



Flores de un día

Reescritura de un guion para un cortometraje de ficción

Juan Jacobo Ortiz Zuluaga

Informe final para optar por el título de Comunicador Audiovisual y Multimedial otorgado por
UdeA

Asesores metodológicos

Nicolas Mejía Jaramillo, Magíster en Antropología Visual y Documental Antropológico

Ana Victoria Ochoa Bohórquez, Doctoranda en Artes de la Universidad de Antioquia

Asesores temáticos

David Rendón Peláez

Martha Isabel Hincapié Uribe

Cruz Mauricio Alberto Correa Taborda

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Comunicación Audiovisual y Multimedial

Medellín

2024

Cita

(Ortiz, 2024)

Referencia

Ortiz, J. (2024). *Flores de un día. Reescritura de un guion para un cortometraje de ficción* Trabajo de grado profesional. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

“Era buena la luz doméstica de nuestra infancia, el pan casero sobre la mesa, el café con leche y la mantequillera, esa claridad luminosa de nuestra casa que parecía siempre más clara cuando veníamos de regreso de la villa, esa claridad que más tarde me vino a perturbar”.

Raduan Nassar en *Lavoura Arcaica* (1989)

Agradecimientos

A Luz Amparo y Ángel Antonio por la fe ciega.

A Laura Victoria por ser.

A Ana María por la voluntad.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract	9
Introducción	¡Error! Marcador no definido.
1 Objetivos	9
2 Planteamiento del problema	10
3 Estado del arte	13
4 Mapa teórico.....	17
4.1 Escribir es como planchar una camisa	17
4.2 Describe tu aldea y serás universal	19
4.3 Escribiendo con actores.....	21
5 Metodología	24
5.1.1 Retroalimentación con conocidos y amigos	24
5.1.2 Laboratorios, talleres y asesorías profesionales.....	24
5.1.2 Diagnóstico del guion y posibilidades de mejora	25
5.2 La clínica.....	26
5.3 Los script doctors	27
5.3.1 Primera fase (Trabajo de mesa)	28
5.3.1.1 Lectura de guion + Apreciaciones.....	28
5.3.1.2 Estructura de valores.	28
5.3.2 Segunda fase (Ejercicios actorales)	30
5.3.2.1 Word repetition game de Meisner.....	30

5.3.2.2 Lectura con el diálogo.	30
5.3.2.3 Verbos de acción.	30
5.3.3 Tercera fase (Puesta en escena)	32
5.3.3.1 Momento cero.	32
5.3.3.2 Improvisaciones.	33
6 Reflexiones finales	34
6.1 Once años escribiendo la misma historia	34
Referencias	36
Filmografía	37

Lista de tablas

Tabla 1 Circunstancias dadas de Uta Hagen 26

Lista de figuras

Figura 1 modelo de estructura de valores 30
Figura 1 Ejemplo modelo de estructura de valores 30

Resumen

Este proyecto de investigación creación aborda el proceso de reescritura de un guion cinematográfico, explorando distintas metodologías para clarificar y optimizar este proceso. Inicialmente, el guion presentaba múltiples subtramas y elementos que desviaban la atención del tema central: la espera entre un padre y una hija. A través de una reescritura minuciosa, se buscó eliminar lo superfluo y resaltar lo esencial, transformando la frustración inicial del escritor en un aprendizaje constructivo. El contexto de El Carmen de Viboral se utiliza como elemento alegórico para unificar la historia y su estética. Además, se enfatiza la importancia de la colaboración con actores durante la reescritura para mejorar los diálogos y la autenticidad de los personajes. Estas búsquedas metodológico no solo facilita la depuración del guion, sino que también enriquece el proceso creativo, convirtiendo la reescritura en una oportunidad para experimentar y perfeccionar la narrativa cinematográfica.

Palabras clave: cortometraje de ficción, guion cinematográfico, reescritura, trabajo con actores, investigación-creación.

Abstract

This research project deals with the process of rewriting a script for a short film, exploring different methodologies to clarify and optimize this process. Initially, the screenplay presented multiple subplots and elements that diverted attention from the central theme: the waiting between a father and daughter. Through a thorough rewrite, the aim was to eliminate the superfluous and highlight the essential, transforming the writer's initial frustration into constructive learning. The context of El Carmen de Viboral is used as an allegorical element to unify the story and its aesthetics. Furthermore, the importance of collaboration with actors during the rewriting process is emphasized in order to improve the dialogues and the authenticity of the characters. This methodological research not only facilitates the refinement of the script, but also enriches the creative process, turning the rewriting into an opportunity to experiment and perfect the cinematographic narrative.

Keywords: short fiction film, screenplay, rewriting, work with actors, research-creation.

1. Objetivos

1.1. Objetivo general

Reescribir el guion Flores de un día a través de diferentes aproximaciones metodológicas como la exploración de elementos culturales de El Carmen de Viboral y el trabajo con actores.

1.2. Objetivos específicos

- Diagnosticar las falencias y debilidades del guion desde distintas retroalimentaciones y lecturas críticas.
- Explorar el universo narrativo de la historia a partir de elementos culturales e iconográficos de El Carmen de Viboral.
- Reescribir los diálogos del cortometraje a partir del trabajo con actores.

2. Planteamiento del problema

“Reescribir no significa trabajo pesado. Reescribir significa reimaginar, recrear, improvisar y probar todo tipo de ideas locas. Eso es reescribir”.

Robert McKee

Esta hoja de ruta debía tener como fin último la realización de un cortometraje, que aún no se ha podido realizar.

Aprender a hacer cine es aprender a hacer las paces con la frustración, a tratarla como una amiga, a saber escucharla y cuidarla. Entenderla como una emoción que surge enteramente de uno mismo, de los ideales autoimpuestos, de las expectativas personales y la autopresión.

Al darle la atención que se merece, la frustración comienza a salir de su capullo y a revelarse como lo que realmente es: un aprendizaje tortuoso pero gratificante. La frustración deviene en transformación. ESO ES EL CINE. Transformación: de una idea, una imagen, un mensaje, una creencia, un sentimiento, una historia y un amor. Generalmente, las buenas películas se toman su tiempo y son producto de la paciencia.

