento, su modo de actuar al final permanece igual que el del principio. Eva, en cambio, experimenta un arco de transformación radical, ya que el accidente de tráfico afecta a su estabilidad, le produce la ceguera y conlleva un cambio de tendencia vital, que resulta en una percepción aun más consciente que antes de la realidad (Sánchez-Escalonilla, 2014).

7.2 CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS

Hay muchas maneras muy diferentes de trabajar en la caracterización de personajes. Para aportar dos ejemplos opuestos de buenos directores, Guillermo del Toro, por un lado, explicaba en una clase magistral del XV FICM (Festival Internacional de Cine de Morelia) que él suele redactar una biografía de entre seis y ocho páginas para cada personaje, en las cuales incluye: fecha de nacimiento, signo zodiacal, qué alimentos les gustan y cuáles no, qué música escuchan, qué han leído, cómo se ven a sí mismos, cómo los ven los demás, cuál es su secreto (lo que no le han dicho a nadie), y luego empieza una biografía desde que nacieron (o desde que nacieron sus padres) hasta que empieza la película. Guillermo Arriaga, por otro lado, explicaba lo contrario en una clase magistral sobre la construcción de personajes dentro del festival Vivamérica 2009. A Arriaga no le gusta escribir páginas sobre las biografías de los personajes, porque le gusta que le sorprendan. Simplemente necesita saber quién son y qué es lo que quieren.

Teniendo en cuenta, por tanto, que no existe una única manera correcta de caracterizar a los personajes, he decidido aportar la información básica acerca de las dos protagonistas en las tres tablas siguientes. En ellas se resumen algunos de los datos principales para elaborar un primer esbozo de estos personajes de manera general. Algunos de los datos aparecen de manera directa en el guion y otros sirven para ilustrar cómo es el personaje, aunque no se muestren explícitamente en el cortometraje.

Tabla 1. Datos básicos

	JULIA	EVA
Edad	30	25
Nacionalidad	Española	Española
Nivel socioeconómico de niña	Alto	Bajo
Nivel socioeconómico de adulta	Alto	Medio
Ciudad natal	Barcelona	Barcelona

	JULIA	EVA
Residencia actual	Barcelona, vive con su marido	Barcelona, vive sola
Familia	Sin hermanos/as, casada, sin demasiada relación con sus padres y parientes.	Con una hermana, soltera, buena relación con sus padres y parientes.
Trabajo / estudios	Redactora en una revista de moda	Actualmente ampliando sus estudios en literatura

Tabla 2. Características físicas

	JULIA	EVA
Altura	1,70	1,65
Peso	60	62
Color de pelo	Morena	Rubia
Color de piel	Blanca	Blanca
Estilo	Elegante, refinado, clásico	Sencillo, natural, actual
Forma de hablar	Rápida, vivaz	Sosegada, tranquila
Discapacidad	No	Invidente

Tabla 3. Atributos intelectuales, personalidad y actitudes

	JULIA	EVA
Nivel de estudios	Licenciada	Licenciada
Metas a corto plazo	Tener muchos seguidores en redes sociales	Adaptarse a su nueva vida como invidente
Metas a largo plazo	Tener éxito social y económico	Llegar a comprender la realidad por completo a través del arte y de la filosofía

	JULIA	EVA
¿Cómo se ve a sí misma?	Se gusta físicamente, pero siempre encuentra algo a mejorar. Está satisfecha con su personalidad, tiene muchos amigos, pero se siente algo vacía sin saber por qué.	No da demasiada importancia a su físico (menos aún desde que es ciega), pero está satisfecha con él. Le gusta su personalidad y se considera bastante inteligente, pero busca constantemente cómo evolucionar en el plano intelectual y mejorar como persona.
¿Cómo cree que la ven los demás?	Cree que no la ven suficientemente atractiva en lo físico y que la encuentran divertida y simpática en lo personal, pero que no la valoran demasiado en cuanto a su inteligencia.	Cree que los demás a menudo sienten pena por ella, por su ceguera, lo cual le indigna. Aun así, sabe que sus amistades más cercanas sienten un gran afecto por ella y la valoran en el plano intelectual.
¿Tiene seguridad sí misma?	Es bastante insegura.	Es segura, aunque a veces se cuestiona aspectos profundos de su personalidad que le hacen dudar acerca de sí misma.
¿Emocional o racional?	Intenta ser racional, aunque a veces le domina la emoción.	Emocional, aunque hace un esfuerzo activo por comprender sus emociones desde una perspectiva racional.
¿Introvertida o extrovertida?	Extrovertida, quiere estar siempre rodeada de gente.	Introvertida, a menudo necesita estar sola, pero disfruta con la compañía de unas pocas personas muy cercanas.
Punto fuerte	Cae bien a mucha gente.	Está siempre abierta a aprender.
Punto débil	Le cuesta asumir sus errores.	A veces es demasiado exigente consigo misma y le cuesta pedir ayuda a los demás.

	JULIA	EVA
¿Qué le motiva?	Conseguir el reconocimiento de los demás e incluso su envidia.	Sentir que está en crecimiento constante gracias a los libros y al arte.
¿Qué le asusta?	Volverse invisible para los demás, que nadie hable de ella. También le asusta reflexionar sobre el presente. Le da miedo la posibilidad de darse cuenta, de pronto, de que su vida está vacía.	Le asusta pensar que su ceguera le impide percibir aspectos esenciales de la vida, que nunca podrá llegar a comprender la realidad tan bien como los demás porque no puede ver.
¿Es empática?	Sí	Sí

Más allá de estos datos básicos que permiten comprender de manera general a estos dos personajes, considero interesante analizar en más profundidad sus personalidades, así como la relación que se establece entre ellas.

Por un lado, el personaje de Julia está inspirado indirectamente en un personaje literario: Laurence, la protagonista de la novela *Las bellas imágenes* (Beauvoir, 1966). Creo que un breve análisis de Laurence puede ofrecer una comprensión esclarecedora de Julia. Laurence trabaja en una agencia de publicidad y, quizá como consecuencia de su oficio, convierte todo lo que toca en imagen. Es decir, vive su vida de manera que siempre se vea bonita desde el exterior. A lo largo de la novela, Laurence comienza a preguntarse si es que ella no es feliz o si es que nadie lo es, si quizá todo el mundo siente esa tibia monotonía igual que ella. Este personaje, junto con los demás personajes de la novela, se aferra a los objetos, a las apariencias, como símbolos de recuerdos aparentemente íntimos. La hija de Laurence, que todavía no ha sido corrompida por la sociedad ni ha aprendido a reprimir sus sentimientos como hacen los adultos, hace preguntas existencialistas, que Laurence juzga poco importantes por el simple hecho de no tener respuesta. La gran diferencia entre Laurence y Julia es que, aunque ambas parten de una posición bastante similar, Laurence evoluciona a lo largo de la historia hasta percatarse de la falsedad de las apariencias, impuestas por el sistema capitalista, y llega a la conclusión de que lo importante es sentir las cosas en vez de observarlas. Julia, en cambio, comienza a intuir su posición igual que Laurence, en este caso a partir del cartel publicitario, una conversación con su amiga Clara y la cinta de cassette de Eva. Pero,

aun así, Julia no es capaz de escapar a las bellas imágenes que la rodean y termina con el mismo comportamiento que ostentaba al principio del cortometraje.

Podría decirse que la principal problemática de Julia es que se encuentra atrapada entre dos términos: por un lado, las mujeres (como seres sociales reales) y, por otro, la Mujer, entendida esta última como la imagen ideal de cómo debe ser cualquier sujeto de sexo y género femenino, un estereotipo que ha perpetuado el cine clásico de Hollywood y que todavía sigue reproduciendo la industria cinematográfica del *mainstream*, junto con el sector publicitario. Así, Julia persigue este ideal sin ser consciente de ello, lo cual constituye su mayor meta y su mayor miedo en caso de no conseguirlo.

Por otro lado, Eva es un personaje de carácter opuesto al de Julia en muchos aspectos. No conocemos cómo era su personalidad antes del accidente que provocó su ceguera, así que solamente podemos analizarla después de ello. Quizá justamente por el hecho de haberse visto obligada a prescindir de lo visual es por lo que Eva es más libre que Julia en cuanto a la presión estética y a la imagen en general. Además, el hecho de no perseguir el éxito social y de no tener un objetivo como el de Julia hace que nada le distraiga de lo esencial de su existencia y que, por tanto, se cuestione constantemente su manera de vivir y de percibir el mundo. Mientras que Eva vive, Julia representa su vida.

En cuanto a la **relación entre ambas protagonistas**, podría decirse que esta es simplemente casual y eventual. Sus vidas se cruzaron en un accidente de tráfico que tuvo lugar a causa de una distracción de Julia, que atropelló a Eva y provocó que esta última perdiera la visión. Este suceso afectó a ambas mujeres, aunque no sabemos hasta qué punto supuso un punto de inflexión para Julia. Seguramente, fue un problema legal y económico para ella, pero no le influyó de manera tan determinante como a Eva. Esta quedó ciega y, obviamente, tuvo que adaptarse a un modo de vida radicalmente distinto al que había tenido hasta entonces y tuvo que repensar su manera de percibir el mundo.

El encuentro de ambas protagonistas en el museo, por el contrario, supone un cambio para Julia pero no para Eva. Esta última nunca sabrá que la mujer que había junto a ella en esa sala de museo era Julia, la misma que la dejó ciega por una imprudencia, así que ese encuentro no supone absolutamente nada para ella. Julia, en cambio, se percata de que esa mujer es la que atropelló un año atrás y decide escuchar lo que contiene la grabadora que ha dejado olvidada. Se adentra entonces en los pensamientos de Eva y

siente una profunda envidia a la vez que admiración. Julia no se siente capaz de liberarse de las apariencias como Eva lo ha hecho, la cual cosa le produce un fuerte sentimiento de impotencia.

7.3 CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

Hay que tener en cuenta que en el argumento de este guion tienen un gran peso las dos protagonistas, mientras que los personajes secundarios aparecen en pocas escenas y tienen un papel más bien anecdótico. Estos sirven para ilustrar con mayores matices las personalidades de Julia y Eva, y para conocer cómo estas se relacionan con las personas de su entorno.

Tal como indica su definición, un personaje secundario es todo aquel “necesario para ambientar y dar réplica y credibilidad a los actores/actrices protagonistas y principales en el desarrollo de la trama principal o subtramas. Su intervención no es vital en el desarrollo de las mismas.” (iMAM, 2020). Por tanto, no considero imprescindible una caracterización amplia y detallada de los personajes secundarios. No obstante, esbozaré a continuación un breve retrato de cada uno de ellos.

Asimismo, considero importante la distinción entre los personajes secundarios y los de pequeñas partes. Estos últimos son “aquellos personajes que no superen las 2 líneas de texto, y con un máximo estas de 60 espacios mecanografiados, por película u obra completa y que con su presencia escénica en tiempo o peso específico, no llegan a las características del papel de reparto” (iMAM, 2020). Por ello, el camarero que interactúa con Julia en la escena 6 y la camarera que habla con Julia y Clara en la escena 11 entran dentro de esta categoría y no aparecen en esta caracterización. Asimismo, la presentadora del telediario y Sait, el migrante iraní, que aparecen en la escena 3, no se consideran personajes porque pertenecen a un contenido periodístico de archivo.

• Ernesto:

Aunque Ernesto, el marido de Julia, aparece muy poco y tiene un texto escaso en el guion, es importante caracterizar a este personaje para comprender mejor a Julia, ya que seguramente se trata de una persona muy importante en su vida. Ernesto tiene 35 años y es un hombre de negocios, atractivo y suele vestir con traje. Proviene de una familia de

clase alta bastante conservadora y patriarcal. Le gusta vivir con Julia y espera formar pronto una familia con ella. Es impulsivo y persuasivo, con lo cual acaba ejerciendo a menudo una cierta dominación sobre Julia. Aun así, sabe cuidar los detalles y hacer que Julia se mantenga perdidamente enamorada de él.

- **Dependiente:**

Aunque en el guion no aparece ningún rasgo de la vida personal de la dependiente que atiende a Julia en la escena 8, sabemos que es una mujer insistente, que se obstina en vender sus productos a las clientas hasta que lo consigue. Está bien informada acerca de las tendencias y conoce el panorama de *influencers* en redes sociales. Utiliza el deseo de éxito de sus clientas para convencerlas de que no están comprando solamente una pieza de ropa, sino una herramienta para conseguir más visibilidad y, por tanto, más poder. Así serán deseadas y envidiadas por los demás, lo cual supondrá su fuente de felicidad. Ella es parcialmente consciente de este mecanismo, pero no le parece negativo. Tiene 50 años y siente nostalgia por su juventud. Intenta disimular al máximo los rasgos de su edad, sometiéndose a la cirugía estética y llevando mucho maquillaje.

- **Clara:**

Clara, amiga de Julia, es una mujer de 32 años extrovertida, despreocupada y vivaz. Cuida mucho su aspecto, viste con ropa de diseño y tiene siempre móviles de última generación. Habla siempre deprisa, con un tono alegre y divertido. Es inteligente, sabe analizar lo que ocurre a su alrededor y es consciente de la presión estética a la que se ven sometidas las mujeres en general y ella misma en particular. Aun así, se siente cómoda aceptando esta situación y jugando un papel en el que acata las normas sociales e intenta activamente llegar a la cima de la belleza y del éxito social, en vez de intentar cambiarlas. Su amistad con Julia es cercana, se ven bastante a menudo y se tienen mucha confianza. Aun así, hay aspectos de sus vidas que ambas prefieren dejar al margen. Julia, por ejemplo, no comparte con Clara algunos aspectos preocupantes de su relación con Ernesto, ya que prefiere fingir y contarse a ella misma que todo va bien.

- **Juan:**

Juan, el librero que atiende a Eva en la escena 23, es un hombre de 70 años dueño de una librería acogedora y familiar. Es un hombre con una gran cultura, apasionado por los libros desde muy joven, y que atiende a sus clientes con calma y dedicación. Conoce a Eva desde hace años, mucho antes del accidente, y su relación con ella no ha cambiado en nada después de su ceguera. Juan aprecia a Eva y la admira por su inteligencia, así que en ningún momento siente lástima por su pérdida de visión y siempre la trata de igual a igual, lo que hace que Eva se sienta especialmente a gusto con él. Es un hombre muy sensible que valora los libros por su contenido pero también como objetos, por lo que disfruta conociendo las historias de las personas que traen libros de segunda mano a su librería y trasmite a Eva su pasión.

- **Mario:**

Mario es un chico de 27 años que tiene una relación sexo-afectiva con Eva. Es creativo y sensible, le apasiona la fotografía y tiene un gran interés por la literatura. Es inquieto y siempre busca aprender nuevas maneras de expresar sus ideas a través del arte. Aunque en el guion no se explicitan los detalles de su relación, Mario y Eva no son una pareja monógama, sino que tienen una relación abierta basada en el poliamor. Se quieren y son un pilar importante el uno para el otro. Se tienen una gran confianza y respeto mutuo, lo que hace que hayan conseguido un vínculo sano y libre. Se conocían antes del accidente de Eva y su relación no ha cambiado demasiado desde entonces. Aun así, Mario siente a veces lástima por Eva, le gustaría que pudiera volver a ver y no encuentra nada positivo en su ceguera. Para él tiene una gran importancia lo visual y, por tanto, no poder ver sería la mayor desgracia que podría ocurrirle.

8. Estilo visual y sonoro

8.1 MOTIVOS VISUALES

Antes de proceder al desarrollo de las características concretas del estilo visual y sonoro que imagino para la realización de este guion de cortometraje, considero importante destacar el significado y la manera de mostrar algunos motivos visuales claves en el guion. Para ello, he tomado como referencia el libro *Motivos visuales del cine* (Balló &

Bergala Eds., 2016), un conjunto de ensayos de diversos autores en los que se analizan más de setenta motivos visuales habituales en el cine, junto con sus connotaciones y contenido semántico. Dado que en este guion hay ciertos elementos que ostentan un significado determinante para la narración, considero imprescindible hablar de ellos y de cómo van a tratarse visualmente en el cortometraje. Para ello, he escogido los tres motivos que creo más importantes (el espejo, el ojo y frente al cuadro), aunque hay otros elementos desarrollados en el libro citado y que serán también significativos en la película, como por ejemplo el teléfono móvil, el libro, el tacto, la mano, la cama, el beso, alguien se despierta o la caída de la lágrima.

8.1.1 El espejo

Thierry Jousse, en el ensayo dedicado al espejo dentro del libro *Motivos visuales del cine*, explica que relaciona este motivo con la inestabilidad, la duda y el vértigo. A partir de escenas como la de *Besos robados* (Truffaut, 1968), en la que Jean-Pierre Léaud repite su nombre insaciablemente frente al espejo, o de la escena de *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) en la que Robert de Niro amenaza con un arma a su propio reflejo, Thierry Jousse determina que el espejo supone a menudo un cierto desdoblamiento del personaje. “El reflejo se convierte en más real que la realidad” (Balló & Bergala Eds., 2016). A partir del análisis de otra escena, la secuencia final de *La dama de Shanghai* (Welles, 1947), Jousse interpreta que el espejo entonces refleja “un mundo deformado, difractado y trucado que ya no es más que simulacro. Uno a uno, los espejos se rompen, y lo que se hace pedazos es la identidad del mundo. Al final no queda nada, o casi nada, excepto una mujer, prisionera de la imagen, que muere a la vez que el mundo que ha contribuido a destruir.” (Balló & Bergala Eds., 2016).

Aunque Julia, una de las protagonistas de este cortometraje, no muere, sí que puede aplicarse este mismo significado a la escena en la que un espejo estalla en pedazos mientras ella observa su imagen reflejada en él. En este guion, el espejo tiene un potente contenido semántico en cuanto a reflejo de la identidad de los personajes, ilustrando esa otra realidad de la que quieren huir (en el caso de Julia) o que quieren llegar a comprender (en el caso de Eva). Por eso quiero dotar a este elemento de especial importancia, tanto en el guion como en la realización del cortometraje.

8.1.2 El ojo

Este otro motivo visual es central también en este guion de cortometraje. Antonio Monegal analiza la presencia del ojo en el cine y afirma que “el ojo es para el cine la metáfora autorreferencial por excelencia, que da pie a la reflexión sobre el fenómeno de la visualidad y en consecuencia sobre el funcionamiento del propio aparato cinematográfico.” (Balló & Bergala Eds., 2016). Explica también que el significado que se asigna habitualmente al ojo remite al espectador como *voyeur* de la película, como espía de todo lo que les ocurre a los personajes. En películas en las que el *voyeur* constituye un personaje central, como por ejemplo en *Vértigo* (Hitchcock, 1958), el ojo se convierte en el motivo visual clave, elaborando un discurso metacinematográfico que conecta el objetivo de la cámara con el ojo del espectador.