De ahí que el proceso de escritura de un guion sea una tarea tan demandante, puesto que su materia pura es el tiempo imaginado y proyectado en un futuro difuso. Es hilar historias con un tiempo prestado. De ahí que las primeras versiones son el momento de las grandes ideas y del desborde total. Explorar el sentido de lo posible e ir hasta allá dibujando el mapa de un territorio imaginado pero no descubierto.

En ese momento es completamente difícil discernir entre lo superfluo y lo intrínseco, cada parte de la historia parece imprescindible y es en el que se hace imperativa una reescritura, la hora de abandonar el equipaje pesado y seguir el camino con lo absolutamente necesario.

Ese es el objetivo de este proyecto de investigación, explorar las posibilidades metodológicas que aclaren el camino de la reescritura, que pareciera ser un proceso simple de edición, pero, que conlleva muchísimo más que eso. Esculpir el tiempo, sacar lo superfluo, quedarse con el hueso, pasar el guion por la misma meditativa espera que se requiere de sus personajes, ser consumido, reposado y digerido.

Al ser leído, la retroalimentación recibida del guion se centraba en intentar comprender el espacio/tiempo en el que se movían los personajes, pues la historia pareció convertirse en un elaborado laberinto en el que los espectadores primigenios (los lectores) parecían perderse entre pasillos llenos de ornamentos que los distraían, pero, no los llevaban a ninguna parte. Muy pocas veces se llegó a la imagen central y final de la película: la espera entre un padre y una hija.

En este sentido, era necesario diagnosticar lo que no funcionaba del guion hasta desarmarlo por completo, como un mecánico que quita cada tuerca del motor hasta encontrar la raíz del problema. Madurar con las ideas implica comprender que las historias son apenas el pretexto del acto cinematográfico, son el esqueleto de un organismo mucho más completo y holístico, el vehículo que en su interior contiene discurso, alma y telepatía. Así, poco a poco esta debe irse despojando de decorados y vueltas innecesarias para encontrar el tema, el elemento central que, en este caso, es la espera.

La espera es la acción más temida por el cine. No se concibe el cine sin la acción. A menudo, la espera implica la inacción. Sugiere la ausencia de algo y la promesa de su llegada. Esta es la historia de un padre que, aunque no lo acepte, tiene la esperanza de volver a ver a su hija. Así como esta película ha tenido que esperar el paso del tiempo hasta madurar y ser lo que es hoy.

En sus primeras versiones, el guion abría varias puertas que permanecían abiertas y que no podían cerrarse durante la duración de un cortometraje: la invasión de una casa por parte de una plaga de flores, una festividad religiosa, un carnaval de saltimbanquis, un matrimonio en éxtasis, los recuerdos de una familia apoderándose del presente, un contexto de violencia, la decaída de la industria de la cerámica en El Carmen de Viboral, la incomunicación familiar y la espera.

Para avanzar era necesario encontrar el verdadero significado de la historia y su contexto. El Carmen de Viboral es el agente que concatena la mayoría de esos enunciados, por eso era necesario encontrar ese elemento alegórico que pudiera unir el sentido, tanto en el desarrollo dramático como en la construcción estética del mundo en el que el corto se desarrolla.

Por último, para nadie es un secreto que, por lo general, los diálogos suelen ser un desafío a la hora de escribir guiones. El oficio de escribir conlleva la necesidad de habitar los personajes mientras hablan, tarea que suele hacerse complicada al conocer la necesidad instrumental de los diálogos en términos de exposición, intenciones y subtexto, por lo que contar con la ayuda de

actores, con formación como un primer ejercicio de puesta en escena a la par de la reescritura del guion, es una oportunidad metodológica que abre caminos creativos para abordar el proceso desde la cocreación.

De este modo, la frustración inicial se ha transformado en una posibilidad para experimentar con la historia, para permitirse jugar con esta y refinarla para aceptar el proceso de reescritura como una oportunidad y no como un obstáculo.

3. Estado del arte

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)

Durante el transcurso de tres días seguimos a Jeanne Dielman mientras realiza las tareas del hogar, cocinar, limpiar, despachar a su hijo a la secundaria y prostituirse en las tardes para poder sustentar el hogar. Poco a poco la rutina va cayendo en pequeños lapsus en los que la vemos cada vez más incómoda con su rutina. Chantal Akerman crea un estamento feminista que golpea como una gota helada y constante en la frente del espectador. Las tareas domésticas, solucionadas con una simple elipsis en cualquier otra narrativa, conforman el grueso discursivo de la película. Flores de un día retoma el peso de estas acciones de todos los días como una subversión de los roles del cuidado del hogar, pero, también como una acentuación de la espera en la que está sumido El Padre.

La última cinta de Krapp (Samuel Beckett, 1958)

Durante su onomástico, un viejo hombre se sienta a escuchar una de tantas cintas que grabó durante cada cumpleaños de su vida. En la cinta, llena de frustraciones y nihilismo se escucha el relato melancólico de una tarde de verano en la que vivió un corto idilio con una mujer a la que amó. Mientras tanto, el hombre simplemente escucha, ocasionalmente sale de la habitación para tomarse un trago, o se para de la mesa para comerse el banano que porciona metódicamente, mordisco a mordisco en uno de sus bolsillos. El elemento fundamental que toma Flores de un día de varias obras de Beckett es el de la espera. Un hombre solo, cuyos mejores años están tras él, en estado de aparente inacción movido por una concatenación de acciones absurdas. En Krapp se refleja la imagen de un hombre sentado, que asume el peso de su propia nostalgia.

Film (Samuel Beckett y Alan Schneider, 1965)

Esse est percipi¹

"Film" es un cortometraje experimental escrito por Samuel Beckett y dirigido por Alan Schneider en 1965. La película sigue a un hombre solitario, interpretado por Buster Keaton, que trata de escapar de una cámara invisible que lo sigue a todas partes. A lo largo del filme, el hombre

¹ *Ser es ser percibido* en latín, cita con la que Beckett abre el guion de **Film**.

intenta evadir su propio destino y la mirada del espectador, pero finalmente se enfrenta a su inevitable realidad. En la soledad de su apartamento, el personaje de Keaton repasa los rastros de su vida con un manajo de fotos que evocan momentos importantes de su existencia, vemos el discurrir de una vida normal devenida en soledad. El único guion cinematográfico de Beckett es una exploración tanto del cine como medio de representación como de la imagen propia y su transformación con el tiempo. Al igual que en Flores de un día un hombre lleno de arrepentimiento se enfrenta en silencio a la ausencia de quienes en algún momento lo amaron.