En este cortometraje el ojo será un motivo visual principal por el hecho de que el tema que trata la historia se centra en la mirada de los personajes como individuos y en la mirada de la sociedad en la que viven. En Julia, el ojo determina su percepción de sí misma, convirtiéndola en *voyeur* de su propia existencia. En Eva, en cambio, el ojo tiene un papel determinante por la ausencia de visión, con lo que la percepción en el caso de este personaje deja de vincularse con el ojo para pasar a los demás sentidos. Para ello, se mostrarán algunos planos que enfatizen los ojos de ambas protagonistas, buscando la identificación de la mirada del espectador con la mirada de estos dos personajes.

8.1.3 Frente al cuadro

El motivo visual en el que un personaje se encuentra frente a una obra de arte se ha usado también habitualmente en el cine y se le ha otorgado varios significados interesantes. El que más se ajusta a este cortometraje es el del cuadro como disposición de la verdad. Tal y como ilustra Emmanuel Siety en su ensayo acerca de este motivo, “el cara a cara de un personaje con un cuadro actúa también en el cine como momento de verdad. (...) Como portador de verdad, el cuadro mantiene una relación recurrente con el espejo, cruel testigo de nuestra condición de mortales.” (Balló & Bergala Eds., 2016). Por tanto, el momento en el que un personaje se enfrenta de manera directa a lo que se muestra en un cuadro a menudo supone un instante de revelación para este, en el que descubre una verdad que antes parecía estar escondida.

Esto mismo ocurre en las escenas del presente guion donde Julia y Eva se encuentran en una sala de museo. Sus actitudes (sobre todo la de Julia) evolucionan a medida que avanza la narración, y les asignamos diferentes significados en cada una de las tres escenas en las que aparece esta localización. En la escena final, Eva toca la representación táctil de una obra y se emociona. El arte contribuye a la revelación de la verdad, ya que este personaje ha descubierto su propia manera de percibir la realidad y la belleza. Para Julia este instante frente al cuadro supone también una revelación, ya que se ha adentrado en la vida de Eva y en su manera de mirar, a partir de lo cual comprende sus propias carencias.

Las obras frente a las que se encuentran las protagonistas, además, actúan a modo de metáforas visuales, aportando un significado complementario a la acción. A continuación se presentan las **dos fotografías citadas en la escena 2**, cuando vemos a Julia y a Eva por primera vez en el museo:



Fotografía 1. Obra de Chema Madoz. Fuente: www.chemamadoz.com



Fotografía 2. Obra de Chema Madoz. Fuente: www.chemamadoz.com

Más adelante, en las **escenas 14 y 33**, las dos protagonistas se encuentran en una sala distinta de la misma exposición. Se colocan entonces frente a otras dos obras fotográficas del mismo autor. En este caso cada fotografía tiene una relación de significado aun más directa con cada uno de los personajes, ya que Julia se encuentra frente a una nube enjaulada (fotografía 3) y Eva frente a una nube que forma la copa de un árbol en la libertad de la naturaleza (fotografía 4). El contenido de estas obras, por tanto, mantiene un estrecho vínculo con la verdad que les es revelada a cada uno de estos dos personajes:



Fotografía 3. Obra de Chema Madoz. Fuente: www.chemamadoz.com



Fotografía 4. Obra de Chema Madoz. Fuente: www.chemamadoz.com

8.2 CARACTERÍSTICAS Y REFERENTES DEL ESTILO VISUAL

El estilo visual con el que se lleva a cabo una película puede condicionar cómo se transmite su mensaje y, en consecuencia, cómo lo recibe y lo descodifica el espectador. Por eso considero muy importante aportar un breve análisis sobre cómo me gustaría que se realizara este guion en caso de ser producido y a qué referentes cinematográficos se asemejaría su estética.

8.2.1 Ritmo del montaje

Una de las principales características del estilo visual de este cortometraje tal y como lo he concebido son los **planos largos**. Viktor Kossakovsky, cineasta ruso director de documentales como *Aquarela* (2018) o *Vivan las antípodas!* (2011), explicaba en una clase magistral dentro del festival DocsBarcelona 2019 que las películas más taquilleras actualmente tienen planos que duran, de media, 1'2 segundos. Es decir, tienen un ritmo de montaje excesivamente rápido. Eso hace que la gente se acostumbre a consumir imágenes veloces y poco reflexivas, y que el espectador ya no sepa ver planos largos. Kossakovsky explicaba que la manera que él encontró de conseguir que el público aguantara un plano muy largo, de unos dos minutos, fue añadiendo música *in crescendo*.

Personalmente, creo que los planos largos permiten al espectador digerir con más calma lo que hay en escena y la acción que está ocurriendo. Si el plano se mantiene antes o después de que ocurra una acción, el espectador comienza a fijarse en detalles secundarios en los que no podría haber reparado si el plano hubiera cambiado inmediatamente después de esta. En cuanto a la interpretación, también considero que

puede apreciarse mejor y que el público puede empatizar de manera más profunda con el personaje si el plano se mantiene mínimamente en el tiempo. Con ello no quiero decir que este cortometraje conste de planos de dos minutos como el último documental de Kossakovsky, pero sí que busco darle un ritmo de montaje tranquilo, pausado.

8.2.2 Movimientos de cámara

También considero que sería interesante usar en algunas escenas un **travelling out** lento que comience con un plano medio de una de las actrices (o de ambas) y que se vaya alejando progresivamente, aumentando la información dentro del encuadre. Un ejemplo de este tipo de plano es la película *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975). En este largometraje ambientado en el siglo XVIII, se lleva a cabo esta técnica, mostrando escenas de composición muy cuidada en las que la cámara se aleja muy poco a poco. En este caso, estos planos se llevaron a cámara con un *zoom out*, que contribuye a aplanar la imagen. Personalmente, me gusta más el *travelling* que el *zoom*, ya que da como resultado una estética más natural. Una escena de *Barry Lyndon* en la que se da este movimiento de cámara es la que se muestra en los fotogramas 1 y 2. El movimiento comienza con un primer plano de la actriz (fotograma 1) y se aleja muy lentamente hasta terminar con un plano general de la habitación (fotograma 2). Entre un momento y otro transcurren 40 segundos.



Fotograma 1. Perteneciente a la película *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975).



Fotograma 2. Perteneciente a la película *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975).

Para llevar a cabo dicha técnica en el cortometraje resultante de este proyecto de guion, me gustaría usar planos estáticos, en los que solamente haya movimiento significativo cuando la cámara ya se haya alejado durante unos segundos. De esta manera, la imagen tendrá una estética pictórica, con una composición meticulosa y simétrica.

De todos modos, este recurso se llevaría a cabo solamente en escenas clave, como por ejemplo las tres escenas en las que las dos protagonistas se encuentran en el museo o, quizá, en escenas que suponen una revelación para alguna de ellas. Esto es, la escena en la que Julia descubre un cartel publicitario donde se ve a una mujer que parece ser ella, o la escena en la que Eva disfruta de la playa mientras oímos sus reflexiones en *off*. El resto de escenas contarían con un montaje igualmente pausado pero con otros movimientos de cámara más habituales, combinados con algunos planos fijos y cambios de plano por corte.

8.2.3 Simetría

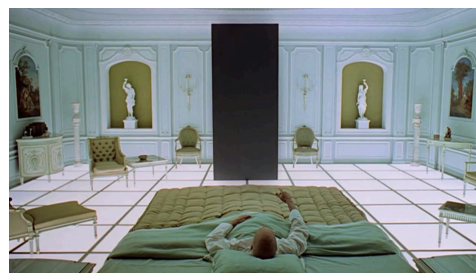
Como ya he comentado, considero que la simetría será esencial en algunas de las escenas de mayor importancia. En los planos que transcurren en el museo, sobre todo, quiero conseguir una composición muy simétrica para potenciar la dualidad entre las dos protagonistas.

Desde mi punto de vista, uno de los principales directores de referencia en cuanto al uso de la simetría en el cine es, de nuevo, Stanley Kubrick. *El resplandor* (Kubrick, 1980) o *2001: Una odisea en el espacio* (Kubrick, 1968) son ejemplos de ello. En la primera (fotograma 3) se usa la simetría como recurso para aumentar la tensión, para crear planos herméticos e inquietantes. El ejemplo más conocido es el de las gemelas que se muestran inmutables en el pasillo del Hotel Overlook. Aunque el presente cortometraje pertenece a un género completamente distinto, creo que la simetría puede usarse también de manera similar entre Julia y Eva para aumentar la tensión dramática entre los dos personajes y su carácter antitético.

En la película *2001: Una odisea en el espacio*, Kubrick utiliza la simetría con otros objetivos pero aumentando igualmente la tensión y el hermetismo. Un ejemplo es la habitación en la que transcurre una de las últimas escenas del filme (fotograma 4), en la que puede observarse una composición perfectamente simétrica en cuanto al encuadre y a la escenografía. Me gustaría usar este recurso en algunas escenas de interiores, como en casa de Julia, de Eva o en el restaurante en el que Julia queda para comer con su amiga Clara, con el objetivo de dar más valor visual a la escena.



Fotograma 3. Pertenece a la película *El resplandor* (Kubrick, 1980).

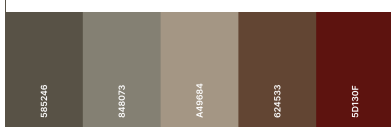
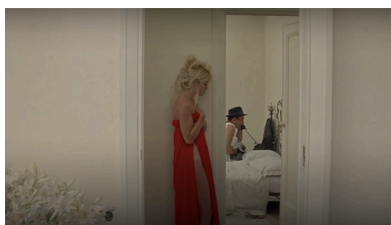


Fotograma 4. Pertenece a la película *2001: Una odisea en el espacio* (Kubrick, 1968).

8.2.4 Paleta cromática

En cuanto a la tonalidad cromática del cortometraje, me interesa que la mayoría de las escenas tengan una **gama de color acotada**. Es decir, que la escenografía, la iluminación y el etalonaje contribuyan a crear planos de color más o menos uniforme, donde destaquen algunos tonos pero en los que no se dé una mezcla de una gran variedad de colores distintos. No obstante, la paleta cromática de cada escena, aun siendo bastante definida, no será la misma en toda la película, sino que dependerá del espacio donde esta transcurra y de la acción que tenga lugar.

A continuación se presentan ejemplos de las principales paletas cromáticas que pretendo usar, tomando como referencia fotogramas de películas existentes. He extraído la paleta de cada uno de los fotogramas manualmente, con el generador en línea *Coolors* (<https://coolors.co/>). El código numérico que se muestra en cada uno de los tonos pertenece al código de color Hex (hexadecimal).



Paleta 1. Elaboración propia a partir de un fotograma de la película *El desprecio* (Godard, 1963).

Una de las principales gamas de color en este cortometraje serían los tonos crema y los distintos tonos de blanco, que contribuirían a crear una imagen limpia y serena. En las escenas que transcurren en el museo, por ejemplo, el blanco y el crema serán los principales colores de la localización. En estas escenas, además, destacará la grabadora de cassette, de color rojo, sobre el resto del encuadre, neutro y claro. Estas escenas, por tanto, tendrían una paleta de color similar a la que se da en algunas películas de la *nouvelle vague*, en las que predominan

colores como el rojo, el amarillo o el azul sobre un fondo neutro y claro (paleta 1).

En las escenas del guion que muestran la vida de Julia, predominaría una paleta de color distinta. La casa de este personaje es sencilla y elegante, con un estilo minimalista y con muebles de diseño que denotan un alto nivel adquisitivo. Por tanto, en las escenas que tienen lugar en casa de Julia seguirían siendo relevantes los tonos ocre y crema, combinándose con tonalidades más marrones y beis (paleta 2). Tanto Julia como su pareja, Ernesto, vestirán con ropa de esta gama de color y se fundirán cromáticamente con la decoración de su casa de manera armónica y regular.



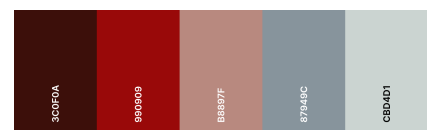
Paleta 2. Elaboración propia a partir de un fotograma de la película *Her* (Jonze, 2013).



Paleta 3. Elaboración propia a partir de un fotograma de la película *Melancholia* (von Trier, 2011).

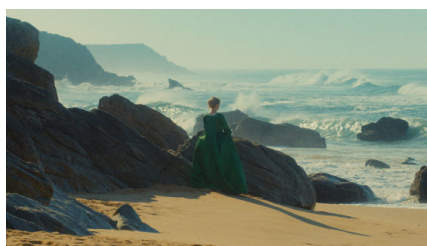
Otras escenas que muestran la vida de este mismo personaje, Julia, pero que transcurren en exteriores, tendrían una paleta de color similar a la anterior pero en la que cobrarían también protagonismo distintos tonos de verde oscuro (paleta 3). Esto ocurriría desde la escena 6, que tiene lugar en una plaza junto a un parque, donde hay árboles y vegetación, hasta la escena 12, en la que Julia descubre el cartel publicitario. En este mismo intervalo de tiempo se incluye la escena 8, en la que Julia entra a una tienda y queda fascinada por un vestido verde de satén.

Las escenas, en cambio, que narran la vida de la otra protagonista, Eva, la paleta de color consistirá más bien en tonos blancos de fondo en los que destaquen con fuerza el rojo y alguna tonalidad de azul claro (paleta 4). En casa de Eva, mucho más sencilla y humilde que la de Julia pero igualmente cuidada y bonita, casi todas las paredes y muebles serán de color blanco, ya que es una persona ciega y, por tanto, no necesita una excesiva decoración ni una gran riqueza en el color. Aun así, la



Paleta 4. Elaboración propia a partir de un fotograma de la película *Pierrot el loco* (Godard, 1965).

grabadora de cassette roja y la ropa de tonalidades azules de Eva aportarán un carácter alegre y desenfadado a esta parte del cortometraje, aproximadamente desde la escena 17 hasta la 30.



Paleta 5. Elaboración propia a partir de un fotograma de la película *Retrato de una mujer en llamas* (Sciamma, 2019).

Finalmente, en la escena 32, donde oímos la voz en *off* de Eva reflexionando a modo de conclusión mientras la vemos en la playa, se podría explorar una gama de color más amplia y deslumbrante. En esta escena predominarían los tonos ocre de la arena, junto el azul turquesa y azul claro del mar y del cielo, respectivamente. También se usarían algunos verdes presentes en el vestuario de los personajes y figurantes, dando lugar a una escena luminosa con luz cálida de atardecer en el mar (paleta 5).

Además, la película a la que pertenece este último fotograma, *Retrato de una mujer en llamas*, podría considerarse el **principal referente estético** de este cortometraje. El estilo visual de este filme es intimista, luminoso, con planos de composición muy cuidada y en los que, a menudo, destaca uno o varios colores sobre un fondo neutro de tonos beis y blancos (fotograma 5). El tratamiento del estilo sonoro que se da en esta película también me parece interesante y coherente con el sonido que me gustaría tuviera mi cortometraje. Asimismo, como detallaré más adelante, considero esta película un referente también en el ámbito narrativo, ya que ilustra la relación entre dos mujeres a partir de una reflexión acerca de su imagen y su identidad.



Fotograma 5. Perteneciente a la película *Retrato de una mujer en llamas* (Sciamma, 2019).

8.3 CARACTERÍSTICAS Y REFERENTES DEL ESTILO SONORO

Lucrecia Martel, guionista, directora y productora argentina, dio una clase magistral acerca del sonido en la escritura y la puesta en escena, en el festival Vivamérica en 2009. En ella, Lucrecia explicaba que el sonido en el cine es lo inevitable. Podemos cerrar los ojos para evitar la imagen, pero no podemos cerrar los oídos para evitar el sonido. Para Martel, una sala de cine se parece a una piscina vacía de agua y llena de gente, donde el sonido se propaga entre las personas de manera similar a como lo haría el agua (Martel, 2009). A menudo, sin embargo, el sonido es descalificado tanto en las escuelas de cine como en las producciones, ya que se suele hacer más acento en lo visual que en lo auditivo. Por eso considero imprescindible plantear las características principales del estilo sonoro de este cortometraje, así como las referencias cinematográficas que podrían tomarse como modelos de dicho estilo.

8.3.1 Estilo del diálogo

En esa misma clase magistral, Martel afirmaba también que el guionista debe trabajar tanto el sentido de las palabras como el tono, la musicalidad de las frases, puesto que el diálogo entre personajes es sonido con sentido. Desde este punto de vista, he tenido en cuenta el ritmo de las palabras al escribir los diálogos, buscando un resultado sonoro y armonioso en cada frase.

El sonido de los diálogos, además, contaría con **voces de carácter intimista**. Es decir, con un tono pausado y tranquilo que permita al espectador sentirse cerca de los personajes y empatizar estrechamente con sus pensamientos. Un referente cinematográfico en cuanto al estilo sonoro en general y a la voz de los personajes en particular es *Mi vida sin mí* (Coixet, 2003). En este filme se narra la vida de una joven que, a partir de un diagnóstico terminal, decide elaborar una lista de cosas que quiere hacer antes de morir. Así, paradójicamente, descubre el placer de vivir. A menudo, se presenta en esta película la voz en *off* de Ann, la protagonista, mientras la vemos disfrutar de las pequeñas cosas que va descubriendo y de las que disfruta cada vez más. El tono íntimo de la voz de Ann podría asimilarse a la de Eva en este cortometraje, ya que narrativamente también ilustra un pretexto parecido. Eva, igual que Ann, aprende a apreciar la vida de nuevo, a partir del accidente, y lo narra a través de las cintas de cassette.

8.3.2 Espacio sonoro

Además de los diálogos intimistas, este cortometraje también contará con **sonidos sutiles pero significantes**, que contribuirán a representar los espacios con mayor precisión y fidelidad. Así, igual que Eva percibe con una gran sensibilidad y atención los sonidos de un lugar, el espectador también podrá apreciar espacios sonoros ricos en detalles que le permitirán la inmersión en la escena y una mayor identificación con los personajes y con la acción que se narra.