El coronel no tiene quien le escriba (Gabriel García Márquez 1961)

La historia sigue la vida de un coronel retirado y su esposa, quienes viven en la pobreza en un pequeño pueblo del caribe colombiano. El coronel, un veterano de la guerra civil, espera ansiosamente la llegada de la pensión prometida por el gobierno, pero esta nunca llega. Mientras tanto, El Coronel y su esposa luchan por sobrevivir, enfrentando la adversidad y la desesperación a medida que pasan los días.

Esta es una historia que pone a la espera como tema central en medio de una situación completamente cotidiana en la realidad colombiana. Con su estilo único, García Márquez enmarca la espera de El Coronel en medio de la idiosincrasia y el clima de un pueblo caribeño, llenando al lector de imágenes inmanentes al escritor que a partir de la descripción de su aldea crea una obra universal, en la figura de un hombre que conserva la esperanza está la imagen del personaje protagonista de *Flores*.

El árbol de la vida (Terrence Malick, 2011)

La trama gira en torno a la familia O'Brien, especialmente a través de la relación entre el padre, interpretado por Brad Pitt y su hijo mayor, Jack, interpretado por Sean Penn. La historia se desarrolla en dos líneas temporales: una que sigue la infancia de Jack en la década de 1950 en Texas, y otra que muestra a Jack como adulto en la época actual, reflexionando sobre su pasado y su lugar en el universo. A lo largo de la película, se exploran temas como la naturaleza de la existencia, el amor, la pérdida y la búsqueda de significado en la vida. En esta película se narra la expresión tosca del afecto del padre versus el amor tierno y cuidador de la madre, el personaje

principal de Flores de un día está inspirado en el amor que el padre de El árbol de la vida siente por cada uno de sus poros, pero que no puede expresar.

La herencia (Camilo Escobar, 2020)

Tras la muerte de su padre e impulsada por una carta con la promesa de una herencia, Amalia llega a una casona de Medellín donde la espera Carmelo, su medio hermano. Mientras ambos conversan, las paredes se deterioran, los muebles y los objetos de la casa desaparecen, sin que ninguno de los dos lo advierta. Amalia descubre, a medida que la conversación avanza, que ya no hay mucho para heredar. Las cosas han sido repartidas entre una cantidad indeterminada de hijos y la casa es un cascarón vacío que representa la ausencia como la verdadera herencia de su padre. En este cortometraje la casa actúa como una alegoría de la conversación entre dos hermanos, el espacio cambia con ellos, se vuelve cada vez más precario y abandonado. Es un relato que combina el realismo mágico con el drama de Cassavetes y es en ese punto en el que Flores encuentra una afinidad total, tanto estética como argumentalmente.

Regreso (José Manuel Arango, s.f.)

Este poema de José Manuel Arango retrata su regreso a la casa del padre, o sea a El Carmen de Viboral. Mientras se sienta a la mesa, la sopa humea y el húmedo hocico del perro le toca la pierna, José Manuel reconoce en su hermano el recuerdo de su padre. Arango remarca el temor que le produce la idea de dormir en el lecho en el que vio morir a su progenitor y el de “calzar en la horma de su muerte”. Este es un regreso más del hijo pródigo, que ha partido en un largo viaje por la tierra y se ha encontrado a sí mismo, replica el temor del retorno, del volver a la vida pasada a bordo del vehículo de la melancolía. La casa de su padre conserva su rumor y su hálito.

Memoria fértil (Teatro Tespys, 2003)

Este documental relata la obra de una familia que, como legado de sus padres y abuelos, hace sainetes, comedias y obras de teatro en El Carmen de Viboral. Esta película se pregunta por los orígenes del teatro en un pueblo conocido por sus numerosos grupos y su festival. La película

indaga por ese puente que hay entre la tradición y el arte pasado de generación en generación en el mismo pueblo en el que se desarrolla Flores de un día.

Pequeñas historias: El Carmen de Viboral (Elena Correa, Ómar Gómez, s.f.)

Durante este capítulo televisivo en el que se hace un recorrido tanto por las calles de El Carmen como por sus veredas, hay una secuencia que inspiró por completo la escritura de Flores de un día, vemos la ahora extinta Fábrica El Progreso en pleno auge. Alrededor de una gran mesa se reúnen, un hombre mayor, una mujer y una joven, en clara resonancia con los personajes que protagonizan el cortometraje. La escena inspiró tanto el guion que este fotograma fue usado para describir uno de los cuadros que están colgados en la casa de El Padre.

4. Mapa teórico

4.1. Escribir es como planchar una camisa

“Escribir se parece mucho a planchar, te mueves un poco hacia adelante y después te devuelves para quitar las arrugas que quedan”.

Paul Thomas Anderson

De alguna manera, para ser escritor hay que hacer un trabajo de minería profunda, armarse con picas, palas y trinitrotolueno. Dentro de una enorme montaña llena de vida y de sentido se encuentra la preciada piedra que estamos buscando, en ese momento es preciso comenzar desde la superficie abriéndose paso a través de intrincados túneles que parecen no llevar a ninguna parte.

Usualmente, los minerales más comunes se encuentran cerca de la superficie, no hace falta adentrarse mucho en las entrañas de la tierra para sacarlos, muchos y muchas hacen vida extrayéndolos. Para llegar a los minerales más singulares se requiere un trabajo más arduo y tortuoso, hay que excavar túneles tan profundos que cada vez se hace más difícil salir de estos, hay que dinamitar el material dentro de la montaña y seguir excavando cada vez más profundamente y con mayor peligrosidad. De repente, entre la piedra y los sedimentos, se vislumbra la piedra con su brillo esencial, una piedra bruta sin forma aparente, pero única en su belleza.

La piedra preciada se extrae llena de sedimentos y exceso. Debe ser pulida, trabajada con ojo y mano fina, el trabajo físico se queda atrás, ahora queda el trabajo del detalle, de darle a la piedra la forma necesaria antes de cumplir su destino final. Ese es el trabajo de la reescritura.

La reescritura es un acto de refinamiento, de escultura, eliminar lo superfluo de la materia para quedarse con lo realmente necesario. Es un proceso que necesita, ante todo, tiempo, silencio y distancia con lo escrito.

Las primeras versiones de Flores de un día están cargadas de un sentimiento de nostalgia que se apoderó de sus escenas, pues la narrativa del corto se terminó difuminando entre un manojito de recuerdos y anhelos de un tiempo ya vivido. Sobre esta sensación Andréi Tarkovski (1993) escribiría acerca de su primera versión de guion de El espejo:

(...) me di cuenta de que, cinematográficamente hablando, su concepción distaba mucho de estar clara: una simple obra de recuerdos llena de una tristeza y de una nostalgia por mi niñez, verdaderamente plañidera, no era precisamente lo que yo deseaba. Era obvio que algo estaba faltando y que aquello que faltaba era crucial aun cuando en lo primero que se había pensado era en el guion y, por lo mismo, yo estaba profundamente consciente de la necesidad de encontrar una idea clave que hiciese a la película ir más allá de un simple recuerdo lírico”. (p. 140)

Al tratarse de un tema tan personal es fácil, como creador, imbuirse en esa realidad, en la que la película termina siendo un ejercicio de reconstrucción de la memoria íntima, en un vehículo de catarsis de traumas internos en la que deshacerse de escenas, cortar diálogos o eliminar personajes se convierte en un ejercicio difícil de pequeños grandes duelos.

El escritor ha vivido en el universo de los personajes, ha conversado con estos, los ha visto en sus momentos gloriosos y dolorosos. El escritor ha visto mil veces la película, conoce el mobiliario de la casa, sabe los diálogos y sus subtextos, los tiros de cámara, el blocking.

En ese momento es en el que se requiere una distancia del guion, dejarlo de lado, ponerlo en los ojos de otros lectores y tomar distancia. Sobre esto Lazarus (2006) remarca:

“Así, la llave para reescribir tu guion es poder separarse de él para poder ver los diferentes aspectos de la historia desde cero. Esto es importante con cada proceso de reescritura, pero aún más con el [de un guion] propio”.

En esa etapa, los lectores del guion son el primer público de la película, los que, a diferencia del escritor, no han habitado aún el universo de la dramaturgia y se adentran en la historia desde la distancia del visitante. Son aquellas miradas las que dan las primeras voces de alerta ante las inconsistencias o dificultades narrativas que puedan presentarse.

En este momento, es necesario saber escuchar, dejar el ego de lado, permitirse permear por la mirada del otro, entender que, como dice Paul Thomas Anderson, para escribir un buen guion hay que plancharlo como a una camisa, avanzar un poco y luego retroceder, eliminar las arrugas que se quedan, a pesar de los múltiples pasones de la plancha, puesto que en algún momento la tela cederá y tomará la forma idónea. En ese sentido, la reescritura debe llevarse de forma metódica como apunta Truby (2011):

Hay que saber reescribir. Y eso significa, entre otras cosas, conocer el orden correcto para reescribir. Por ejemplo, lo primero que la mayoría de los escritores arreglan al reescribir es el diálogo. Eso debería ser lo último que se arregla. Lo primero son los problemas estructurales, e incluso ahí hay un orden definido de cómo reescribir para asegurarse de que cada borrador es una mejora del anterior.

Después de tantos túneles recorridos, la luz finalmente brilla sobre la piedra preciosa, revelando su esencia única. Así como el minero pule la piedra extraída de la tierra, el escritor pule su obra con precisión y delicadeza, despojándola de los excesos para revelar su verdadero brillo. En esta última fase, la reescritura emerge como el cincel que esculpe la forma final, un acto de refinamiento que requiere paciencia, perspectiva y, sobre todo, la habilidad de discernir lo esencial de lo accesorio. Con cada golpe de pluma, la obra se transforma, hasta adquirir su forma definitiva.

4.2. Describe tu aldea y serás universal

“Describe tu aldea y serás universal”

León Tolstoi

En las primeras versiones de Flores de un día, la memoria tenía un peso considerable en la estructura de la historia, el tiempo era fluctuante, se movía arbitrariamente entre el pasado, el presente y el futuro, los recuerdos se acumulaban como en un álbum familiar en el que cada foto enmarcaba un recuerdo específico y particular. Sin embargo, este tiempo fluctuante se encontraba ubicado siempre en el mismo espacio: El Carmen de Viboral.

En el guion de esta historia se observa la distancia generacional entre la tradición y lo nuevo, puesto que El Carmen es un espacio en el que se vive esa tensión tanto simbólica como iconográficamente, es el lugar alegórico en el que se separa un patriarca de la cerámica de su hija teatrera. Ambas expresiones culturales conviven y son fértiles en un pueblo que hoy vive una expansión demográfica y territorial acelerada.

A partir de esas tensiones que parten de un contexto particular, la historia se pregunta por un hombre que espera a su hija y se hace cargo de las tareas domésticas mientras esta llega. El Carmen actúa como un pretexto simbólico que se adentra en la raíz discursiva de la película, la

historia de un patriarca afectado por la distancia y el silencio hacia su hija, a quien solo puede evocar a partir de las flores que solían pintar juntos.

En ese sentido, durante esta nueva versión de guion se consideró la mirada de un Padre cuyas acciones subvierten las expectativas de género: un hombre encerrado en casa, abocado a las tareas del hogar, como trapear, cambiar sábanas, sacudir el polvo y decorar platos, tarea que siempre ha sido vista como un oficio femenino en la tradición artesanal carmelitana, Díez y Mesa en Vélez y Duperly (2021) afirman:

Como suele ocurrir en la explicación de las cosas humanas, es relativamente fácil identificar a los autores masculinos, a los prohombres con los que se asocia la industria de la cerámica carmelitana, pero bien diferente y difícil es reconocer el trabajo de diseño gráfico o arte aplicado que ha estado en manos, casi, exclusivamente, de las mujeres de El Carmen. (p. 7, 8)

En el acto delicado de la pintura de unas flores se acercan dos personajes que han zanjado entre ellos una distancia que parece irreconciliable, Flores de un día se pregunta por el gesto delicado del cuidado y el afecto que es tan difícil de expresar entre hombres, las flores que crecen por la casa y que se expanden alrededor del pueblo en forma de comparsa son las ramas incontenibles del amor que invaden la historia.