Aunque la mayor parte de las escenas contarán con un espacio sonoro sutil, con una presencia significativa del silencio, también es cierto que considero destacables los **contrastes de sonido** entre escenas clímax y las que les siguen. Un ejemplo son las escenas 12 y 13, en las que el sonido es estruendoso, tanto cuando se rompe el cristal del escaparate donde Julia se ve reflejada como cuando se produce el accidente de tráfico. El ruido de dicho accidente contrastará notablemente con el silencio repentino cuando se pase por corte a la siguiente escena, en la que las dos protagonistas se encuentran en la tranquila sala de museo.

8.3.3 Música

Con tal de enfatizar los espacios sonoros explicados anteriormente y de apreciar los sonidos sutiles que los constituyen, este cortometraje contará con **música extradiegética muy limitada**. Es decir, la mayor parte de la música será la que aparece de manera diegética, básicamente cuando Eva pone un vinilo en el tocadiscos de su casa en el que suena un tema de jazz; *Tenderly*, de Ben Webster. Más allá de esta escena, no habrá música excepto quizá en la escena final, en la que Julia observa a Eva con envidia en el museo, se quita los auriculares y se toma un *selfie* con la obra de fondo. En ese momento podría considerarse el uso de la banda sonora para enfatizar el final de la película, aumentar la tensión de la acción y enlazar de manera orgánica esta última escena con los títulos de crédito.

8.4 DISEÑO DEL CARTEL

8.4.1 Ideación del diseño

Previamente a la realización del diseño de este cartel, he trabajado en la idea que quería plasmar siguiendo el proceso de ideación recomendado por el artista digital Paul Fuentes en su curso de la plataforma Domestika titulado *Creación de imágenes Pop Art con objetos cotidianos*. En este curso, Fuentes enseña el proceso de creación de una idea, así como técnicas avanzadas de Photoshop que también me han sido útiles para la elaboración de este diseño.

Uno de los primeros pasos que llevé a cabo para la ideación del cartel ha sido la creación de dos *moodboards*. Es decir, tableros de ideas en los que se recopilan imágenes que tienen algo en común con el diseño que se quiere realizar, ya sea por el concepto o por la estética.

• *Moodboard conceptual*

En este tablero he añadido imágenes que remiten a la pérdida de identidad o a la falta de visión o de mirada.



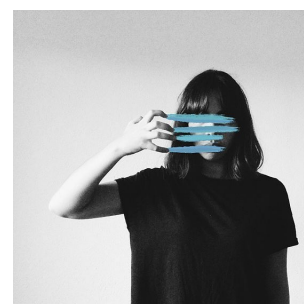
Fotografía de Camila Velez.
Fuente: <https://bit.ly/2MUPqJu>



Fotografía de Corrinne Töfö.
Fuente: <https://www.flickr.com/photos/denicatasa/14157467741>



Fotografía de Edgecombe Art.
Fuente: <https://edgecombeart.tumblr.com/>



Fotografía de Teresa Freitas.
Fuente: <https://www.ignant.com/2015/01/22/instagram-fav-97-teresa-freitas/>

- **Moodboard estético**

Para este otro tablero, he seleccionado únicamente dos carteles de películas existentes cuyo diseño es similar, por la tonalidad y por la composición, al que yo quiero llevar a cabo.



Cartel de la película *Langosta* (Lanthimos, 2015).



Cartel de la película *Los sonámbulos* (Hernández, 2019).

8.4.2 Justificación del diseño

En cuanto a los aspectos técnicos de la realización del cartel de este cortometraje, lo he elaborado con el programa Adobe Photoshop CC 2019. Las fotografías de las modelos son autorretratos realizados por ellas mismas, que posteriormente he rasgado de manera manual. He llevado a cabo la composición teniendo en cuenta tanto criterios estéticos como de contenido.

Por un lado, he querido crear una dualidad entre las dos modelos, que representan las dos protagonistas de la película. Por eso su posición es de contraposición, de espaldas una a la otra, pero ambas enfrentándose a la cámara, dirigiendo su mirada hacia el espectador. Sus ojos están rasgados, en un gesto que parecen provocar ellas mismas. Es decir, las modelos son las que se quitan activamente la mirada. Donde debería haber sus ojos, se ve el fondo del cartel. He decidido recurrir a este recurso por lo siguiente: Julia se quita la mirada porque ha decidido (inconscientemente) no ver, basar su percepción

de la realidad en las apariencias; Eva, en cambio, ha tenido que quitarse su mirada a partir del accidente, por su ceguera, viéndose obligada a mirar el mundo de manera distinta.

Esta misma metáfora se da en el título del cortometraje, *La mirada perdida*, ya que hace referencia a la mirada que hemos perdido como sociedad (ilustrado a través del personaje de Julia) y a la mirada literal que ha perdido Eva, por su ceguera, pero que paradójicamente le permite “ver mejor”.

Las dos modelos, además, se encuentran enmarcadas en un recuadro blanco del que asoman sus manos. Este cuadro simboliza el marco con el que suelen presentarse las obras en un museo. Así, la disposición de las figuras dentro de este recuadro pretende remitir a las escenas que transcurren en el museo y su importancia semántica, ya que suponen momentos de revelación para las protagonistas.

Por último, el color elegido en el diseño es un color crema, que concuerda con la estética que imagino para la realización del cortometraje y con las paletas de color comentadas anteriormente.

8.4.3 Resultado del diseño de cartel



LA
MIRADA PERDIDA

UN CORTOMETRAJE DE
MARIA FERNÁNDEZ

9. Viabilidad del proyecto

9.1 POSIBILIDADES DE VENTA

9.1.1 Características del proyecto desde la perspectiva del mercado audiovisual

El tipo de oferta que ofrece este proyecto es, como he comentado en apartados anteriores, un cortometraje audiovisual de ficción. El **medio** para el que está pensado es, por tanto, el cinematográfico.

Teniendo en cuenta los diferentes medios en los que se proyectan actualmente este tipo de contenidos, considero que algunas plataformas de contenidos audiovisuales online, o de vídeo bajo demanda, serían adecuadas como **plataformas de exhibición** de este guion de cortometraje una vez estuviera producido. Algunas de las plataformas que considero más adecuadas como medio para mostrar este proyecto son Moviesiders, Filmin, Nubeox, Filmotech, Wuaki y Feelmakers. Todas ellas se caracterizan por ofrecer contenidos más o menos independientes y por apostar notablemente no solo por las series y los largometrajes, sino también por dar visibilidad a los cortometrajes. Existen otros sitios web que, aunque no aportan demasiados beneficios económicos al autor, sirven como plataforma para visibilizar su trabajo y, por tanto, considero que, en caso de no conseguir distribución en ninguna de las plataformas anteriores, también podría ser beneficioso para este cortometraje que figurara en alguna de las siguientes páginas web: Incorto, Cortos de Metraje, Short of the Week, Los Mejores Cortos, Film Shortage, Vimeo, ADN Stream o Cinema Cortos.

Para categorizar el **género** y el **formato** al que pertenece este producto audiovisual, existen clasificaciones muy diversas. Los géneros cinematográficos suelen clasificarse en función de su soporte, duración, objetivo, estilo y estética, relación o no con la realidad, tipo de producción, estructura, origen del guion, clasificación por edades y público y por su finalidad. Por otro lado, el formato se clasifica en función de si el producto es mudo o sonoro, si es de animación o de referencia real, figurativo o no y si es argumental o documental (García Muñoz, 2018). En las siguientes tablas se detallan dichas características en relación con el presente proyecto:

Tabla 4. Criterios de clasificación de género

CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN
Soporte	Digital
Duración	Cortometraje (18')
Objetivo	Incitar una reflexión y entretener
Estilo y estética	Intimista, estética cuidada, planos simétricos y pausados
Relación o no con la realidad	Relación implícita con la realidad. Es una historia de ficción, no documental, pero parte de panorama real que puede presenciarse en nuestra sociedad.
Tipo de producción	Independiente, no sujeta a ninguna gran productora ni industria cinematográfica.
Estructura	Un solo producto audiovisual, no episódica. Estructura narrativa con saltos temporales.
Origen del guion	Original.
Clasificación por edades y público	No recomendada para menores de 12 años.

Con relación al género, también es importante tener en cuenta sus **funciones**, tanto las manifiestas como las latentes. Siguiendo la clasificación de funciones de los géneros de Art Silverblatt, las principales funciones de los géneros más populares son el entretenimiento y la información, aunque algunas otras son también bastante habituales, como la educación, la persuasión, el beneficio, la función terapéutica, la función socializadora, la huida de la realidad, el confort y compartir experiencias (Silverblatt, 2007).

Partiendo de esta clasificación, las funciones que pretende conseguir este guion de cortometraje son la **educación**, ya que busca incitar a la reflexión y ampliar el conocimiento del espectador sobre la temática que trata, la **función terapéutica**, ya que busca en el público una cierta respuesta afectiva y reacciones emotivas aun sin llegar a explotar los sentimientos como se hace en otros géneros (por ejemplo, en *reality shows* y melodramas), la **función socializadora**, ya que proporciona modelos positivos de rol (el

personaje de Eva escapa de la adicción a la tecnología y la imagen a la que todos nos vemos sometidos), y **compartir experiencias**, ya que permite al espectador escapar de su aislamiento personal, observando a personajes que se enfrentan a los mismos conflictos con los que él tiene que lidiar habitualmente, creando experiencias culturales compartidas. Más allá de estas funciones específicas, una de las funciones principales de este cortometraje es, también, el **entretenimiento**, ya que se intenta crear una experiencia satisfactoria tanto visual como narrativamente para el espectador. Además, la función del **beneficio** se encuentra latente en este guion como en cualquier producto audiovisual, ya que la programación entera se hace pensando en el mercado, para obtener un cierto beneficio económico.

Tabla 5. Criterios de clasificación de formato

CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN
Mudo / sonoro	Sonoro
De animación / de referencia real	De referencia real
Figurativo / no figurativo	Figurativo
Argumental / documental	Argumental

En cuanto al **nivel de originalidad** de este guion, considero que este radica en el tratamiento que se hace del tema. Es cierto que se ha hablado mucho anteriormente, tanto en ensayos literarios como en productos audiovisuales, del papel de la imagen y la tecnología en nuestra sociedad. No obstante, he querido aportar una perspectiva nueva sobre dicha temática, uniendo las reflexiones expuestas previamente por varios autores (comentadas en la introducción) para crear una premisa ideológica propia que se muestre a través de dos personajes protagonistas en un cortometraje de ficción. La originalidad de este proyecto, además, se hará patente en el estilo visual y sonoro con que se rodará la película (desarrollado en el apartado anterior).

La **finalidad** de este proyecto, por tanto, no consiste en exponer una nueva tesis que no se haya dicho nunca anteriormente, sino en crear un producto audiovisual interesante y atractivo a partir de estudios previamente existentes, exponiendo mi visión personal

acerca de la temática que trata. **Desde la perspectiva de la audiencia**, este cortometraje busca incitar una reflexión a la vez que entretener al espectador mediante un estilo visual y sonoro que resulte atrayente y cautivador.

Así, el nivel de prioridad de la **cobertura geográfica** es el local. El objetivo de este proyecto no es conseguir que el cortometraje llegue a una gran masa de público de ámbito global, sino que sea apreciado por espectadores que tengan o no interés previo en el tema y que sean de un ámbito local. No obstante, si la distribución local del cortometraje una vez producido fuera muy satisfactoria, podría considerarse ampliar el radio de cobertura geográfica a un nivel global.

9.1.2 Target

En cuanto al **público al que se dirige** este guion de cortometraje, no se trata de un grupo sociodemográfico concreto y acotado, sino que está dirigido a un sector bastante amplio de la población. No obstante, aunque esta película es apta y puede interesar a casi cualquier persona sea cual sea su género, edad, situación socioeconómica o área geográfica, también es cierto que la historia se centra en un tipo de personaje que puede apelar de manera más directa a un cierto prototipo de espectador.

Así, con relación al **género**, el target incluye tanto hombres como mujeres. No obstante, las dos protagonistas son mujeres y, en cierto modo, la problemática que se plasma en el cortometraje guarda relación con la presión estética a la que estas se han visto sometidas a lo largo de la historia y que se ejerce todavía más en la época actual. El conflicto, por tanto, aunque afecta a la sociedad al completo, tiene unas consecuencias más profundas y perjudiciales en el género femenino que en el masculino, como he explicado en el apartado de la introducción dedicado a la perspectiva de género. Además, el tratamiento de este cortometraje pretende evitar la mirada principalmente masculina desde la que se narran muchas películas, centrándose, en cambio, en el punto de vista de la mujer como sujeto activo, tal como se explica con más profundidad en el apartado de la caracterización de los personajes. Por tanto, este guion pretende establecer un diálogo directo con las espectadoras, mientras que busca despertar una reflexión en el público de ambos géneros.

En cuanto a la **edad**, otra de las características del grupo sociodemográfico que constituye el target, este cortometraje sería probablemente calificado como no recomendado para menores de 12 años. Esta calificación puede incluir, según el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), “escenas y diálogos de carácter sexual o erótico, valorando su percepción en función de la madurez que corresponde a esta edad, y en todo caso, siempre que se trate de conductas ejercidas libremente por sus protagonistas y no supongan violencia, abuso o discriminación, o puedan calificarse como pornográficas.” (Ministerio de Cultura, 2020). Dado que dos escenas de este cortometraje (la escena 5 y la 20) pueden resultar de carácter erótico aunque no demasiado explícito, considero que esta calificación sería la adecuada. Más allá de la restricción legal de edad, considero que esta película puede resultar interesante, sobre todo, para un público adulto y, en especial, a un target joven (de entre 20 y 35 años), ya que la presión estética que he comentado anteriormente tiene una mayor incidencia en las personas de este rango de edad. No obstante, creo que espectadores más mayores también pueden sentirse identificados con la historia, ya que el uso de la tecnología y de la imagen está extendido ya a prácticamente cualquier generación.

Considero que otras características del grupo sociodemográfico que constituye el target de este producto audiovisual, como la **situación socioeconómica** o el **área geográfica**, resultan indiferentes, ya que la historia que se narra puede apelar a espectadores de cualquier clase social y de cualquier lugar.

En cuanto al **volumen del público potencial**, esta no es una propuesta cuyo principal objetivo sea el interés comercial y, por tanto, asumo que quizá no llegue a un público masivo. Su interés comercial, en cambio, radica en su especialización, en la temática que trata y en el estilo con que se cuenta.

También resulta positivo analizar las posibles **características del público potencial como consumidores mediáticos**, para así planificar cómo atraer a este público. En el caso de este cortometraje, presumo que el espectador tipo sería alguien con interés previo por el contenido audiovisual, que fuera usuario de alguna de las plataformas de vídeo bajo demanda citadas anteriormente, y que cultivara un cierto interés por el cine de autor e independiente. Por tanto, la manera de atraer a dicho público potencial serían

estrategias de recomendación internas en cada una de las plataformas online en las que el cortometraje estuviera disponible. Estas estrategias suelen consistir en colecciones temáticas, destacar las novedades, etiquetas según las características del contenido, entre otras.

9.1.3 Pitchings y concursos

Considero que, más allá de las estrategias comerciales que podrían llevarse a cabo una vez fuera producido este cortometraje, la manera más relevante y realista de considerar las posibilidades de este proyecto es planificar a qué pitchings y concursos se podría presentar este guion antes de producirlo. Considero que estos certámenes pueden dar visibilidad al proyecto y pueden ser una manera de encontrar financiación o producción para poder realizar el cortometraje.

Para ello, he llevado a cabo una búsqueda de todas aquellas convocatorias del panorama audiovisual estatal cuyos requisitos concuerdan con este proyecto. A continuación se detallarán algunas características de cada una de estas oportunidades, para así tener en cuenta las bases de todas ellas y poder considerar presentar el guion en algunos de estos certámenes.

- **Pitching Audiovisual Universidad-Industria:** Este pitching es un espacio enmarcado en la Semana del Talento Audiovisual, un evento que une profesionales del sector audiovisual con el talento emergente catalán. El Pitching Audiovisual se inició gracias a un acuerdo entre el Clúster Audiovisual de Catalunya y las universidades catalanas, de tal manera que facilita un primer contacto entre estudiantes de Comunicación Audiovisual y de cine con productores, televisiones y otros distribuidores, para dar una oportunidad de producir su proyecto al talento emergente universitario. Los proyectos presentados, que son de formatos muy variados, suelen estar en estado de preproducción y se busca encontrar alguien interesado en producirlos. Los guiones que son seleccionados en una primera fase asisten previamente a un taller de pitching que ayuda a los estudiantes a preparar su exposición junto con los tutores que participan. El pitching consiste en 7 minutos de presentación, que pueden incluir un vídeo, y 7 minutos más en los que los profesionales pueden hacer comentarios y preguntas. Después, tienen lugar reuniones individuales entre los estudiantes y las productoras. El Pitching Audiovisual Universidad-Industria se suele celebrar a mediados de noviembre.

- **Mecal - Mercado Internacional del Cortometraje:** El Mecal, Festival Internacional de Cortometrajes y Animación de Barcelona, organiza una actividad llamada Mercado Internacional del Cortometraje, que consiste en un espacio que pretende crear nexos entre talento y financiación, donde puedan encontrarse creadores y compradores, distribuidores, plataformas de vídeo bajo demanda y festivales internacionales. Además, dentro del mercado hay un día reservado especialmente para sesiones de *one-to-one* con profesionales de la industria audiovisual. Aparte de este mercado, el Mecal también ofrece otra actividad interesante dirigida a proyectos de cortometraje: el **Coaching de Pitching para cortometrajes**. Este evento busca ayudar a los creadores de los proyectos seleccionados a dominar la presentación de sus guiones frente a profesionales. Este festival, junto con todas las actividades que contiene, se suele celebrar hacia finales de marzo.
- **JamesonNotodofilmfest Weekend - Zona Pitching:** Este evento, enmarcado en el Jameson Notodo Film Fest, consiste en tres días de actividades alrededor de la industria cinematográfica, con proyecciones de series, largos y cortometrajes, encuentros, tutorías profesionales y ayudas a la financiación, entre otros. Una de las actividades con las que cuenta la programación de este evento es la Zona Pitching, un espacio en el que se pueden presentar proyectos de cortometraje que todavía no estén rodados. En una primera fase los autores de los proyectos seleccionados recibirán consejos y herramientas con vistas al pitch y en una segunda fase se presentarán los proyectos, con 5 minutos de exposición y 10 minutos de preguntas del jurado. Se otorgará un premio de 1.200 € al mejor pitching sobre proyecto. Este evento suele celebrarse a principios de junio, siendo la fecha límite para la inscripción a la Zona Pitching hacia mediados de mayo.
- **Short Pitch - SkyLine Film Festival:** El SkyLine Film Festival, el festival de cine de Benidorm, celebra una actividad llamada Short Pitch, dedicada a la industria audiovisual del cortometraje, en la que pueden participar proyectos en fase de desarrollo o preproducción. Estos proyectos pueden ser cortometrajes tanto de ficción como documentales, y no deben, en ningún caso, haber iniciado el rodaje. El que sea considerado el mejor pitch sobre proyecto recibirá un premio valorado en 13.000 € que consistirá en asesoramiento, storyboard, alquiler de material y postproducción, entre otros. Este proyecto deberá cumplir ciertos requisitos: finalizar la producción al final del

año en el que se ha presentado el proyecto y contemplar al menos un día de rodaje en Benidorm, la ciudad en la que se celebra el festival. Además, el cortometraje del proyecto ganador se estrenará durante el festival del año siguiente. El SkyLine Film Festival se celebra en marzo y la fecha límite de inscripción al Short Pitch suele ser el primer día de este mismo mes.

- **I+P Ideas para Producir:** Este pitching, iniciativa del Clúster Audiovisual Galego, está dirigido a proyectos de varios formatos, tanto de ficción como de animación y documentales, ya sean largometrajes, series o cortometrajes, y sea cual sea su fase de desarrollo. Este evento “tiene como objetivo reunir a guionistas, directores y productores que tengan un proyecto de cine o televisión con empresas a las que les pueda interesar su coproducción, distribución o venta. Los proyectos seleccionados se presentan en un pitching frente a responsables de contenidos de canales de televisión, productoras y distribuidoras. Entre ellos se encuentran profesionales de RTVE, Mediaset España, Movistar+, TV3 o A Contracorriente Films, entre otras. Después de la presentación, hay reuniones *one-to-one* entre los creadores de los proyectos y El I+P Ideas para Producir se suele celebrar, también a mediados de noviembre.

En la siguiente tabla se resumen las características básicas de cada uno de estos eventos con tal de recordar el ámbito, requisitos, fecha y lugar de cada uno de ellos de manera más sencilla en caso de que decida presentar este proyecto a alguno de estos festivales.

Tabla 6. Pitchings

PITCHING	REQUISITOS DE PROYECTOS	FECHA	LUGAR	PREMIOS
Pitching Audiovisual Universidad-Industria	Sin requisitos	Noviembre	Barcelona	Posibilidad de encontrar producción
Mecal	Cortometrajes	Marzo	Barcelona	Posibilidad de encontrar producción

PITCHING	REQUISITOS DE PROYECTOS	FECHA	LUGAR	PREMIOS
JamesonNotodofilmfest Weekend - Zona Pitching	Cortometrajes	Junio (inscripción hasta mediados de mayo)	Madrid	1.200 € al mejor pitching sobre proyecto
Skyline Film Festival - Short Pitch	Cortometrajes	Marzo (inscripción hasta el 1 de marzo)	Benidorm, Alicante	Asesoramiento, storyboard, alquiler de material y postproducción (valorado en 13.000€)
I+P Ideas para Producir	Sin requisitos	Noviembre	Pontevedra	Posibilidad de encontrar producción

- **24º Concurso de guiones literarios para cortometrajes - Festival de Cine de la Almunia:** Este certamen está dirigido a guiones originales e inéditos, que no hayan sido rodados, de temática libre y de una extensión máxima de 20 páginas. También deberá incluirse una sinopsis y, opcionalmente, la caracterización de los personajes. El concurso consta de distintas categorías: libre, juvenil (hasta 21 años), aragonés, comarcal o hispanoamericano. En el caso de que presentara este guion a dicho concurso, participaría en la categoría libre. El primer premio de esta categoría son 500 € y el segundo, 300 €. Ambos premios reciben, además, una estatuilla. En el caso de que un trabajo premiado sea rodado y presentado al festival en posteriores ediciones, este formará parte de la Sección Oficial. El festival se celebra en mayo, y el plazo para presentar los guiones suele cerrarse a finales de enero.
- **Concurso de guiones - SkyLine Film Festival:** El SkyLine Film Festival también convoca, además del Short Pitch explicado en el apartado anterior, un concurso de guiones. Está dirigido a guiones de temática libre, tanto originales como adaptaciones

literarias, de 20 páginas como máximo y que no haya sido previamente rodado. El guion ganador recibirá un premio de 400 € y un trofeo. El SkyLine Film Festival se celebra en marzo y la fecha límite de inscripción al concurso de guiones suele ser la misma que para el Short Pitch; el primer día de marzo.

- **Concurso iberoamericano de guion de cortometraje - Invasión de guionistas:** Este festival de guion en línea consta de distintas convocatorias, una de ellas dirigida a guiones de cortometraje. Podrá participar cualquier persona que presente un guion inédito de una extensión máxima de 20 cuartillas (Din A5). El primer premio en la categoría de Mejor Guion de Cortometraje ganará 313 dólares (287 € aproximadamente), un paquete de 5 cursos de Filmadores, un kit de reconocimientos de sus patrocinadores y un diploma. El segundo premio ganará un paquete de 3 cursos y el tercero, un paquete de 2 cursos. La segunda edición de este festival tendrá lugar del 4 de junio al 4 de julio y la fecha de cierre de la convocatoria para presentar los guiones es el 1 de junio.
- **Certamen guion cortometraje NIFF:** El Navarra International Film Festival, junto con los Estudios Melitón, convocan este certamen con el objetivo de impulsar la realización de guiones de cortometraje, ya sean documental, ficción o animación. Los guiones que se presenten deberán ser originales y deben tener, como máximo 10 páginas. Al presentarlos, los guiones deberán ir acompañados de una sinopsis argumental de no más de 10 líneas. En cuanto a la temática, este certamen exige que todo guion que se presente trate al menos uno de los siguientes temas sociales en los que el festival se centra: migraciones, planeta, discapacidad, mayores, LGTBI+, feminismos, salud mental o cuarentena. Considero que este guion podría enmarcarse en dos de estos temas: discapacidad (ya que la invidencia tiene un papel bastante importante en la historia) y feminismos (ya que el cortometraje pretende ofrecer una reflexión acerca de la presión estética a la que se ve sometido el género femenino). El guion ganador recibirá el soporte de Estudios Melitón y del NIFF para llevar a cabo el rodaje, mediante cesión de instalaciones y asesoramiento. El NIFF suele celebrarse en Pamplona a principios de septiembre y el plazo para presentar guiones a este certamen es hasta el 30 de mayo.

Tabla 7. Concursos

FESTIVAL QUE CONVOCA EL CONCURSO	REQUISITOS DE PROYECTOS	FECHA	LUGAR	PREMIOS
Festival de Cine de la Almunia	Guion de máximo 20 páginas	Mayo (inscripción hasta finales de enero)	La Almunia, Zaragoza	Primer premio de 500€ y segundo de 300€ + estatuilla.
SkyLine Film Festival	Guion de máximo 20 páginas	Marzo (inscripción hasta el 1 de marzo)	Benidorm, Alicante	400€ y trofeo.
Invasión de guionistas	Guion de máximo 20 cuartillas (unas 10 páginas)	Junio (inscripción hasta el 1 de junio)	Online	Primer premio de 287€ + 5 cursos, segundo premio de 3 cursos y tercer premio de 2 cursos.
Navarra International Film Festival	Guion de máximo 10 páginas (de temática social) + sinopsis de máximo 10 líneas	Principios de septiembre (inscripción hasta el 30 de mayo)	Pamplona, Navarra	Cesión de instalaciones y asesoramiento para el rodaje.

En el momento de presentación de este proyecto, en junio de 2020, **he presentado el guion a dos de los certámenes citados en este apartado**. Por un lado, he presentado un descriptor del proyecto al Pitching de la Facultad de Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (ver anexo). Este pitching sirve para mostrar proyectos audiovisuales realizados dentro del ámbito universitario. De entre todos los proyectos, se seleccionan los cinco mejores, que posteriormente son propuestos para presentarse en el Pitching Audiovisual Universidad-Industria, organizado por el Cluster Audiovisual de Catalunya. Por otro lado, he elaborado una versión reducida del guion, de una extensión

de diez páginas, y la he presentado al certamen de guion de cortometraje del NIFF (Navarra International Film Festival). Para ello, también he realizado algunos cambios en las localizaciones, situando la ciudad donde transcurre la historia en Pamplona.

9.2 ESTUDIO DE MERCADO. PRODUCTORAS

He realizado un estudio del mercado audiovisual de Barcelona y he seleccionado aquellas productoras que podrían estar interesadas en este proyecto. Se trata de productoras cinematográficas independientes, interesadas en producir cortometrajes de ficción y, algunas de ellas, con especial atención a proyectos de autores noveles. Algunas de las productoras que he seleccionado, además, están particularmente interesadas en temas de relevancia cultural y otras, como Distinto Films, buscan proyectos con personajes femeninos que lideren las historias. Por estos y otros motivos, he decidido que este proyecto de guion podría presentarse a las diez productoras cuyos datos se presentan en la siguiente tabla:

Tabla 8. Productoras

PRODUCTORA	PRODUCCIONES DESTACADAS	WEB
Alhena	<i>Sense sostre</i> (Xesc Cabot i Pep Garrido, 2019)	http://www.alhena.cat/
Amoros Producciones	<i>Viaje al cuarto de una madre</i> (Celia Rico, 2018)	https://amorospc.com/
Bausan Films	<i>Cerca de tu casa</i> (Eduard Cortés, 2016)	http://www.bausanfilms.com/
Boogaloo	<i>Les perseides</i> (Alberto Dexeus, Ànnia Gabarró, 2019)	http://www.boogaloofilms.com/
Distinto Films	<i>Suc de síndria</i> (Irene Moray, 2019)	https://www.distintofilms.com/
El Dedo en el Ojo	<i>Las vacas de Wisconsin</i> (Sara Traba, 2016)	http://eldedoenelojo.com/es/
Inicia Films	<i>Estiu 1993</i> (Carla Simón, 2017)	https://www.iniciafilms.com/#

PRODUCTORA	PRODUCCIONES DESTACADAS	WEB
Tàndem Entertainment	<i>Medianoche</i> (Toni Morejón, 2016)	http://tandem-bcn.com/
Trío de Doses	<i>¿Por qué miente la gente?</i> (Didac Cervera, 2019)	https://www.triodedoses.com/
Voodoo Productions	<i>Rumbo a peor</i> (Alex Brendemühl, 2009)	http://www.voodoo productions.net/

Considero importante destacar que, además de las posibles productoras locales que pudieran interesarse en este proyecto, también sería interesante buscar el apoyo financiero de entidades como la ONCE, que dedica habitualmente parte de su presupuesto a colaborar en producciones en las que se traten temas de inclusión. Dado que la ceguera es uno de los principales temas de este cortometraje, creo que la historia podría interesar a instituciones como esta.

9.3 PRESUPUESTO

9.3.1 Precio del guion

En primer lugar, considero necesario reivindicar el guion como proyecto vendible en sí mismo. Por eso, he investigado acerca del precio habitual de los guiones cuando se venden para su posterior producción. Dado que no existe un precio estándar, cada guionista pone su precio, así como cada productora ofrece una cantidad distinta, dependiendo de la calidad del proyecto, de su extensión, del medio para el que vaya a ser realizado y, sobre todo, de la experiencia previa del guionista. Así, los guiones cuyos autores son reconocidos en la industria cinematográfica pueden llegar a ascender a cantidades millonarias. Los guionistas noveles, en cambio, suelen ajustarse a un precio considerablemente bajo teniendo en cuenta las horas dedicadas a un guion.

Teniendo en cuenta los consejos que ofrecen guionistas en ejercicio en una gran variedad de sitios web dedicados a la guía profesionalizadora en la escritura de guiones, he podido comprobar que el precio de un guion de cortometraje escrito por un guionista

novel suele valer entorno al 5% del presupuesto total del cortometraje (en el caso del presente proyecto, el coste del presupuesto sin incluir el guion sería de 29.667€, por lo que el 5% sería 1.483€). En otros blogs recomiendan que el guion de cortometraje se valore en 50€ por página (en este guion, de 23 páginas, el precio sería de 1.150€). Por tanto, en el caso de este proyecto el cálculo el cálculo de uno y otro parámetro es similar. Finalmente, **he determinado que el precio orientativo de este guion de cortometraje sea de 1.300€.**

9.3.2 Presupuesto para la realización del cortometraje

Más allá del precio del guion, he querido realizar una estimación del coste total del cortometraje si fuera producido. Creo que aportar el presupuesto del proyecto puede ser una herramienta útil para los productores que consideren producir este guion.

Para realizar el presupuesto de este cortometraje he usado el modelo oficial de presentación del presupuesto de coste de una película, proporcionado por el Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC).

Para llevarlo a cabo de la manera más realista posible, he considerado que el rodaje duraría una semana, con 5 jornadas completas. Para calcular los sueldos, tanto del personal artístico como del equipo técnico, he tomado como referencia las tablas salariales publicadas en el BOE. En concreto, el convenio colectivo de producción audiovisual para actores y el de técnicos en producciones cuya explotación primaria sea su explotación en salas cinematográfica. Ambas en referencia a proyectos de bajo presupuesto. Es decir, producciones cinematográficas con un presupuesto máximo de 750.000 euros. En cuanto al coste de materiales, me he guiado por precios de referencia en el mercado de todos los bienes y servicios necesarios para el rodaje. Esto incluye derechos de autor para las obras visuales, literarias y musicales que aparecen en el cortometraje, material necesario para la escenografía, material de grabación de vídeo y de sonido, comidas para el equipo en fechas de rodaje, seguros y gastos de comercio y publicidad.

La siguiente tabla muestra un resumen de cada uno de los capítulos que configuran el presupuesto, junto con el coste total estimado. Se puede consultar el desglose completo del presupuesto por capítulos en el anexo.

Tabla 9. Resumen del presupuesto

RESUMEN		IMPORTE
CAP. 01.- Guion y música	-	3.400,00
CAP. 02.- Personal artístico	-	8.884,06
CAP. 03.- Equipo técnico	-	10.593,50
CAP. 04.- Escenografía	-	4.697,00
CAP. 05.- Est. rodaje/sonorización y varios producción	-	30,00
CAP. 06.- Maquinaria, rodaje y transportes	-	1.445,40
CAP. 07.- Viajes, hoteles y comidas	-	1.115,00
CAP. 08.- Película virgen	-	0,00
CAP. 09.- Laboratorio	-	0,00
CAP. 10.- Seguros	-	500,00
CAP. 11.- Gastos generales	-	0,00
CAP. 12.- Gastos explotación, comercio y financiación	-	302,40
TOTAL	-	30.967,36

9.4 TEASER

El *teaser* es un vídeo de corta duración en el que se presenta información fragmentada acerca de la película y que sirve para crear intriga y expectación en el público potencial. También es una herramienta muy útil para la venta del guion, ya que permite a los posibles productores tener una idea más concreta de la historia y del tratamiento visual que se pretende llevar a cabo.

Este proyecto iba a contar con un *teaser*, junto con los pasos previos necesarios para llevarlo a cabo (guion técnico, plan de rodaje y *storyboard* del *teaser*). Debido a la pandemia causada por la COVID-19, no ha sido posible seguir el cronograma establecido ni rodar las escenas necesarias para realizarlo. De todos modos, pretendo grabar un *teaser* posteriormente a la entrega de este proyecto para así tener una herramienta complementaria en la presentación del guion y en la búsqueda de su venta.

10. Guion literario

LA MIRADA PERDIDA

Escrito por:

Maria Fernández Navarro

CRÉDITOS INICIALES

1 PANTALLA EN NEGRO 1

Cuando desaparecen los créditos, la pantalla permanece en negro. Oímos el ambiente de un coche desde dentro; intermitentes, motor, otros coches en la carretera. Oímos también el sonido que emite un móvil al comenzar una nota de voz en Whatsapp.

JULIA
(en *off*)
Cariño, ahora voy para casa. En diez minutos estoy ahí.

Oímos un estruendo de accidente de tráfico; un claxon, el coche derrapando y un golpe.

2 INT. SALA DE MUSEO - DÍA 2

Barcelona, 2019. En una sala de un museo, amplia y silenciosa, EVA (25, rubia, con ropa sencilla) está sentada en un banco que hay en medio de la sala. A un lado de EVA, en el banco, reposa su bolso y una grabadora de cassette de color rojo. En la pared de enfrente hay dos obras del fotógrafo Chema Madoz. Una de las fotografías consiste en un cubo de hielo que se deshace envuelto como si fuera un regalo. En la otra fotografía vemos un reloj de pulsera cuya correa es una vía de tren.

JULIA (30, morena, elegante, con vestido verde de satén) se encuentra en la misma sala, tomándose un *selfie* con una de las obras de fondo. Su móvil nos tapa su cara. JULIA se dirige hacia el banco donde está EVA, sin apartar la vista del teléfono. Sus zapatos de tacón resuenan con paso decidido en el suelo de mármol, rompiendo el silencio. JULIA se sienta al lado de EVA, a una cierta distancia, sin mirarla. JULIA observa las dos obras frente a las que se encuentran y toma algunas fotografías más con su móvil.

[TÍTULO SUPERPUESTO: LA MIRADA PERDIDA]

EVA se levanta y se va. Unos segundos después, JULIA se percata de que EVA ha dejado olvidada la grabadora roja en el banco.

JULIA
(a EVA)
¡Perdona! Oye, te dejas...

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

2.

JULIA entonces ve el rostro de EVA y se muestra asombrada. EVA no oye a JULIA y desaparece tras una pared blanca, hacia la siguiente sala de la exposición. JULIA duda, con la grabadora en sus manos. Hace ademán de levantarse, pero termina colocándose los auriculares y pulsa *play*. Vemos a JULIA con los auriculares puestos, escuchando lo que contiene la grabadora mientras permanece sentada frente a las fotografías, inmóvil.

Durante toda esta escena todavía no hemos visto el rostro de JULIA ni el de EVA.

CORTE A

[RÓTULO SOBRE NEGRO: I. JULIA]

3 INT. CASA DE JULIA / BAÑO - DÍA

3

A los pies de una bañera llena de espuma, un grifo de estilo antiguo gotea incesantemente, provocando un ritmo lento y monótono. Entre gota y gota se oye un repiqueteo más rápido e irregular (se trata del sonido que emite un móvil al escribir). La cámara recorre la bañera hasta que vemos a JULIA, tecleando velozmente en su teléfono mientras se baña. JULIA alcanza una revista de moda que se encuentra al lado de la bañera, abierta por una página en la que una modelo posa sonriente, cubierta de espuma hasta el pecho. JULIA observa la modelo e intenta imitar su gesto a la perfección. Se toma varios *selfies*.