La comparsa hace referencia a un evento real que toma lugar todos los años unas cuantas horas después del desfile en honor a la Virgen del Carmen, evidente patrona del municipio y que comparte su día santo con el inicio del Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble que, durante más de 30 años, ha sido un referente cultural del país. En el transcurso de ese día, los mismos músicos que tocan frente a la iglesia las alabanzas a la Virgen, desfilan unas cuantas horas después con antifaces y pelucas avivando el carnaval de saltimbanquis y comparsas.

En ese gran plano general se desarrolla el plano detalle de la espera, el contexto influencia directamente las imágenes para explorar sobre esta idea en medio de una investigación artística, Borgdorff (2006) dice que,

Más allá del objeto y del proceso de la investigación artística, también debe ser subrayada la importancia del contexto. Las prácticas artísticas no están aisladas; poseen siempre una ubicación. La interpretación desinteresada de la práctica artística no es posible, como

tampoco la mirada es inocente. Y a la inversa, no existe ninguna práctica artística que no esté saturada de experiencias, historias y creencias. La investigación en las artes permanecerá inocente a menos que reconozca y confronte ese estar alojado y estar situado en la historia y en la cultura (sociedad, economía, vida cotidiana), así como en el discurso sobre el arte. (p. 21)

Al destacar la importancia del contexto en la investigación artística, Borgdorff subraya que las prácticas creativas están intrínsecamente arraigadas en experiencias, historias y creencias.

Así, la película no solo refleja la vida en el pueblo, sino que también se nutre de esta, reconoce la riqueza cultural en la que está tejida, o mejor, pintada. La comprensión de este contexto enriquece la narrativa y permite que las imágenes y las historias se entrelacen con la vida cotidiana.

4.3. Escribiendo con actores

El oficio del escritor suele ser solitario. Una persona se sienta atrás de un teclado creando universos y personajes que lo habitan, la tarea suele ser tan inmersiva que quien escribe termina escribiendo diálogos que no suenan verosímiles, que parecen ser una mera exposición de la historia, los personajes terminan siendo meros vehículos de información que se le da al lector (espectador).

Escribir buenos diálogos es una de las tareas más difíciles a las que el guionista debe enfrentarse. Comprender la cadencia de los personajes, la cantidad exacta de información que se filtra a través de lo que dicen, o callan, los textos, los subtextos y las intenciones, que a su vez serán la hoja de ruta para los futuros intérpretes de esas líneas, requieren de un dominio único del lenguaje y una paciencia tremenda para arreglarlos una y otra vez.

Phantom Thread de Paul Thomas Anderson es un melodrama gótico en el que las infidencias mundanas de un romance tóxico alcanzan unos sutiles y bellos tonos de realismo mágico en su trama, la película se nutre de las actuaciones estelares tanto de Daniel Day-Lewis como de Vicky Krieps.

El primero, reconocido tanto por sus increíbles interpretaciones como por su estricto uso del método actoral, también debería haber recibido créditos como coescritor de la película, como

lo admite el mismo director². El guion de la película fue trabajado como una suerte de cocreación, en especial en el terreno de los diálogos. Anderson (2018), asevera:

La forma de la historia fue predominantemente mía, pero en cuanto a los diálogos... Hay una enorme cantidad de líneas que son todas tuyas. O yo escribía una primera versión de algo que era muy básico, y luego él escribía todas esas florituras fantásticas que sólo podían salir de la lengua de Reynolds. Me ayudó mucho con mi oído de lata para los diálogos británicos.

De esta manera, el escritor cuenta de primera mano con un intérprete que ayuda a hacer verosímiles los textos y que, además, aporta en la creación universal de la historia desde el mismo proceso de escritura y no como producto de posteriores ensayos actorales o en la puesta en escena como tal, estableciéndose así un rol de actor/creador.

Este actor/creador es, además, el primer espectador de lo que se está gestando, pues quien escribe cuenta con una retroalimentación que es simultánea al proceso de escritura al contar con un artista que está impregnado por la narrativa y que, a su vez, se encuentra en medio del particular proceso de investigación/creación del personaje que va a interpretar. Sobre este aspecto en particular en medio de su proceso con Day-Lewis, Anderson (2018) comenta:

Sabes, cuando le estás contando una historia a alguien, en realidad le estás haciendo una prueba de audiencia. Si te estoy contando una historia, puedo ver si estás tenso, o puedo ver que tu atención se está desviando o que estás muy distraído, o puedes ver que se están inclinando para prestar atención. Entre nosotros había mucho de eso. Le hablaba de ideas para historias y veía su interés, o su falta de interés. Si estaba callado, era una mala crítica [risas]. ¿"Algo"? ¿¡Algo, Daniel!? ¿No? Sabes qué, no digas nada. Paremos ahí mismo, voy a volver a la mesa de dibujo en esto.

Este proceso ayuda a desmitificar la figura del autor omnisciente que dicta el mapa para seguir en el ejercicio creativo, transformando la creación en un ritual colectivo, en el que se orienta el proceso nutriendo la pieza a partir de la mirada de otros.

² Paul Thomas Anderson on writing PHANTOM THREAD (American Film Institute en YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=U-ME9FRUG30>

Otro interesante caso de estudio en el campo de la colaboración entre director/escritor y el trabajo de los actores es el de *Shadows*, obra prima de John Cassavetes que comenzó en medio de ejercicios de improvisación como producto del pequeño taller que formaría el director, que para entonces era actor de Hollywood, como un ejercicio de disidencia al Método del Actors Studio de Lee Strasberg. Sobre la concepción de la idea, Cassavetes (2001) comenta:

Shadows comenzó como un sueño en un loft de Nueva York un 13 de enero de 1957. Yo me imaginé unos personajes que tenían cierta inspiración en los asistentes a la clase y luego cambiaba las situaciones y las edades de los personajes hasta que empezamos a interactuar como esos personajes en cualquier momento dado, (p. 55)

Tanto para Cassavetes como para los intérpretes, la película se fue consolidando como producto de la improvisación y del trabajo actoral, la creación no partía desde la necesidad de cumplir determinados estándares establecidos por la industria, puesto que el trabajo era entendido como producto de una experimentación sin ínfulas de grandeza o de egos autorales. Cassavetes (2001) explica acerca del proceso:

Realmente no me importaba si *Shadows* iba a ser una buena película o no; solo se convirtió en una manera de vivir en la que te acercabas a las personas y podías escuchar ideas que no estuvieran llenas de mierda. No teníamos intenciones de ofrecerla comercialmente. Era una experimentación total y nuestro principal objetivo era aprender. (p. 57)

Con el mismo espíritu de experimentación que ha guiado la reescritura de Flores de un día, se busca ahora un enfoque colaborativo con actores entrenados. Este enfoque abre nuevas puertas que van más allá del solitario acto de la escritura convencional. Se trata de crear una pieza que esté abierta a la escucha y la colaboración creativa, lo que permite que las interpretaciones actorales enriquezcan y moldeen la narrativa de manera orgánica.