4 INT. CASA DE JULIA / COCINA Y SALÓN - DÍA

4

JULIA se dirige hacia el salón en albornoz. Su marido, ERNESTO (35, atractivo, trajeado), se encuentra en la cocina, preparando el desayuno. Toda la casa está decorada con un estilo sobrio, elegante y minimalista, que denota un nivel adquisitivo bastante alto. La cocina es americana, solamente la encimera la separa del salón.

ERNESTO

Buenos días.

JULIA no aparta la vista de su teléfono móvil y le da un beso rápido y distraído a ERNESTO mientras toma la taza de café que él le ofrece. JULIA se dirige hacia el sofá y deja el café en la mesita. Frente al sofá, un gran televisor emite el telediario. Oímos la noticia en *off* mientras vemos cómo Julia se acomoda en el sofá.

(CONTINÚA)

PRESENTADORA DEL TELEDIARIO

(en *off*)

A un lado, la policía griega,
cortando el paso. Al otro, Turquía,
que hace unos días anunció que
abría sus puertas. Y, en medio,
miles de personas. Refugiados
sirios, afganos, iraníes, iraquíes,
que desde hace días aguardan en la
frontera entre ambos países con la
esperanza de cruzar a Europa.

Vemos la pantalla del televisor.

SAIT (MIGRANTE IRANÍ)

(en iraní, subtítulo al
castellano)

Oímos que habían abierto las
puertas, por eso vinimos a intentar
cruzar a Europa.

PRESENTADORA DEL TELEDIARIO

(todavía en *off*, mientras se
muestran imágenes de
refugiados)

Huyen de la guerra y la miseria.
Muchos llevan años atrapados en
Turquía, sin papeles, sin derechos
y explotados. Son la moneda de
cambio de Erdoğan...

El telediario sigue sonando de fondo mientras JULIA sigue
sin apartar la vista de su teléfono móvil.

JULIA

(entusiasmada)

¡127 likes, cariño! Y apenas hace
unos minutos que la he subido. A
este paso no tardarán en enviarme
productos para que haga promoción,
ya verás.

JULIA se levanta del sofá animada y se dirige a la
habitación. La televisión permanece encendida, en el salón
ahora vacío.

PRESENTADORA DEL TELEDIARIO

(en *off*, mientras se muestran
imágenes de una embarcación
hinchable flotando pinchada en
el mar)

Por ahora solo hay una muerte
confirmada: un niño ahogado en el

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

4.

Egeo, al volcar la embarcación en
la que viajaba. Un bote inflable
como este...

5 INT. CASA DE JULIA / HABITACIÓN - DÍA

5

Desde la habitación, se oye de fondo el rumor de la televisión, que sigue encendida en el salón. Es una habitación amplia, con una ancha cama de matrimonio y un gran espejo frente al armario. ERNESTO está frente al espejo, colocándose la corbata. JULIA entra y va hacia el armario. Se quita el albornoz y comienza a vestirse despreocupadamente. ERNESTO la observa a través del espejo y se dirige hacia ella. ERNESTO empieza a besar a JULIA y a impedirle que se abroche la camisa.

JULIA

Para...

ERNESTO continúa.

JULIA

Ernesto, de verdad, ahora no me
apetece.

ERNESTO

(desabrochándose los
pantalones)

Va, amor... Que no sabes el día que
me espera hoy.

JULIA, resignada, cesa de intentar abrocharse la camisa. Su semblante es serio, no hace ningún movimiento y deja que ERNESTO le suba la falda. Mientras tienen sexo, JULIA encuentra su reflejo en el gran espejo distraídamente. Contempla su propia imagen y ensaya una expresión sensual.

6 EXT. PLAZA - DÍA

6

Todavía por la mañana, JULIA se encuentra en una plaza, sentada en la terraza de una cafetería. Aun estando en la ciudad, la plaza tiene bastantes árboles y un pequeño parque infantil. Las sillas y las mesas de la cafetería ostentan un estilo cuidado. Encima de cada mesa hay una planta y una elegante carta donde se ofrecen los productos. JULIA observa la carta, que contiene ilustraciones de una gran variedad de pasteles. El CAMARERO (20) se acerca hacia la mesa de JULIA.

CAMARERO

Buenos días. ¿Qué pondremos por
aquí?

(CONTINÚA)

JULIA

Un *chai latte* y una porción de *red velvet*, por favor.

CAMARERO

Perfecto.

El CAMARERO se retira y JULIA observa la plaza. La chica que está sentada en la mesa de al lado está leyendo, y JULIA echa un vistazo con disimulo al título del libro. Se trata de *El mito de la belleza* (Naomi Wolf, 1990). Sin interés, Julia mira a su alrededor. Es fin de semana. Unos cuantos NIÑOS corren por el parque. En un banco, un grupo de NIÑAS de unos ocho años admiran una caja que contiene sombras de ojos de colores y se maquillan unas a otras con cierta torpeza. JULIA las contempla y sonríe con ternura. Se acerca el CAMARERO con la bandeja y deja en la mesa de JULIA una taza de diseño y la porción de pastel.

CAMARERO

Aquí tiene.

JULIA

Gracias.

JULIA mira la tarta satisfecha. Saca su teléfono móvil de dentro del bolso y graba un vídeo mientras corta con el tenedor el primer trozo de tarta y se lo lleva a la boca con expresión de placer. Cuando el vídeo termina, la expresión de JULIA cambia repentinamente, se pone seria y escupe lo que ha comido en una servilleta, apartando el plato con el pastel. JULIA mira el vídeo que acaba de grabar y sonríe, complacida por el resultado.

7 EXT. CALLE - DÍA

7

JULIA camina por la calle cuando un vestido en un escaparate le llama la atención. Se trata de un vestido verde de satén (el mismo que llevaba puesto en la escena 2). JULIA se detiene y lo observa con admiración. Finalmente, decide entrar en la tienda.

8 INT. TIENDA - DÍA

8

JULIA observa desde dentro de la tienda el vestido del escaparate. La DEPENDIENTA (50) se acerca hacia ella.

DEPENDIENTA

¡Julia! ¿Qué tal, cariño, cómo estás?

(CONTINÚA)

JULIA

Bien. No he podido resistirme a entrar al ver este vestido.

DEPENDIENTA

Es precioso, ¿verdad? Pruébatelo. Es el modelo de moda entre las *influencers*.

JULIA

Eso pensaba.

DEPENDIENTA

Sí, sí. Este vestido se ha convertido en todo un icono. Es ponérselo una y ganar *followers*.

La DEPENDIENTA se ríe con una carcajada estridente y exagerada. Rebusca entre unas perchas mientras siguen hablando.

JULIA

El gris perla que me llevé la semana pasada también es genial, claro. Pero es que este...

DEPENDIENTA

Chica, para presumir hay que gastar, que dicen ahora. Además, justamente lo tenemos de oferta.

JULIA se acerca al vestido y toca la tela suavemente. La etiqueta muestra el precio: 1.300 €.

DEPENDIENTA

No te quitarán los ojos de encima, ya verás.

La DEPENDIENTA vuelve a soltar una fuerte carcajada y le acerca a JULIA el vestido, que ha encontrado entre las perchas. Se lo coloca delante, ajustándoselo al cuerpo por encima de la ropa. JULIA se observa en el espejo y se imagina cómo le quedaría el vestido puesto.

DEPENDIENTA

Pruébatelo, no seas tonta.

JULIA vuelve a mirar el precio en la etiqueta con preocupación.

9 INT. COCHE - DÍA

9

JULIA entra en su coche, coloca la bolsa del vestido que acaba de comprar en el asiento del copiloto y comienza a conducir. Al cabo de unos segundos, se detiene en un semáforo en rojo. JULIA observa la calle distraídamente. De pronto, fija su mirada en un cartel publicitario que hay en una marquesina de autobús. La chica que aparece en la imagen, anunciando una colonia, es idéntica a JULIA y lleva un vestido verde de satén muy parecido al que ella acaba de comprar. El rostro de la modelo transmite felicidad y sensualidad, congelado en una carcajada de delicada belleza. JULIA se muestra confusa, no comprende cómo puede ser que la modelo del anuncio sea ella misma. El semáforo se pone en verde, pero JULIA sigue sin apartar la vista del cartel. Los cláxones de varios coches que esperan detrás del suyo le sobresaltan y se ve obligada a arrancar. Sigue el cartel con la mirada a través del espejo retrovisor, hasta que la marquesina desaparece en la lejanía.

10 EXT. CALLE - DÍA

10

JULIA sale del coche, que ha aparcado en la calle, y camina unos metros, abstraída. Se para frente a la puerta de un restaurante. JULIA abre la puerta. Antes de entrar, se detiene y mira hacia atrás, examinando la calle a sus espaldas. Se siente observada. Finalmente, entra.

11 INT. RESTAURANTE - DÍA

11

El restaurante es elegante y luminoso, con un gran ventanal desde el que se ve gente caminando apresurada por una gran avenida. JULIA ve a su amiga CLARA (32) haciéndole una señal desde una de las mesas que hay junto a la ventana. JULIA se dirige hacia ella. CLARA se levanta y le da un fuerte abrazo.

CLARA

¡Pero bueno, Julia, qué guapa estás! ¿Has adelgazado, no? Tienes que pasarme la dieta esa que me dijiste. Bueno, cuéntame. ¿Cómo te va todo? ¿Qué hace que estés tan estupenda?

JULIA se ha dejado abrazar y se ha sentado a la mesa. Todavía se muestra algo aturdida.

JULIA

Bien, todo bien.

(CONTINÚA)

CLARA

Oye, que hace casi un mes que no nos vemos. Esperaba un poco más de entusiasmo.

CLARA, despreocupada, hace un gesto lejano a la CAMARERA para que se acerque.

JULIA

(a Clara)

Perdona.

CLARA se percata de que JULIA actúa de un modo extraño. La observa durante unos segundos. JULIA permanece callada.

CLARA

Julia, ¿estás bien?

JULIA

No lo sé. Me ha pasado algo un poco raro, ¿sabes? Viniendo hacia aquí. No sé. Quizá solo sea mi cabeza. Quizá me esté volviendo loca.

CLARA

¿Qué tonterías dices, Julia?
Cuéntame, a ver. ¿Qué te ha pasado?

JULIA

Me da un poco de vergüenza... Vas a reírte de mí. Pero el caso es que estaba en el coche y he visto un anuncio que había en una parada de autobús. Uno de esos carteles grandes que hay en las marquesinas, ¿sabes?

CLARA

(extrañada, a punto de reírse de JULIA)

Sí.

JULIA

Y... bueno, la modelo... Era un anuncio de perfume, creo. Pero eso no importa. El caso es que la modelo...

CLARA

¿Qué le pasaba a la modelo, Julia?
De verdad que no entiendo nada.

(CONTINÚA)

JULIA

Era yo.

CLARA suelta una carcajada espontánea. JULIA permanece seria. La CAMARERA se acerca y sirve las dos copas con vino blanco.

CLARA

Así que has hecho un anuncio de perfume y no me has dicho nada, ¿eh? Qué calladito te lo tenías.

CLARA toma un sorbo de vino.

JULIA

No, Clara, no lo entiendes. Yo no he hecho ningún anuncio.

CLARA

Pues entonces no serías tú, ¿no? ¿En qué quedamos?

JULIA

No lo sé. Pero es que era igual. Yo juraría...

CLARA

Te habrás confundido, Julia. Pero bueno, de todas formas, ¿no es eso lo que tú quieres? ¿No es lo que queremos todas? Yo, al menos, estaría contentísima de parecerme a esa mujer, de ser la del anuncio de perfume. Y no te preocupes, cariño, no es cosa nuestra. Nos obligan a desearlo y luego nos culpan por intentarlo.

JULIA observa a CLARA, considerando sus palabras. La CAMARERA vuelve a acercarse y deja en la mesa unas aceitunas y un cesto con pan.

CAMARERA

¿Ya saben lo que van a comer?

CLARA

Todavía no, estamos acabando de decidirnos.

CAMARERA

Ningún problema, vuelvo en un rato.

La CAMARERA se va.

(CONTINÚA)

JULIA

No lo sé, Clara. Quizá alguien ha robado mi imagen. No sé cómo, pero algo así ha debido ocurrir.

CLARA ríe de nuevo.

CLARA

Pero qué antigua eres, Julia. Eso ya no existe. Nadie puede robar tu imagen cuando tú misma la expones a todas horas. Mira a tu alrededor. Todos ansiamos ser vistos. Ya no hace falta invertir tiempo en intentar ser realmente felices, sino que basta con crear una imagen lo suficientemente bella como para que los demás crean que lo somos. Es más fácil así.

CLARA come algunas aceitunas despreocupadamente.

CLARA

Y no te creas que no me doy cuenta, ¿eh? Yo sé que ya no soy capaz de dejar de imaginar cómo se vería mi vida si hubiera una cámara aquí, grabando en todo momento. El mundo se ha convertido en un gran teatro en el que nunca se cierra el telón. ¿No es estupendo?

Mientras CLARA habla, JULIA observa las personas que hay a su alrededor. Dentro del restaurante ve a una pareja joven, sentados uno frente a otro en silencio, cada uno tecleando en su móvil. En otra mesa, un hombre trajeado toma una foto del plato que le acaban de traer. A través del ventanal, JULIA ve a mucha gente caminando deprisa. Una persona gesticula ostensiblemente mientras anda, hablando por teléfono a través de unos pequeños auriculares inalámbricos. Otra persona usa un palo *selfie* para hacerse una foto sonriendo exageradamente. Un niño avanza viendo la calle a través de la pantalla del móvil, usando un juego de realidad virtual.

CLARA

Pero bueno, ese es el precio que tenemos que pagar por todo esto, ¿no?

(Cogiendo a su teléfono móvil,
que reposa sobre la mesa)

En fin, qué vamos a hacerle. Yo, mientras pueda colgar fotos tan

(CONTINÚA)

ideales como esta, ya estoy
contenta. Mira, el fotógrafo nos
envió ayer una primera selección.
¿No es genial?

CLARA le enseña a JULIA la pantalla de su móvil, donde
aparece una foto de la reciente boda de CLARA. JULIA la mira
desconcertada.

CLARA
Todavía podemos pedirle cambios. No
sé si decirle que me suba un poco
más el tono de piel en esta de
aquí. ¿Tú que opinas?

CLARA le muestra otra foto a JULIA, en la que aparecen CLARA
y su marido, vestidos de boda, besándose al atardecer.

JULIA
Lo siento, Clara. No me encuentro
demasiado bien. ¿Te importa si
dejamos la comida para otro día?

CLARA
¿Cómo? ¿Pero qué te pasa? ¿Estás
bien? ¿Te acompaño a algún sitio?

JULIA
No, de verdad. Prefiero irme sola.

JULIA se levanta de la mesa aturdida y sale apresuradamente
del restaurante.

12 EXT. CALLE - DÍA

12

En la calle, JULIA observa inquieta su alrededor mientras
camina azorada por la gran avenida. Le parece ver cámaras de
vigilancia en cada esquina de cada edificio. Todas las
personas que se cruza parecen mirarla a ella. JULIA se
detiene frente a un escaparate oscuro en el que se refleja
su propia imagen. Unos niños juegan con una pelota. Mientras
JULIA se contempla, la pelota impacta en el cristal,
produciendo un fuerte estruendo. JULIA permanece inmóvil
mientras ve cómo su reflejo estalla en mil pedazos. Al cabo
de unos segundos, JULIA reacciona y se dirige rápidamente
hacia su coche.

13 INT. COCHE - DÍA

13

JULIA entra en el coche y conduce. Sus movimientos son algo torpes y apresurados. Mientras conduce, rebusca su móvil en el bolso, que ha dejado en el asiento del copiloto. Lo coge, abre la aplicación de Whatsapp e inicia una nota de voz.

JULIA

Cariño, ahora voy para casa. En diez minutos estoy ahí.

El coche choca con algo. JULIA gira el volante para desviarse lo más rápido posible. Se oye un estruendo, el mismo ruido de accidente de tráfico habíamos oído en la primera escena.

14 INT. SALA DE MUSEO - DÍA

14

El ruido y la excitación de la escena anterior contrastan súbitamente con el silencio y la calma de la sala de museo. Se trata de la misma sala de la segunda escena. Vemos a JULIA todavía sentada en el banco, frente a las dos fotografías y con los auriculares puestos, escuchando lo que contiene la grabadora de cassette. Ahora sí que vemos su rostro, perplejo. JULIA se levanta y se dirige hacia la sala por donde había desaparecido EVA. Resuenan de nuevo los zapatos de tacón de JULIA, pero ahora con un paso menos decidido, con más cautela. Vemos a EVA de espaldas, de pie frente a una fotografía (también de Chema Madoz) en la que una nube forma la copa de un árbol. JULIA se coloca junto a EVA y contempla la obra que se encuentra al lado, sin quitarse los auriculares. En esta otra fotografía, una nube se encuentra atrapada dentro de una jaula. Las dos mujeres permanecen inmóviles. Finalmente, JULIA aparta la vista del cuadro y observa a EVA. EVA no se inmuta.

Durante toda esta escena hemos visto a EVA siempre de espaldas, todavía no hemos visto su rostro.

CORTE A

[RÓTULO SOBRE NEGRO: II. EVA]

15 EXT. CALLE - DÍA

15

EVA va en bicicleta por la calle con expresión alegre y despreocupada. Comienza a cruzar un paso de peatones y, de pronto, ve un coche acercarse peligrosamente. Dentro, podemos distinguir a JULIA conduciendo con el móvil en la mano, grabando la nota de voz. A EVA no le da tiempo a reaccionar. Se oye un estruendo.

CORTE A NEGRO

16 PANTALLA EN NEGRO

16

Cuando el ruido del accidente desaparece, la pantalla permanece en negro. Oímos un ambiente de naturaleza y una conversación.

MARIO

(en *off*)

A ver, un poco más hacia tu derecha... Ahí.

EVA

(en *off*)

¿Así estoy bien?

MARIO

(en *off*)

Estás preciosa. Haz como que no me ves.

EVA

(en *off*, riendo)

Eso es fácil.

MARIO

(en *off*)

Ya me entiendes, Eva. Mira hacia la montaña. Así, perfecto. Una, dos y tres.

Oímos el disparo de una cámara de fotos.

17 INT. CASA DE EVA / HABITACIÓN Y SALÓN - DÍA

17

Sin ver el rostro de EVA, vemos cómo sus manos apartan las sábanas, se apoyan en la cama para levantarse y recorren las paredes de la habitación hasta llegar al salón. Es una casa sencilla, sin muchos adornos, pero bonita. Su perro, un golden retriever, se despereza y se levanta para ir hacia ella.

18 INT. CASA DE EVA / COCINA - DÍA

18

EVA se prepara un café colocando un dedo dentro de la taza para saber cuándo parar antes de que el líquido se derrame. A continuación, vemos la cara de EVA y, por su mirada, descubrimos que ahora es ciega. Mete una rebanada de pan en la tostadora y, mientras espera a que se caliente, alcanza

(CONTINÚA)

un libro que hay sobre la encimera. Se trata de un ejemplar en braille de *Modos de ver* (John Berger, 1972). Abre el libro por donde se encuentra el punto de libro y recorre las palabras en braille con las yemas de los dedos, con cierta dificultad. Mientras, lee un fragmento en voz alta.

EVA

"La vista establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero estas nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él."

EVA se muestra perpleja. Pasa la página y busca con los dedos otro fragmento al azar.

EVA

"Poco después de ver, nos damos cuenta de que también podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con el nuestro para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible."

EVA para de leer. Todavía con el libro entre las manos, se queda visiblemente pensativa. De pronto, le sobresalta la tostadora, que indica que las tostadas ya están listas.

19

INT. CASA DE EVA / SALÓN - DÍA

19

EVA desayuna el café y las tostadas en el salón. Tras la mesa donde está EVA hay un gran cuadro, el único de toda la casa. Se trata de un cuadro en blanco, sin color pero con relieve, en el que se aprecia la forma de una bicicleta. Mientras desayuna, EVA consulta su teléfono móvil, que funciona mediante un comando de voz para personas ciegas.

COMANDO DE VOZ

Instagram. Una notificación nueva.
Ver. Mario93 te mencionó en una publicación. Ver.

En la pantalla del móvil aparece una imagen de EVA en un paisaje de montaña, mirando hacia el horizonte. EVA pulsa sobre la imagen.

COMANDO DE VOZ

Texto alternativo de la imagen: Eva en la montaña al atardecer.

EVA desliza con un dedo hacia abajo, hasta que se muestra la descripción que Mario93 ha escrito bajo la fotografía. EVA pulsa sobre el texto.

(CONTINÚA)

COMANDO DE VOZ

Descripción de la imagen: Eva no puede verse; yo no puedo dejar de mirarla. Qué lástima que ella ya no pueda contemplar nunca más tanta belleza.

EVA se muestra confusa. Bloquea el teléfono repentinamente y lo deja sobre la mesa. Continúa desayunando.

20

INT. CASA DE EVA / HABITACIÓN - DÍA

20

EVA va hacia su habitación. En una mesa hay dos cajas y una grabadora de cassette roja (la misma que hemos visto en las escenas 2 y 14). En cada caja hay una etiqueta con letras en relieve, impresa con una etiquetadora Dymo. En una de las cajas pone "cintas grabadas" y en la otra, "cintas por grabar". EVA coge una cinta de cassette de dentro de la segunda caja, la introduce en la grabadora y pulsa el botón de grabar.

EVA

(animada, con ironía)

Bueno, Ana, estarás contenta. Esta es la cinta número cincuenta y siete. Yo entiendo que como psicóloga te cueste dejar a una paciente tan encantadora como yo, pero... Hoy ya hace exactamente un año del accidente. Quién lo diría. Hace ya un año que soy ciega.

EVA para de hablar durante unos segundos y se queda pensativa. A continuación, se sienta en la cama y retoma su discurso con el mismo ánimo de antes.

EVA

La verdad es que esta terapia me está ayudando mucho. Nunca hubiera pensado que un trasto tan antiguo pudiera servirme para algo así. Pero tenías razón, de alguna manera resulta útil guardar mis pensamientos en forma de objeto, en cintas de cassette, y no entre los miles de archivos del móvil que luego nunca se encuentran aunque una quiera.

EVA se levanta y, mientras habla, camina por la casa deslizándose una mano por las paredes hasta llegar a la terraza.

21 EXT. CASA DE EVA / TERRAZA - DÍA

21

En la terraza, desde donde se ve toda la ciudad, EVA sigue grabando la cinta de cassette.

EVA

En fin, lo que quería contarte hoy es que, de algún modo, me he dado cuenta de que todavía me falta mucho por aprender de toda esta situación. Es cierto que ya puedo andar sola por la calle, organizarme la ropa, incluso leer en braille... Pero hay algo más allá de todo esto que todavía se me escapa. No sabría cómo explicarlo. Solo quiero comprender. Quiero saber si realmente nunca podré percibir la belleza. Todos dicen que la vista es lo que nos sitúa en el mundo; lo que permite que apreciemos la realidad y que nos conozcamos a través de los otros. Pero yo ahora no puedo ver. Me pregunto si, realmente, las palabras no son suficientes. No sé si, quizá, ya nunca más podré apreciar el mundo tan bien como los demás.

Mientras la grabación sigue en marcha, EVA camina de nuevo hacia el interior del piso.

22 INT. CASA DE EVA / SALÓN - DÍA

22

EVA se detiene frente al recibidor, en el que casualmente hay un espejo. Mientras EVA habla, vemos su reflejo.

EVA

Mi cara, por ejemplo. Sé que nunca más podré verla. Pero no entiendo por qué importa tanto eso. ¿Quién dice que este rostro soy yo? Esta mezcla extraña de rasgos familiares que asumimos como propios.

Mientras sigue hablando, EVA se toca la cara estudiadamente, examinando cada uno de los rasgos que menciona.

EVA

Si quiero ver mi cara, puedo hacerlo. El tacto me permite

(CONTINÚA)

imaginar cada surco de mi piel. Con
mis manos veo mis cejas, el puente
de mi nariz, la comisura de mis
labios. Pero yo no soy solo esto
que tocan mis dedos.

EVA para la grabación y saca la cinta. Se dirige de nuevo
hacia la habitación y teclea en la etiquetadora. Imprime una
etiqueta y la pega en la cinta que acaba de grabar. En la
etiqueta pone "Yo no soy mi rostro". EVA guarda la cinta
dentro de la caja de "cintas grabadas", junto con las demás.

23

INT. LIBRERÍA - DÍA

23

EVA entra a una librería y saluda al librero, JUAN (70).

EVA
Buenos días, Juan.

JUAN
(saliendo de detrás del
mostrador)
Aquí está mi lectora favorita. ¿Qué
te apetece hoy?

EVA coge a JUAN del brazo cariñosamente y él la acompaña
hacia la parte trasera de la librería. Un cartel indica que
se trata de la sección de libros de segunda mano.

EVA
Pues no lo sé. Hoy te dejo que me
llevés a donde quieras.

JUAN
Vamos a ver... Yo diría que hoy
podríamos viajar a Portugal. ¿Qué
te parece un poco de poesía? Me
acaban de traer una antología de
Pessoa fascinante.

JUAN rebusca en una estantería hasta encontrar un ejemplar
de la Antología Poética de Fernando Pessoa.

EVA
Me parece genial. Pero ya sabes lo
que quiero, Juan. Cuéntame la
historia.

JUAN
Te va a encantar. Lo han traído
esta mañana. Era una mujer mayor,
de unos ochenta años, muy guapa.

(CONTINÚA)

Cuando la he visto he pensado que de joven habría sido bailarina. Pero después me ha contado que había trabajado toda su vida en una floristería, y que ahora todavía se la podía ver por allí. A sus nietos no les interesaba este libro, me ha dicho, y quería que alguien pudiera disfrutar de estas poesías tanto como ella.

Mientras JUAN habla, EVA toma el libro entre sus manos y hace que las páginas amarillentas se deslicen con rapidez mientras huele el olor que desprenden.

EVA
(cortando a JUAN)
Me lo quedo.

24 EXT. CASA DE EVA / TERRAZA - DÍA

24

Es una mañana soleada. EVA está tumbada en una hamaca. MARIO está sentado a su lado, leyéndole una poesía del libro que EVA ha comprado. Mientras MARIO (27) lee, EVA tiene los ojos cerrados y se balancea en la hamaca. A ratos sonríe levemente.

MARIO
"No basta abrir la ventana para ver los campos y el río. No es suficiente no ser ciego para ver los árboles y las flores. También es necesario no tener ninguna filosofía. Con filosofía no hay árboles: no hay más que ideas. Solo hay, como una cueva, cada uno de nosotros. Hay solo una ventana cerrada, y todo el mundo fuera; y un sueño de lo que se podría ver si la ventana se abriese, que nunca es lo que se ve cuando se abre la ventana."

25 INT. CASA DE EVA / ESTUDIO - DÍA

25

EVA introduce una nueva cinta de cassette y comienza a grabar. Mientras habla, recorre con una mano los libros de una gran estantería.

(CONTINÚA)

EVA

Con el olor también veo. Me gustan los libros viejos. Los que tienen su propia historia. Recorro las páginas e imagino las manos que han sostenido ese libro antes que las mías. Las personas que han disfrutado esa historia antes que yo. Sus vidas, sus deseos, sus miedos. Aunque no pueda ver, leo en cada página mucho más que las letras que hay impresas en ella. Hoy he imaginado a esa mujer anciana, leyendo a Pessoa entre el perfume de las flores mientras esperaba al siguiente cliente en su modesta floristería.

EVA para la grabación.

26 INT. SALA DE CONCIERTOS - DÍA

26

EVA se sienta en una butaca de una sala de conciertos, junto a MARIO, y espera expectante a que comience la actuación. En el escenario hay muchas sillas dispuestas en forma de orquesta. Entran los músicos y el público aplaude. Se oyen sus pasos, avanzando por el escenario hasta sus puestos. Los músicos comienzan a afinar. EVA se muestra emocionada. A continuación, entra el director de orquesta y el público vuelve a aplaudir. Se hace el silencio. Se oye una nota aislada de un violín, algunos músicos pasan las páginas de la partitura, otro carraspea la voz. Después de esos segundos de silencio, el director hace un gesto enérgico para dar la entrada a los músicos. EVA se muestra excitada por la música que está a punto de sonar.

27 INT. CASA DE EVA / SALÓN - DÍA

27

EVA coloca un vinilo en un tocadiscos. Se trata de un disco de Ben Webster, saxofonista de jazz. Durante unos segundos, se oye solamente el ruido blanco que produce la aguja sobre los surcos del disco. EVA acerca su cara y se muestra entusiasmada por ese sonido. A continuación, comienza a sonar una pieza, *Tenderly*. EVA introduce un nuevo cassette en la grabadora roja, que se encuentra junto al tocadiscos. Se tumba en el sofá y comienza a grabar.

EVA

Me encanta el instante previo a la música. Me fascina ese momento en el que algunos sonidos apenas

(CONTINÚA)

perceptibles nos avanzan lo que está por venir. Hay que prestar atención, no tener prisa. No fijarse solamente en la música, sino en todo lo que la envuelve, en lo que la hace posible. Creo que lo esencial está ahí. En los nervios del saxofonista antes de soplar, en la partitura de ese músico que se cae, en los primeros surcos del vinilo que alguien ha dejado en blanco.

EVA reposa la grabadora sobre su pecho y escucha la música. La grabación sigue en marcha.

28 INT. CASA DE EVA / HABITACIÓN - NOCHE 28

EVA y MARIO se dejan caer sobre la cama fundidos en un abrazo, riendo. Se besan apasionadamente. Vemos en detalle cómo EVA besa a MARIO en distintas partes del cuerpo; en un párpado, en una oreja, en el cuello, en un hombro, en la espalda.

29 INT. CASA DE EVA / BAÑO - DÍA 29

EVA está relajándose en la bañera. A un lado reposa la grabadora y una cinta de cassette. EVA coge la grabadora, introduce la cinta y comienza a grabar.

EVA

Siempre me ha fascinado descubrir el sabor de las personas que quiero. Creo que es otra forma de conocerse, un secreto que se desvela con el primer beso. En realidad, es mucho más personal que el aspecto. La cara está expuesta a cualquiera que pueda verla, pero el sabor... El sabor es algo que solo algunos conocen y que pocos saben apreciar. Anoche supe que Mario tiene sabor a avellana. Creo que podría pasarme semanas besando su espalda.

EVA para la grabación, sonrío y sale de la bañera apresuradamente.

30 INT. CASA DE EVA / HABITACIÓN - DÍA

30

EVA llega a su habitación envuelta todavía en la toalla de ducha. Le pone una etiqueta a la cinta que acaba de grabar: "El sabor de los besos", y la guarda en la caja. Vemos las etiquetas de las anteriores cintas. Las últimas son "Historias tras los libros" y "Antes de la música". Coge una nueva cinta de cassette y la introduce en la grabadora. EVA se sienta en la cama.

EVA

Esta será la última cinta que grabe.

EVA sigue hablando pero, a partir de ahora, escuchamos su voz en *off*, mientras la vemos haciendo otras acciones. EVA abre el armario. Hay poca ropa y está perfectamente ordenada por colores. Elige rápidamente unos pantalones y una camiseta. Se viste y sale de casa con su perro.

EVA

(en *off*)

Siento que ya he encontrado la respuesta que buscaba. Una solución que todo el tiempo había estado ahí.

31 EXT. CALLE - DÍA

31

EVA camina con decisión por la calle, siguiendo a su perro. Se cruza con mucha gente que camina apresurada. Mientras vemos a EVA andando, su voz sigue sonando en *off*.

EVA

(en *off*)

Todos piensan que mi ceguera me impide ver, pero por fin he comprendido que no es así. Más bien es al contrario.

32 EXT. PLAYA - DÍA

32

Al atardecer, EVA llega al paseo marítimo y se detiene al borde de la acera que separa la calle de la arena de la playa. Se quita los zapatos y da un paso adelante con decisión. Camina despacio por la arena, disfrutando del tacto al pisar. EVA se deja caer en la arena y su perro se sienta a su lado. EVA inspira profundamente el olor a mar con expresión relajada. Vemos detalles de las olas, con su sonido regular, de la mano de EVA hundiéndose en la arena, de algunas gaviotas que sobrevuelan la playa y graznan, y de

(CONTINÚA)

unos niños que juegan a lo lejos cuyas carcajadas se oyen desde donde está EVA.

EVA
(en *off*)
Me he dado cuenta de que para
percibir la belleza de un instante,
o de toda una vida, no hace falta
poder ver.

33

INT. SALA DE MUSEO - DÍA

33

En la misma sala de museo de la escena 14, seguimos oyendo la voz en *off* de EVA pero ahora vemos a JULIA, que sigue escuchando lo que contiene la grabadora roja a través de los auriculares.

EVA
(en *off*)
Solo hay que saber mirar.

JULIA y EVA siguen frente a las mismas obras de la escena 14. JULIA contempla a EVA con asombro (ha reconocido que es la chica a la que atropelló un año atrás). Ahora vemos también el rostro de EVA que, ajena a la mirada de JULIA, se muestra emocionada. EVA da un paso adelante, acercándose a la pared. Al lado de la fotografía hay una representación táctil de la obra para personas con discapacidad visual. EVA la toca con suavidad con las yemas de los dedos, pausadamente, y sonríe, extasiada. JULIA observa a EVA con envidia, mirando alternativamente a la obra que toca y a ella, sin terminar de comprender qué es lo que tanto le emociona. JULIA mira una vez más la obra frente a la que ella misma se encuentra, en la que aparece una nube enjaulada, con confusión. EVA se aleja de la obra. JULIA la sigue con la mirada, irritada, mientras una lágrima recorre su mejilla, hasta que EVA desaparece hacia la siguiente sala del museo. JULIA se desprende airadamente de los auriculares y deja caer al suelo con desprecio la grabadora de cassette. Se seca rápidamente las lágrimas y se acerca hacia la fotografía frente a la que antes se encontraba EVA, donde se ve un árbol con una nube en la copa. JULIA se coloca de espaldas a la fotografía, saca su teléfono móvil de dentro de su bolso y, con el semblante serio, se toma un *selfie* con la obra de fondo (como en la escena 2).

APARECEN LOS CRÉDITOS FINALES

11. Bibliografía y webgrafía

11.1 LIBROS

Balló, Jordi & Bergala, Alain (2016). *Motivos visuales del cine* (1 ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Barthes, Roland (1980). *La cámara lúcida*. (1 ed.). Barcelona: Paidós.

Berger, John (1972). *Modos de ver*. (3 ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, John (2016). *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política*. (1 ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, Peter & Luckmann, Thomas (1966). *La construcción social de la realidad*. (1 ed.). Buenos Aires: Amorrortu.

Blacker, Irwin R. (1986). *The elements of screenwriting: a guide for film and television writers* (1 ed.). Nueva York: Collier Books.

Bonitzer, Pascal & Carrière, Jean-Claude (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. (1 ed.). Barcelona: Paidós.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (1993). *El arte cinematográfico* (1 ed.). Barcelona: Paidós.

Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists* (1 ed.). Nueva York: Routledge.

Comparato, Doc (1989). *El guion arte y técnica de escribir para cine y televisión* (1 ed.). Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente público RTVE España.

Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. (1 ed.). Barcelona: Penguin Random House Debolsillo.

De Beauvoir, Simone (1966). *Las bellas imágenes*. (1 ed.). Barcelona: Edhasa.

Eco, Umberto (2018). *A hombros de gigantes*. (1 ed.). Barcelona: Lumen.

Egri, Lajos (1946). *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas* (1 ed.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Field, Syd (1979). *El libro del guión*. (1 ed.). Madrid: Plot.

Field, Syd (1984). *El manual del guionista*. (4 ed.). Madrid: Plot.

García Jiménez, Jesús (1993). *Narrativa audiovisual* (2 ed.). Barcelona: Anaya.

Jameson, Fredric (1989). *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: CAES.

Jiménez, Gabriel (2012). *Golpe a golpe, versión a versión*. (1 ed.). Madrid: Icono14.

Kundera, Milan (1990). *La inmortalidad*. (3 ed.). Barcelona: Tusquets.

Mann, Thomas (1912). *La muerte en venecia* (1 ed.). Barcelona: Edhasa.

McKee, Robert (2002). *El guión*. (10 ed.). Barcelona: Alba.

Ortega y Gasset, José (1929). *La rebelión de las masas*. (3 ed.). Madrid: Tecnos.

Pascal, Blaise (1670). *Pensamientos*. (2 ed.). Madrid: Alianza.

Pessoa, Fernando (1935). *Antología poética*. (1 ed.). Madrid: Austral.

Platón (1992). *La república. Libro VII* (1 ed.). Madrid: Gredos.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (2014). *Estrategias de guion cinematográfico*. (1 ed.). Barcelona: Ariel.