5. Metodología

5.1. El diagnóstico

Para realizar una reescritura de Flores de un día necesitaba saber qué era lo que no funcionaba, lo que sobraba o faltaba por desarrollarse, en este sentido, el proceso pasó por tres etapas que ocurrieron de manera más o menos orgánica, pero, que terminaron teniendo un sentido cronológico y que son enlistadas a continuación:

5.1.1. Retroalimentación con conocidos y amigos

Como es natural, luego de darle un tiempo de gracia al guion para que se asentara en mi memoria, decidí compartirlo con varios amigos y amigas que se ofrecieron a darme una opinión acerca de este y registré muchas opiniones e ideas en el cuaderno de la película.

5.1.2. Laboratorios, talleres y asesorías profesionales

Después de haber escuchado e identificado ciertos puntos de atención en los cuáles el guion necesitaba ser revisado asistí y presenté el guion para varios laboratorios y talleres de escritura. En primer momento, asistí a un taller de dirección de actores llamado “Del Guion a la Puesta en Escena”, impartido por David Muñoz, director y guionista de cine y televisión, en el cual un grupo de realizadores y estudiantes participamos junto a un grupo de actores aprendiendo y poniendo en práctica una serie de trabajos de mesa que utilizaré para el trabajo con actores y la reescritura.

Posteriormente presenté el guion al Laboratorio “La Deconstrucción del Personaje” impartido por el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana, en el marco del Festival Miradas Medellín, en el que el guion recibiría un profundo trabajo de cuestionamiento y revisión. La historia fue puesta en común tanto con los talleristas como con los y las participantes del laboratorio en un proceso abierto de fortalecimiento de las historias. Durante el desarrollo de este taller puse en escena una secuencia de la película, lo cual fue una oportunidad para tener un referente espacial del manejo de acciones y diálogos, además de participar en un proceso de pitch en el que recibí gran retroalimentación por parte de profesionales de la industria audiovisual.

Por último, asistí a una asesoría profesional con Ana Kata Carmona de Querida Productora, quien además de contar con vasta experiencia tanto en la escritura como en la asesoría de guiones,

coescribió *La Herencia*, un cortometraje que ha sido referente de esta película desde que pude verla en el Festival de Cine de Jardín, hace un par de años.

Durante la sesión pusimos en cuestionamiento la estructura completa de la historia, resaltando lo que funcionaba y los elementos que sobraban o que abrían puertas demasiado confusas para poder explorar durante la duración de un cortometraje. Fue después de esta asesoría que decidí hacer una reescritura del guion desde cero.

5.1.3. Diagnóstico del guion y posibilidades de mejora

Después de haber analizado el guion con ayuda de terceros y de haber tomado distancia de lo escrito, encontré ciertas dificultades que convertían al cortometraje en una narrativa compleja, que usualmente llenaba al espectador de preguntas que lo distraían de la pregunta central del texto: un padre que espera a su hija.

Un denominador común entre los comentarios que recibí, tanto en los talleres como en la asesoría, es que el guion abría muchos caminos que iban a ser imposibles de transitar en un cortometraje. La historia sumergía los pies en un manojito de temas pero no resolvía ni exploraba a profundidad ninguno de estos.

Las primeras versiones exploraban la espera, las memorias familiares, los saltos temporales, las vicisitudes de un matrimonio en ruinas, las expresiones culturales y religiosas de El Carmen de Viboral y el conflicto armado como un agravante de la distancia familiar. Todas estas preguntas se planteaban a lo largo de un guion de 10 páginas, cada escena cargaba un peso temático tremendo que provocaba que el lector dispersara su atención de la historia central.

Un aspecto considerable que me cuestionaba desde el principio de la creación de la historia era el rol de Gloria, la madre de Victoria. Desde el inicio fue un personaje que entraba y salía constantemente de la historia. Siempre sentí que el peso de la espera debía recaer sobre El Padre y que el personaje de Gloria era un recordatorio amargo de la separación del hogar.

Durante las primeras versiones del guion, decidí hacer de Gloria un personaje que estuviera presente y que antagonizara de cierta manera al Padre. Siendo honestos, era un pretexto para hacer visible y audible el drama de la espera, era una especie de símbolo andante de la incomunicación del hogar. Pero, más allá de esto el personaje carecía de profundidad y personalidad y, realmente,

no tenía intereses propios, por este motivo, como un fantasma desaparecía en un momento dado de la trama.

Por supuesto, la presencia de este personaje se discutió mucho en los laboratorios y la asesoría. En múltiples ocasiones, se discutió sobre la necesidad del personaje. En las notas tomadas en el transcurso de las asesorías resalto una en especial: “Mostrar la espera, no contarla”. Con esa idea en mente planteé la necesidad de escribir una versión de guion en la que el personaje de Gloria estuviera ausente.

Así mismo, decidí deshacerme de los flashbacks, que servían para llenar la espera de acciones, puesto que era un elemento que parecía confundir a los lectores y terminaba llevándose el foco de la narrativa para tomar el riesgo de llenar el presente de un pesado tedio, un tema que parece ser tabú a la hora de escribir cine, poniendo en el centro de la dramaturgia a la espera, una acción que es también una emoción.

5.2. La clínica

En la historia El Carmen de Viboral es el espacio en el que se produce el encuentro entre los personajes y también es el símbolo del desencuentro, por lo que era indispensable desarrollar el pueblo como parte del contexto de la película.

Para ello, en la investigación era fundamental la búsqueda documental y de material de archivo, proceso que sirve para nutrir futuros procesos en la preproducción. Con este objetivo, investigué y revisé material de archivo de las primeras ediciones del Festival de Teatro El Gesto Noble, tomando elementos para la construcción de la secuencia de Victoria, la hija que llega en medio de una comparsa.