Sartre, Jean-Paul (1938). *La náusea*. (2 ed.). Madrid: Alianza.

Silverblatt, Art (2007). *Genre studies in mass media*. (1 ed.). Nueva York: M. E. Sharpe.

Sontag, Susan (1975). *Sobre la fotografía*. (2 ed.). Barcelona: Penguin Random House Debolsillo.

Trías, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. (1 ed.). Barcelona: Penguin Random House Debolsillo.

Truffaut, François (1974). *El cine según Hitchcock*. (5 ed.). Madrid: Alianza.

Tubau, Daniel (2007). *Las paradojas del guionista* (3 ed.) Barcelona: Alba.

Wolf, Naomi (1990). *The beauty myth* (1 ed.). Londres: Vintage.

11.2 ARTÍCULOS Y NOTICIAS

Bolter, David Jay & Grusin, Richard (2010). *Inmediatez, hipermediación, remediación*. [ResearchGate]. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/276037830>

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) v. Ministerio de Cultura (2020). *Criterios orientativos para la calificación por grupos de edad de las películas cinematográficas y otras obras audiovisuales*. Recuperado de http://www.mcu.es/gabineteprensa/notas/19592010/criterios_de_calificacion.pdf

Turquía abre las puertas a refugiados y Grecia los rechaza usando la fuerza. *La 2 Noticias* (2020, 2 de marzo) Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-2-noticias/la2n-refugiados/5528140/>

11.3 PELÍCULAS

2001: Una odisea en el espacio (Stanley Kubrick, 1968).

Adaptation. El ladrón de orquídeas (Spike Jonze, 2002).

Aquarela (Viktor Kossakovsky, 2018).

Barry Lyndon (Stanley Kubrik, 1975).

Besos robados (François Truffaut, 1968)

Bienvenido a casa (Miguel León Marcos, 2017) - cortometraje.

Cerca de tu casa (Eduard Cortés, 2016)

El desprecio (Jean-Luc Godard, 1963).

El resplandor (Stanley Kubrick, 1980).

Estiu 1993 (Carla Simón, 2017)

Her (Spike Jonze, 2013).

La dama de Shanghai (Orson Welles, 1947).

Langosta (Yorgos Lanthimos, 2015).

Las vacas de Wisconsin (Sara Traba, 2016)

Les perseides (Alberto Dexeus, Ànnia Gabarró, 2019)

Los sonámbulos (Paula Hernández, 2019).

Medianoche (Toni Morejón, 2016)

Melancholia (Lars von Trier, 2011).

Mi vida sin mí (Isabel Coixet, 2003).

Pierrot el loco (Jean-Luc Godard, 1965).

¿Por qué miente la gente? (Didac Cervera, 2019)

Retrato de una mujer en llamas (Celine Sciamma, 2019).

Rumbo a peor (Alex Brendemühl, 2009)

Sense sostre (Xesc Cabot i Pep Garrido, 2019)

Sisters (Daphne Lucker, 2018) - cortometraje.

Suc de síndria (Irene Moray, 2019)

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976).

Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958).

Viaje al cuarto de una madre (Celia Rico, 2018)

Vivan las antípodas! (Viktor Kossakovsky, 2011).

11.4 PÁGINAS WEB

Benidorm SkyLine Film Festival. (2020). Recuperado el 25 de abril, 2020, de <https://skylinefest.es/>

Bloguionistas. (2020). Recuperado el 10 de mayo, 2020, de <https://bloguionistas.com/2010/03/11/guiones-vs-guionistas-el-sindrome-o-t/>

Cluster Audiovisual Galego. (2020). Recuperado el 25 de abril, 2020, de <https://www.clusteraudiovisualgalego.com/>

Coolors. (2020). Recuperado el 8 de junio, 2020, de <https://coolors.co/>

Festival de Cine de la Almunia. (2020). Recuperado el 25 de abril, 2020, de <http://www.fescila.com/>

Filmadores. (2020). Recuperado el 7 de marzo, 2020, de <https://filmadores.com/>

IMCINE. (2020). Recuperado el 7 de marzo, 2020, de <http://www.imcine.gob.mx/>

iMAM. (2020). Recuperado el 7 de marzo, 2020, de <https://www.accionimam.com/web/actoresactrices.php>

Mecal. (2020). Recuperado el 25 de abril, 2020, de <https://mecalbcn.org/>

Navarra International Film Festival. (2020). Recuperado el 25 de abril, 2020, de <https://www.navarrafestival.com/>

Notodo Film Fest 2020. (2020). Recuperado el 25 de abril, 2020, de <https://www.notodofilmfest.com/>

Setmana del Talent Audiovisual. (2020). Recuperado el 25 de abril, 2020, de <https://www.talentaudiovisual.cat/>

Story Sense. (2020). Recuperado el 28 de mayo, 2020, de <https://www.storysense.com/format.htm>

11.5 CONFERENCIAS Y OTROS

Arriaga, Guillermo. (2009). Festival Vivamérica. *La construcción de personajes* [clase magistral]. Recuperado el 4 de noviembre, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=-tQDapNnj7Y>

Del Toro, Guillermo. (2017). XV Festival Internacional de Cine de Morelia. *Primera Clase Magistral*. Recuperado el 5 de noviembre, 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=Mbidtzrg_RU&t=2103s

García Muñoz, Núria. (2018). Universitat Autònoma de Barcelona. *Teoria dels gèneres audiovisuals* [asignatura de 2º del Grado en Comunicación Audiovisual]. Asistencia personal durante el segundo semestre del curso 2017-18.

Kossakovsky, Victor. (2019). Festival DocsBarcelona 2019. *Master Class amb Viktor Kossakovsky*. Asistencia presencial el 16 de mayo, 2019.

Martel, Lucrecia. (2009). Festival Vivaméica. *El sonido en la escritura y la puesta es escena* [clase magistral]. Recuperado el 3 de noviembre, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo&t=2s>

Fuentes, Paul. (2020). Domestika. *Creación de imágenes Pop Art con objetos cotidianos* [curso online]. Recuperado el 16 de diciembre, 2020, de <https://www.domestika.org/es/courses/190-creacion-de-imagenes-pop-art-con-objetos-cotidianos>

Palencia, Rosa María. (2018). Universitat Autònoma de Barcelona. *Guion Audiovisual de Ficción* [asignatura de 3º del Grado en Comunicación Audiovisual]. Asistencia personal durante el primer semestre del curso 2018-19.

12. Anexos

12.1 DESGLOSE DEL PRESUPUESTO

			CAPÍTULO 01.- Guion y Música		REMUNERACIONES
					BRUTAS
	01.01.	Guion			3.200,00
	01.01.01.	Derechos de autor	RTVE, John Berger y Fernando Pessoa	-	900,00
	01.01.02.	Argumento original		-	-
	01.01.03.	Guion		-	1.300,00
	01.01.04.	Diálogos adicionales		-	-
	01.01.05.	Traducciones		-	-
	01.01.06.	Audiodescripción		-	1.000,00
	01.01.07.			-	-
	01.01.08.			-	-
	01.02.	Música			200,00
	01.02.01.	Derechos de autor de las músicas		-	-
	01.02.02.	Derechos de autor de las canciones		-	200,00
	01.02.03.	Compositor de la música de fondo		-	-
	01.02.04.	Arreglos		-	-
	01.02.05.	Dirección de la orquesta		-	-
	01.02.06.	Profesores grabación de las canciones		-	-
	01.02.07.	Ídem de la música de fondo		-	-
	01.02.08.	Cantantes		-	-
	01.02.09.	Coros		-	-
	01.02.10.	Copistería musical		-	-
	01.02.11.			-	-
	01.02.12.			-	-
			TOTAL CAPÍTULO 01	-	3.400,00

			CAPÍTULO 02.- Personal artístico		REMUNERACIONES
					BRUTAS
	02.01.	Protagonistas			4.688
	02.01.01	Julia (4 sesiones de rodaje)		-	2.344,16
	02.01.02.	Eva (4 sesiones de rodaje)		-	2.344,16

02.02.	Principales			0
02.02.01.			-	-
02.02.02.			-	-
02.02.03.			-	-
02.03.	Secundarios			2.397
02.03.01.	Ernesto (1 sesión de rodaje)		-	479,48
02.03.02.	Dependiente (1 sesión de rodaje)		-	479,48
02.03.03.	Clara (1 sesión de rodaje)			479,48
02.03.04.	Juan (1 sesión de rodaje)		-	479,48
02.03.05.	Mario (1 sesión de rodaje)		-	479,48
		Suma y sigue CAPÍTULO 02	-	7.085,72
				REMUNERACIONE
				BRUTAS
				7.085,72
02.03.	Secundarios			0
02.03.10.			-	-
02.03.11.			-	-
02.03.12.			-	-
02.04.	Pequeñas partes			298
02.04.01.	Camarero (1 sesión de rodaje)		-	149,17
02.04.02.	Camarera (1 sesión de rodaje)			149,17
02.05.	Figuración			600
02.05.01.	Agrupaciones	20 figurantes	-	600,00
02.05.02.	Local		-	-
02.05.03.	Local a		-	-
02.05.04.	Local a		-	-
02.05.05.	Dobles de luces		-	-
02.06.	Especialistas			0
02.06.01.	Dobles en acción		-	-
02.06.02.	Maestro de armas		-	-
02.06.03.	Especialistas		-	-
02.06.04.	Caballistas		-	-
		Suma y sigue CAPÍTULO 02	-	7.984,06

				REMUNERACIONE
				BRUTAS
				7.984,06
02.07.	Ballet y Orquestas.			900
02.07.01.	Coreógrafo/a		-	-
02.07.02.	Bailarines		-	-
02.07.03.	Cuerpo de baile		-	-
02.07.04.	Orquestas		-	900,00
02.08.	Doblaje			0
02.08.01.	Director de doblaje		-	-
02.08.02.	Doblador/a para		-	-
02.08.03.	Doblador/a para		-	-
02.08.04.	Doblador/a para		-	-
			TOTAL CAPÍTULO 02	8.884,06

			CAPÍTULO 03.- Equipo técnico	REMUNERACIONE
				BRUTAS
03.01.	Dirección.			3.166,32
03.01.01.	Director/a		-	2.500,00
03.01.02.	Primer/a ayudante dirección		-	666,32
03.01.03.	Secretario/a de rodaje		-	-
03.01.04.	Auxiliar de dirección		-	-
03.01.05.	Director/a de reparto		-	-
03.01.06.	Segundo/a ayudante dirección		-	-
03.02.	Producción			1.941,08
03.02.01.	Productor/a ejecutivo/a		-	666,32
03.02.02.	Director/a producción		-	871,34
03.02.03.	Jefe/a de producción		-	-
03.02.04.	Primer/a ayudante producción		-	403,42
03.02.05.	Regidor/a		-	-
03.02.06.	Auxiliares producción		-	-
03.02.07.	Cajero/a-pagador/a		-	-
03.02.08.	Secretario/a producción		-	-
03.02.09.	Ayudantes producción oficina		-	-
03.02.10.	Ayudantes producción		-	-
03.02.11.	Ayudante del/de la regidor/a		-	-
03.02.12.	Productor/a asociado/a		-	-
03.02.13.	Product manager		-	-
03.02.14.	Director/a producción		-	-
03.02.15.	Coordinador/a producción		-	-
03.02.16.	Coordinador/a de especialistas		-	-
03.02.17.	Assist.coordinador/a producción		-	-
03.02.18.	Localizador/a		-	-
			Suma y sigue CAPÍTULO 03	5.107,40

				REMUNERACIONES
				BRUTAS
				5.107,40
03.03.	Fotografía.			1.668,12
03.03.01.	Director/a fotografía		-	745,53
03.03.02.	Segundo/a operador/a		-	-
03.03.03.	Ayudante (foquista)		-	400,72
03.03.04.	Auxiliar de cámara		-	-
03.03.05.	Fotógrafo/a de escenas		-	-
03.03.06.	Operador/a cámara y steadicam		-	521,87
03.03.07.			-	-
03.03.08.			-	-
03.04.	Decoración			885,32
03.04.01.	Decorador/a		-	605,74
03.04.02.	Ayudante decoración		-	279,58
03.04.03.	Ambientador/a		-	-
03.04.04.	Atrecistas		-	-
03.04.05.	Tapicero/a		-	-
03.04.06.	Constructor/a jefe/a		-	-
03.04.07.	Pintor/a		-	-
03.04.08.	Pintor/a		-	-
03.04.09.	Carpintero/a		-	-
03.04.10.	Carpintero/a		-	-
03.04.11.	Ayudantes de atrecista		-	-
03.04.12.	Ayudante decoración		-	-
03.04.13.	Coordinador/a decoración		-	-
		Suma y sigue CAPÍTULO 03	-	7.660,84
				REMUNERACIONES
				BRUTAS
				7.660,84
03.05.		Sastrería		512,55
03.05.01.	Figurinista		-	512,55
03.05.02.	Jefe/a Sastrería		-	-
03.05.03.	Sastre/a		-	-
03.05.04.	Ayudantes de vestuario		-	-
03.06.		Maquillaje		443,77
03.06.01.	Maquillador/a		-	443,77
03.06.02.	Ayudante		-	-
03.06.03.	Auxiliar		-	-

03.07.		Peluquería		403,42
03.07.01.	Peluquero/a		-	403,42
03.07.02.	Ayudante		-	-
03.07.03.	Auxiliar		-	-
03.08.		Efectos especiales y efectos sonoros		0,00
03.08.01.	Jefe/a efectos especiales		-	-
03.08.02.	Ayudante		-	-
03.08.03.	Armero/a		-	-
		Suma y sigue CAPÍTULO 03	-	9.020,58
				REMUNERACIONES
				BRUTAS
				9.020,58
03.08.		Efectos especiales y efectos sonoros		0,00
03.08.05.	Jefe/a efectos sonoros		-	-
03.08.06.	Ambientes		-	-
03.08.07.	Efectos sala		-	-
03.09.	Sonido			913,27
03.09.01.	Jefe/a		-	512,55
03.09.02.	Ayudante		-	400,72
03.09.03.	Post-producción		-	-
03.09.04.	Ayudante		-	-
03.10.	Montaje			659,65
03.10.01.	Montador/a		-	659,65
03.10.02.	Ayudante		-	-
03.10.03.	Auxiliares		-	-
		Suma y sigue CAPÍTULO 03	-	10.593,50
				REMUNERACIONES
				BRUTAS
				10.593,50
03.11.	Electricistas y maquinistas			0,00
03.11.01.	Jefe/a electricistas		-	-
03.11.02.	Electricistas		-	-
03.11.03.	Maquinistas		-	-
03.11.04.	Ayudantes		-	-

03.12.	Personal complementario			0,00
03.12.01.	Asistencia sanitaria	-	-	
03.12.02.	Guardas	-	-	
03.12.03.	Peones	-	-	
03.12.04.	Managers	-	-	
03.13.	Segunda unidad			0,00
03.13.01.	Director/a	-	-	
03.13.02.	Jefe/a producción	-	-	
03.13.03.	Primer/a operador/a	-	-	
03.13.04.	Segundo/a operador/a	-	-	
03.13.05.	Ayudante dirección	-	-	
03.13.06.	Ayudante producción	-	-	
03.13.07.	Ayudante cámara	-	-	
			TOTAL CAPÍTULO 03	10.593,50

			CAPÍTULO 04.- Escenografía		
04.01.	Decorados y escenarios				3.332,00
04.01.01.	Construcción y montaje de decorados		-		
04.01.02.	Derribo decorados		-		
04.01.03.	Construcción en exteriores		-		
04.01.04.	Construcción en interiores naturales		-		
04.01.05.	Maquetas		-		
04.01.06.	Telones		-		
04.01.07.	Alquiler decorados		-		
04.01.08.	Alquiler de interiores naturales	Sala de museo (1/2 jornada)	-		500,00
04.01.09.		Casa de Julia (1 jornada)	-		126,00
04.01.10.		Terraza cafetería (1/2 jornada)	-		300,00
04.01.11.		Tienda de ropa (1/2 jornada)	-		135,00
04.01.12.		Restaurante (1/2 jornada)	-		600,00
04.01.13.		Casa de Eva (2 jornadas)	-		186,00
04.01.14.		Librería (1/2 jornada)	-		175,00
04.01.15.		Sala de conciertos (1/2 jornada)	-		1.310,00
04.02.	Ambientación				352,00
04.02.01.	Mobiliario alquilado		-		
04.02.02.	Atrezzo alquilado	Cuadros museo (1/2 jornada)	-		125,00
04.02.03.	Mobiliario adquirido		-		
04.02.04.	Atrezzo adquirido		-		
04.02.05.		Grabadora de cassette y cintas	-		25,00
04.02.06.		Revista de moda	-		2,00
04.02.07.		Cristal escaparate	-		200,00

04.02.08.		Libro en braille	-	15,00
04.02.09.		Cuadro en relieve casa Eva	-	40,00
04.02.10.		2 cajas para cintas de cassette	-	5,00
04.02.11.		Libro Antología Poética de Fernando Pessoa	-	10,00
04.02.12.		Hamaca		25,00
04.02.13.		Tocadiscos y vinilo		30,00
04.02.14.	Jardinería		-	
04.02.15.	Armería		-	
04.02.16.	Vehículos en escena	Coche de Julia (alquiler 1 jornada)	-	20,00
04.02.17.		Bicicleta de Eva (alquiler 1 jornada)	-	15,00
04.02.18.	Comidas en escena	Café Julia en casa (Esc. 4)	-	2,00
04.02.19.		Desayuno Julia en cafetería (Esc. 6)	-	7,00
04.02.20.		Aperitivo Clara y Julia en restaurante (Esc. 11)	-	10,00
04.02.21.		Desayuno Eva en casa	-	4,00
04.02.22.	Material efectos especiales		-	
04.02.23.	Material fungible		-	
		Suma y sigue CAPÍTULO 04	-	3.867,00
				3.867,00
04.03.	Vestuario			770,00
04.03.01.	Vestuario alquilado		-	
04.03.02.	Vestuario adquirido	11 mudas	-	550,00
04.03.03.	Zapatería	11 pares	-	220,00
04.03.04.	Complementos		-	
04.03.05.	Complementos		-	
04.03.06.	Materiales sastrería		-	
04.04.	Semovientes y carruajes			60,00
04.04.01.	Animales	Perro golden retriever (3 jornadas)	-	60,00
04.04.02.			-	
04.04.03.	Cuadras y piensos		-	
04.04.04.			-	
04.04.05.			-	
04.04.06.	Carruajes		-	
04.04.07.			-	
04.04.08.			-	
04.05.	Varios			0,00
04.05.01.	Material peluquería		-	
04.05.02.	Material maquillaje		-	
		TOTAL CAPÍTULO 04	-	4.697,00