Encontré un capítulo del programa Pequeñas Historias de Teleantioquia realizado en los años 80 por Elena Correa y Omar Gómez en el que, como una máquina de tiempo, vemos al interior de la extinta Fábrica El Progreso la imagen de un hombre, una mujer y una joven a través del umbral de una puerta, pintando unos platos. Esta escena decantaría directamente en la escritura del guion a partir de una pintura que decora la casa del protagonista.

En la bibliografía encontré un libro que ayudó de manera integral a la creación del personaje de El Padre y su espacio vital. Carmen. La cerámica e iconografía explora la tradición ceramista,

mediante análisis iconográficos y botánicos de las plantas que han inspirado las pintas, reseñas históricas del oficio y perfiles periodísticos a ceramistas, este libro inspiró elementos formales y contextuales en la narrativa.

Por último, era necesario que el guion estuviera marcado por los tiempos y el ritmo vital de El Carmen, de su vida cotidiana. Con ese fin, realicé observación participante en el pueblo, libreta en mano. Caminé por sus calles, conversé con mis padres y amigos, les conté de la historia y recibí sus consejos para afinarla.

5.3. Los script doctors

Por último, es de mi interés particular el explorar el trabajo actoral desde la creación del guion, por lo que quise aprovechar este proceso como un espacio de experimentación en este sentido. Considerando que la escritura de diálogos suele ser el último refinamiento de la historia, y teniendo en cuenta la dificultad que esta conlleva, quise abrir el proceso para convertirlo en una cocreación en la que los actores hagan el rol de un script doctor que interviene el guion desde la puesta en escena y el trabajo de mesa.

La idea consistía en realizar el casting del cortometraje y comenzar a trabajar con los actores que interpretarían a los personajes de la película. Sin embargo, este proceso requiere de una búsqueda exhaustiva y delicada la cual no podía someter a la rigurosidad de los tiempos de este proceso académico, por lo que decidí buscar actores de confianza a los que he visto interpretar personajes similares a los de Flores y, con esa idea, decidí invitarlos a hacer parte del proceso y a crear una versión de guion que sirva a su vez como prototipo para generar una metodología de escritura y reescritura, tanto de este mismo cortometraje como de producciones futuras.

Con esa intención, se plantearon 3 fases de trabajo con el fin de generar una familiaridad con la historia y los personajes, una guía inspirada en los métodos actorales de Sanford Meisner y Uta Hagen para darle herramientas procedimentales a los actores a la hora de la interpretación y, por último, darle rienda suelta a la imaginación desde la improvisación tanto de acciones como de diálogos. Las fases se distribuirían así:

5.3.1. Primera fase (Trabajo de mesa)

5.3.1.1. Lectura de guion + Apreciaciones.

Lectura del guion en común, el primer escenario en el que los actores dan sus apreciaciones sobre lo escrito. Un espacio abierto en el que se permite cuestionar situaciones básicas en la narrativa y la construcción de personajes.

5.3.1.2. Estructura de valores.

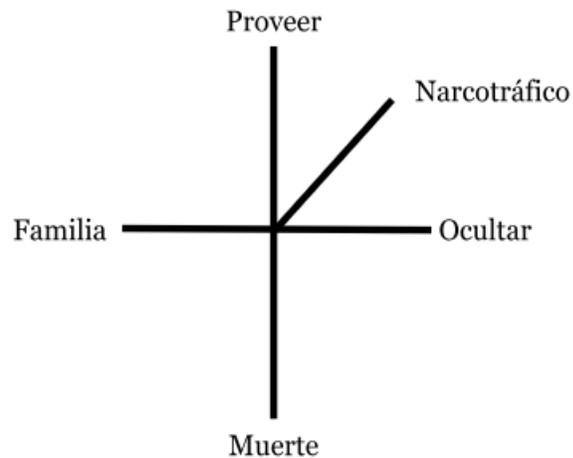
Herramienta metodológica que aprendí durante el taller “Del guion a la puesta en escena” que permite hacer un análisis temático profundo acerca de la trama de la película, es un ejercicio visual que permite diseccionar los elementos claves que mueven a los personajes de la historia, a partir de la distribución de unos elementos clave. Como resultado final se obtiene el objetivo desde la perspectiva de los personajes ofreciendo una descripción **lógica, paradójica, contraria y coherente** de la trama y las subtramas. A continuación, presento el modelo gráfico usado (Figura 1) y un ejemplo para explicar las conclusiones de la actividad:

Figura 1:



Luego, un ejemplo del ejercicio con el personaje Walter White de la serie *Breaking Bad* (Figura 2) con su posterior explicación:

Figura 2:



“Para proveer por su familia después de su inevitable muerte Walter White deberá ocultar que se ha convertido en un narcotraficante”.

En este caso, vemos el objetivo que el personaje principal desarrolla durante la primera temporada de la serie, un profesor de secundaria que, frente a la noticia de que sufre un cáncer incurable que acabará con su vida en unos cuantos meses, debe asegurarse de que nadie descubra que está cocinando y vendiendo metanfetamina para poder dejarle una herencia digna a su familia. En este objetivo del personaje, es **lógico** que Walter se preocupe por proveer a su familia incluso después de su muerte y, a su vez, es **paradójico** que deba recurrir al narcotráfico para obtener esos recursos puesto que, **contrariamente** a su intención, termina poniéndose en riesgo como a su familia, por lo que resulta **coherente** ocultar a toda costa esta nueva fuente de ingresos para mantenerlos a salvo: el objetivo que mueve a Walter White es **lógico, paradójico, contrario y coherente**.

Este ejercicio se puede aplicar de manera general a toda la historia y también puede aplicarse escena por escena, para obtener un conocimiento profundo y complejo de la historia, en esta lógica, Hagen (2019) aporta desde su experiencia:

En esencia, las acciones de los seres humanos responden a lo que desean de manera consciente o subconsciente, Para que la búsqueda de los objetivos sea concreta, los divido en tres categorías, 1) los objetivos generales del personaje; 2) los objetivos del personaje en cada una de las escenas de la obra; 3) los objetivos del personaje momento a momento dentro de esas escenas. (p. 205)

Precisamente, desde las nociones de Hagen, abordamos el último ejercicio que nos ayuda a construir tanto el presente como aspectos biográficos del personaje.