		CAPÍTULO 05.- Estudios rodaje/sonorización y varios producción		
				0
05.01.	Estudios de rodaje			0,00
05.01.01.	Alquiler de platós		-	-
05.01.02.	Rodaje en exteriores estudio		-	-
05.01.03.	Flujo eléctrico del estudio		-	-
05.01.04.			-	-
05.01.05.	Instalaciones complementarias		-	-
05.02.	Montaje y sonorización			0,00
05.02.01.	Sala de montaje		-	-
05.02.02.	Sala de proyección		-	-
05.02.03.	Sala de doblaje		-	-
05.02.04.	Sala de efectos sonoros		-	-
05.02.05.	Grabación mezclas		-	-
05.02.06.	Grabación banda sonora		-	-
05.02.07.	Transcripciones magnéticas		-	-
05.02.08.	Repicado a óptico (DAT 5")		-	-
05.02.09.	Sala grabación canciones		-	-
05.02.10.	Sala grabación música fondo		-	-
05.02.11.	Alquiler instrumentos musicales		-	-
05.02.12.	Efectos sonoros archivo		-	-
05.02.13.	Derechos discográficos música		-	-
05.02.14.	Derechos discográficos canciones		-	-
05.02.15.	Transcripciones a video para el montaje		-	-
05.02.16.	Sala de postproducción		-	-
		Suma y sigue CAPÍTULO 05	-	0,00
				0
				0,00
05.03.	Varios producción			30,00
05.03.01.	Copias del guion	25 copias (24 páginas por guion)	-	30,00
05.03.02.	Fotocopias en rodaje		-	-
05.03.03.	Teléfono en fechas de rodaje		-	-
05.03.04.	Alquiler de camerinos exteriores		-	-
05.03.05.	Alquiler de caravanas		-	-
05.03.06.	Alquiler de oficinas en exteriores		-	-
05.03.07.	Almacenes varios		-	-
05.03.08.	Garajes en fechas de rodaje		-	-
05.03.09.	Gratificaciones		-	-
05.03.10.	Limpieza, etc., lugares de rodaje		-	-
05.03.11.	Comunicaciones en rodaje		-	-

05.03.12.	Gasolina, Reparaciones, etc.		-	
05.03.13.	Contingencias		-	
05.03.14.	Gastos varios		-	
05.03.15.	Walkies		-	
		TOTAL CAPÍTULO 05	-	30.00

		CAPÍTULO 06.- <i>Maquinaria de rodaje y transportes</i>			0	Precio material no amortizado
06.01.		<i>Maquinaria y elementos de rodaje</i>			885,40	
06.01.01.		Cámara principal	Sony a6300	-	93,80	938,00
06.01.02.		Cámaras secundarias	Sony a6300	-	93,80	938,00
06.01.03.		Objetivos especiales y complementarios	SONY 18-105mm F/4 G, Sigma 30mm F/1.4, Sigma 50mm F/1.8	-	12,80	128,00
06.01.04.		Accesorios		-		
06.01.05.		Steadycam	Zhiyun Crane 2 Gimbal	-	54,00	540,00
		Tarjeta SD	Sandisk Extreme Pro 128 GB		10,00	100,00
		Filtro ND	Zomei N/D Variable 52mm		3,00	30,00
06.01.07.		Material iluminación alquilado		-		
06.01.08.		Material maquinistas alquilado		-		
06.01.09.		Material iluminación adquirido	Nanguang led cn 1200 csa bicolor con aletas (kit)	-	100,00	1.000,00
06.01.10.		Material maquinistas adquirido		-		
06.01.11.		Grúas		-		
06.01.12.		Otros materiales iluminación maquinistas		-		
06.01.13.		Cámara móvil		-		
06.01.14.		Plataforma		-		
06.01.15.		Grupo electrógeno		-		
06.01.16.		Carburante grup		-	500,00	
06.01.17.		Helicópteros, aviones, etc.		-		
06.01.18.				-		
06.01.19.		Equipo de sonido principal	Gravadora (Tascam DR-40) Micro (Takstar SGC 40)	-	18,00	180,00
06.01.20.		Equipo de sonido complementario		-		
06.01.21.		Flujo eléctrico (acometido)		-		
			<i>Suma y sigue CAPÍTULO 06</i>	-	885,40	
					0	
					885,40	
06.02.		<i>Transportes</i>			560,00	
06.02.01.		Coches de producción		-		
06.02.02.				-		
06.02.03.				-		

06.02.04.			-		
06.02.05.			-		
06.02.06.	Furgonetas varias		-		
06.02.07.	Alquiler coches sin conductor	7 coches (4 jornadas)	-	560,00	
06.02.08.	Furgonetas de cámaras		-	-	
06.02.09.	Furgoneta de decoración		-	-	
06.02.10.	Furgoneta de comidas en rodaje		-	-	
06.02.11.	Camión de material eléctrico		-	-	
06.02.12.	Camión de vestuario		-	-	
06.02.13.	Camión de maquillaje		-	-	
06.02.14.	Otros camiones		-	-	
06.02.15.	Autobuses		-	-	
06.02.16.	Taxis en fechas de rodaje		-	-	
06.02.17.	Facturaciones		-	-	
06.02.18.	Aduanas y flete		-	-	
06.02.19.	Furgonetas de actores		-	-	
		TOTAL CAPÍTULO 06	-	1.445,40	

			CAPÍTULO 07.- Viajes, hoteles i comidas		
					0
07.01.	Localizaciones				0,00
07.01.01.	Viaje (sitio y fecha)		-		
07.01.02.	Viaje (sitio y fecha)		-		
07.01.03.	Viaje (sitio y fecha)		-		
07.01.04.	Gastos localizaciones		-		
07.01.05.	Gastos locomoción		-		
07.02.	Viajes.				0,00
07.02.01.	personas en aviones		-		
07.02.02.	personas en otros medios de transporte		-		
07.03.	Hoteles y comidas				1.115,00
07.03.01.	Facturación hotel		-		
07.03.02.			-		
07.03.03.	Comidas en fechas de rodaje	69 comidas (4 jornadas)	-		1.035,00
		Aperitivos y refrigerios (4 jornadas)	-		80,00
		TOTAL CAPÍTULO 07	-		1.115,00

			CAPÍTULO 08.- Película virgen.		
					0
08.01.		Negativo			0,00
08.01.01.		Negativo de color - ASA		-	
08.01.02.		Negativo de color - ASA		-	
08.01.03.		Negativo de blanco y negro		-	
08.01.04.		Negativo de sonido		-	
08.01.05.		Internegativo		-	
08.01.06.		<i>Duplicating</i>		-	
08.02.		Positivo.			0,00
08.02.01.		Positivo imagen color		-	
08.02.02.		Positivo imagen blanco y negro		-	
08.02.03.		Positivo primera copia estándar		-	
08.02.04.		Positivo segunda copia estándar		-	
08.02.05.		Interpositivo		-	
08.02.06.		<i>Lavender</i>		-	
08.02.07.				-	
08.03.		Magnético y varios			0,00
08.03.01.		Magnético 35/16 mm (nuevo)		-	
08.03.02.		Magnético 35/16 mm (usado)		-	
08.03.03.		Magnético 1/4 pulgada		-	
08.03.04.				-	
08.03.05.		Material fotografías escenas		-	
08.03.06.		Otros materiales		-	
08.03.07.		Varios		-	
08.03.08.		(Cintas DAT 45')		-	
08.03.09.				-	
			TOTAL CAPÍTULO 08	-	0,00

			CAPÍTULO 09.- Laboratorio.		0
09.01.		Revelado.			0,00
09.01.01.		De imagen a color		-	
09.01.02.		De imagen en blanco y negro		-	
09.01.03.		De internegativo		-	
09.01.04.		<i>De duplicating</i>		-	
09.01.05.		De sonido		-	
09.01.06.				-	
09.02.		Positivado.			0,00
09.02.01.		De imagen a color		-	

09.02.02.	De imagen en blanco y negro		-	
09.02.03.	De interpositivo		-	
09.02.04.	De <i>Lavender</i>		-	
09.02.05.	De primera copia estándar		-	
09.02.06.	De segunda copia estándar		-	
09.02.07.				
09.03.	<i>Varios.</i>			0,00
09.03.01.	Corte de negativos			
09.03.02.	Descarte			
09.03.03.	Clasificación y archivo			
09.03.04.	Sincronización negativos		-	
09.03.05.	Otros trabajos (Telecines)		-	
09.03.06.	Trucajes (fundidos)		-	
09.03.07.	Títulos de crédito		-	
09.03.08.	Laboratorio fotografías		-	
09.03.09.	Animación		-	
09.03.10.	Imágenes de archivo		-	
09.03.11.	Varios		-	
		TOTAL CAPÍTULO 09	-	0,00

			CAPÍTULO 10.- Seguros		
					0
10.01.	<i>Seguros.</i>				500,00
10.01.01.	Seguro de negativo		-	-	
10.01.02.	Seguro de materiales de rodaje		-		300,00
10.01.03.	Seguro de responsabilidad civil		-		100,00
10.01.04.	Seguro de accidentes		-		100,00
10.01.05.	Seguro de interrupción de rodaje		-	-	
10.01.06.	Seguro de buen fin		-	-	
10.01.07.			-		
10.01.08.	Seguridad Social (Règ. Artistas) (Cuotas de empresa)		-	-	
10.01.09.	Seguridad Social (Règ. General) (Cuotas de empresa)		-	-	
		TOTAL CAPÍTULO 10	-		500,00

			CAPÍTULO 11.- Gastos generales		
					0
11.01.	<i>Generales.</i>				0,00
11.01.01.	Alquiler de oficina		-		
11.01.02.	Personal administrativo		-		
11.01.03.	Mensajería		-		

11.01.04.	Correo y telégrafos		-	
11.01.05.	Teléfonos		-	
11.01.06.	Taxis y gastos de locomoción fuera de fechas de rodaje		-	
			-	
11.01.07.	Luz, agua, limpieza		-	
11.01.08.	Material de oficina		-	
11.01.09.	Comidas pre y post rodaje		-	
11.01.10.	Gestoría seguros sociales		-	
11.01.11.	Fotocopias		-	
11.01.12.	Varios		-	
		TOTAL CAPÍTULO 11	-	0,00

		CAPÍTULO 12.- Gastos de explotación, comerciales y financieros			
					0
12.01.	<i>CRI y copias</i>				0
12.01.01.	CRI o Internegativo		-	-	
12.01.02.	Copias		-	-	
12.01.03.	(TELECINE)		-	-	
12.02.	<i>Publicidad.</i>				302
12.02.01.	Material publicitario y promoción redes sociales		-		
12.02.02.	Alquiler sala de proyección		-		
12.02.03.			-		
12.02.04.	Tráiler	Montador - 2 sesiones	-		302,40
12.02.05.	Making off		-		
12.02.06.	Varios		-		
12.03.	<i>Intereses pasivos.</i>				0
12.03.01.	Intereses pasivos y gastos de negociación de préstamos oficiales		-		
			-		
12.04.	<i>Auditoría</i>				0
		TOTAL CAPÍTULO 12	-		302,40

RESUMEN COMPLEMENTARIO

			TOTALES	LES CON LÍM	OBSERVACIONES
CAP. 01.- GUION Y MÚSICA	-		3.400,00	3.400,00	
CAP. 02.- PERSONAL ARTÍSTICO	-		8.884,06	8.884,06	
CAP. 03.- EQUIPO TÉCNICO	-		9.927,18	9.927,18	Sin incluir el productor ejecutivo
CAP. 04.- ESCENOGRAFÍA	-		4.697,00	4.697,00	
CAP. 05.- EST. RODAJE/SONORIZACIÓN Y VARIOS PRODUCCIÓN ..	-		30,00	30,00	
CAP. 06.- MAQUINARIA, RODAJE Y TRANSPORTES	-		1.445,40	1.445,40	
CAP. 07.- VIAJES, HOTELES Y COMIDAS	-		1.115,00	1.115,00	
CAP. 08.- PELÍCULA VIRGEN	-		0,00	0,00	
CAP. 09.- LABORATORIO	-		0,00	0,00	
CAP. 10.- SEGUROS	-		500,00	500,00	
	COSTE DE REALIZACIÓN		29.998,64	29.998,64	Subtotal
	Productor ejecutivo	-	666,32	666,32	
	Gastos generales (Cap. 11)	-	0,00	0,00	
	Publicidad (Cap. 12.02.)	-	302,40	302,40	
	Intereses pasivos (Cap. 12.03.)	-	0,00	0,00	
	Copias (Cap. 12.01.)	-	0,00	0,00	
	Doblaje/subtitulado	-		0,00	
	Informe económico, auditoría	-	0,00	0,00	
	COSTE TOTAL	-	30.967,36	30.967,36	

12.2 REFERENCIAS QUE APARECEN EN EL GUION LITERARIO

• Material de archivo

El texto de la noticia que se emite por el telediario en la escena 4 pertenece a una noticia real, que se usará como material de archivo, emitida en La 2 Noticias el 2 de marzo de 2020. Puede consultarse en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-2-noticias/la2n-refugiados/5528140/>

• Obras visuales

Las fotografías de Chema Madoz que aparecen en las escenas 2, 14 y 33 del guion literario ya han sido referenciadas y citadas anteriormente (ver apartado 8.1.3).

• Obras literarias

ESC. 6 EXT. PLAZA — DÍA

Wolf, Naomi (1990). *The beauty myth* (1 ed.). Londres: Vintage.

ESC. 18 INT. CASA DE EVA / COCINA — DÍA

Berger, John (1972). *Modos de ver*. (3 ed.). Barcelona: Gustavo Gili. — Los dos fragmentos se encuentran en la página 7 y 9 del libro, respectivamente.

ESC. 24 EXT. CASA DE EVA / TERRAZA — DÍA

Pessoa, Fernando (1935). *Antología poética*. (1 ed.). Madrid: Austral. — Poesía titulada *No basta abrir la ventana*, de *Poemas inconjuntos* (1913-1915) de Alberto Caeiro (pág. 113).

• Música

El tema que aparece en la escena 27 como música diegética es *Tenderly*, compuesto por Walter Gross e interpretado por Ben Webster al saxo tenor, Harry “Sweets” Edison a la trompeta, Oscar Peterson al piano, Herb Ellis a la guitarra, Ray Brown al bajo y Alvin Stroller a la batería. Esta grabación forma parte del álbum *King of the Tenors* (Verve, 1953) — <https://www.youtube.com/watch?v=ePNBMbpfzAE>

12.3 DESCRIPTOR DEL PROYECTO PARA PRESENTAR A PITCHINGS

DESCRIPTOR DEL PROYECTO

CATEGORÍA	Ficción
TIPO DE PROYECTO	Cortometraje (18')
FASE ACTUAL	Preproducción (guion literario finalizado)
GÉNERO	Drama

PREMISA IDEOLÓGICA

Este cortometraje pretende mostrar cómo influye el uso que hacemos actualmente de la tecnología y de la imagen en nuestro comportamiento como individuos y como sociedad.

STORYLINE

Dos mujeres jóvenes involucradas en un accidente de tráfico buscan resolver su relación conflictiva con la realidad visual y terminan asumiendo sus respectivas maneras de comprender el mundo.

SINOPSIS

Julia, una mujer que ocupa gran parte de su tiempo en cultivar su imagen para las redes sociales, descubre un cartel publicitario en el que aparece ella misma, aunque no es consciente de haberse tomado esa fotografía. A partir de este hecho, comienza a intuir su dependencia a la tecnología y su interés excesivo por las apariencias.

Julia provoca un accidente de tráfico en el que Eva, una mujer sensible y reflexiva, pierde la visión. Mediante una terapia que implica grabar su propia voz en cintas de cassette, Eva aprende a apreciar el mundo desde una nueva perspectiva, usando el resto de los sentidos para substituir a la visión y así configurar un retrato aun más rico de la realidad.

Un año después del accidente, las dos protagonistas coinciden casualmente en una sala de museo. Julia escucha una de las cintas de Eva con cierta envidia y admiración, sin que esta llegue a saberlo. Eva se emociona ante el arte a pesar de no ver; Julia, aun habiéndose percatado de su dependencia, es incapaz de liberarse de la esclavitud de la imagen.

DESCRIPTOR DEL PROYECTO

TRATAMIENTO AUDIOVISUAL

Narrativamente, la historia de este guion de cortometraje se presenta con varios saltos temporales, que proporcionan información al espectador de manera gradual y que le permiten conocer a las dos protagonistas desde distintos puntos de vista. La escena en la que sucede el accidente de tráfico, que une a ambos personajes, se presencia desde tres perspectivas diferentes. Asimismo, el posterior encuentro de las dos mujeres en el museo constituye el presente desde donde se narra la historia pasada. El museo, además, actúa como hilo conductor y unifica los dos capítulos que dividen la narración.

Visualmente, el tratamiento que se pretende dar a este guion de cortometraje consiste en una estética intimista, con planos cortos que propicien una proximidad emocional del espectador hacia los personajes, una gama de color luminosa, de tonos suaves sobre los que destaquen algunos elementos de color llamativo por su función simbólica en la narración. Se hará un uso consciente de la simetría, teniendo muy en cuenta la composición en el plano y creando imágenes estéticas. Con el uso de un lento *travelling out* se potenciará el carácter pictórico de algunas escenas.

LA AUTORA

Maria Fernández Navarro (Barcelona, 1998) es estudiante del Grado en Comunicación Audiovisual en la UAB y completará sus estudios cursando Film Studies en UC Berkeley el curso 2020-21. También es graduada en el Grado Profesional de Música, especialidad de piano. Ha participado en piezas audiovisuales corporativas y en rodajes como ayudante de producción. También cuenta con experiencia en el ámbito educativo, impartiendo clases de cine en centros de educación primaria. Ha sido premiada en algunos certámenes literarios, como el concurso Lletres Joves 2017.

COSTE APROXIMADO DE PRODUCCIÓN	30.967€
TARGET	Generalista (público adulto, mixto, local y global)
CANALES DE DISTRIBUCIÓN	Festivales de cine independiente y de autor
PLATAFORMA DE EXHIBICIÓN	Plataformas de vídeo bajo demanda
RECURSOS NECESARIOS	Rodaje en Barcelona, localizaciones naturales exteriores e interiores, 2 actrices protagonistas y 5 secundarios.

Maria Fernández Navarro