5.3.2. Segunda fase (Ejercicios actorales)

5.3.2.1. Word repetition game de Meisner.

El “Word Repetition Game” o “Repetition Exercise” es un ejercicio desarrollado por Sanford Meisner, un reconocido maestro de actuación. El propósito de este ejercicio es enfatizar la espontaneidad y una mayor escucha entre los actores y “cambiar la atención del actor de su propia autoconciencia hacia el otro actor en el ejercicio” (Ates, 2022).

El ejercicio de repetición de Meisner (al que llamó “Word Repetition Game”) requiere que un actor se siente frente a su compañero de escena y haga una observación sobre él. El compañero de escena luego repite la observación.

Este ejercicio se basa en la creencia de Meisner de que los actores tienen dos problemas principales: la autoconciencia y la falta de escucha. La técnica de Meisner sostiene que “actuar es la realidad de hacer”. Por lo tanto, Meisner creó el ejercicio de repetición como “la práctica principal para acostumbrar a los actores a hacer” (Meisner, 1987).

Este ejercicio se realiza con la intención de generar en los actores un sentido de presencia y relacionamiento con el otro en escena. Bajo esta lógica, los actores no solo recitan textos marcados dentro del guion, sino que reaccionan a los estímulos y las palabras del otro, lo cual es ideal para lo que se busca con este ejercicio de reescritura, puesto que busca poner al actor en un estado orgánico de la interpretación.

5.3.2.2. Lectura con el diálogo.

Después de realizar el ejercicio de repetición se procede a hacer una lectura dramática del texto para regresar a la historia y preparar el siguiente ejercicio.

5.3.2.3. Verbos de acción.

Al tener el texto fresco, regresamos a la escena particular para trabajar. En esta, resaltamos la intención de cada uno de los textos, a modo de objetivo de cada uno. Ejemplo con el guion *La cárcel* de Carlos Vallejo:

INT. CELDA DIANA - MADRUGADA

Diana (35) y Rosalba (30) están acostadas en la cama de abajo de un camarote, la primera dibujando un rústico sol en una de las tablas de la cama de arriba. En la celda hay otro camarote y un pequeño televisor.

DIANA

(seria, sin ternura, haciendo su dibujo)

¿Cuándo fue la última vez que viste un amanecer? **(PREGUNTAR)**

ROSALBA

No podría decirte. **(RESPONDER)**

DIANA

(sin perder su seriedad)

A mí me gustaba mucho, no sé bien por qué. Era como ver morir a la **(AÑORAR)** noche. Algo así.

ROSALBA

(riéndose)

¿Ver morir la noche? Esas cosas que se te ocurren... Yo cuando me cogía **(PROVOCAR)** el amanecer sentía que estaba haciendo algo malo...

DIANA

(sabiendo que es un imposible)

¿Vamos un día? **(PROPONER)**

A partir de la identificación de estas intenciones, podemos jugar intercambiándolas para explorar las posibilidades interpretativas de los textos. Podríamos sustituir la intención

AÑORAR con LAMENTAR y el verbo PROVOCAR con BURLAR, cambiando el tono actoral de las interpretaciones y obteniendo resultados que pueden resultar beneficiosos para la construcción de subtextos y acciones en escena.

Este ejercicio es clave para la reescritura puesto que plantea la gran importancia de las intenciones de los diálogos por encima de lo que los personajes aparentan decir.

5.3.3. Tercera fase (Puesta en escena)

5.3.3.1. Momento cero.

El “Momento Cero” es un término que se utiliza en la técnica de actuación de Uta Hagen para describir el instante justo antes de que comience una escena o una acción. Este concepto se refiere a la idea de que cada escena en una obra de teatro tiene un “momento cero”, un punto en el tiempo justo antes de que la acción de la escena comience.

El objetivo de identificar y explorar este “momento cero” es ayudar a los actores a entrar en la escena de una manera más auténtica y creíble. Al considerar lo que su personaje podría haber estado haciendo o sintiendo en el momento cero, los actores pueden crear una continuidad de emociones y acciones que llevan a la escena, en lugar de comenzar la escena desde nada.

Por ejemplo, si una escena comienza con un personaje entrando en una habitación, el actor podría considerar qué estaba haciendo su personaje justo antes de entrar en la habitación. ¿Estaba en otra parte de la casa? ¿Estaba fuera? ¿Estaba feliz, triste o enojado? Al responder a estas preguntas, el actor puede entrar en la escena con una sensación de continuidad y propósito. Con ese fin, se propone este ejercicio a los actores.

Hagen (2019) plantea 9 preguntas para establecer este “momento cero” (Tabla 1):

Tabla 1:

<i>¿Quién soy?</i>	Personaje.
<i>¿Qué momento es?</i>	Siglo, año, estación, día, minuto.
<i>¿Dónde estoy?</i>	País, ciudad, barrio, casa, habitación, zona de la habitación.

<i>¿Qué cosas me rodean?</i>	Objetos animados e inanimados.
<i>¿Cuáles son las circunstancias dadas?</i>	Pasado, presente, futuro, así como los hechos.
<i>¿Cómo y con qué me relaciono?</i>	Relación con todos los hechos, los demás personajes y las cosas.
<i>¿Qué quiero?</i>	Personaje, objetivos principales e inmediatos.
<i>¿Qué me lo impide?</i>	Obstáculos.
<i>¿Qué hago para conseguir lo que quiero?</i>	La acción: física y verbal.

(p. 104)

A partir de este momento, los actores están listos para las improvisaciones de la escena.

5.3.3.2. Improvisaciones.

Con las herramientas presentadas desde el trabajo de mesa y los ejercicios actorales, los actores ahora cuentan con un entendimiento de los personajes y la situación en la que se encuentran en el guion. Las improvisaciones son registradas en video, y a partir de las intenciones exploradas y los diálogos logrados, se termina la escritura de la más reciente versión de Flores de un día.

6. Reflexiones finales

6.1. Once años escribiendo la misma historia

Me encontré a mí mismo, a imagen y semejanza de los referentes que escogí y del personaje del El Padre que creé, repasando los últimos 11 años de mi vida, esos que significan tanto en lo que soy hoy y en los que encontré mi pasión, lo que quiero hacer en la vida, mi combustible.

Hace 11 años entré a la facultad por primera vez, los bajos del 12 solían llamarse “Punto de encuentro Jaime Garzón”, sabía por algún arrebato tardío que quería ser escritor. Pensé que el camino más próspero para lograrlo era el periodismo. Y así comencé a escribir.

Pero debía ceñirme a los hechos, a lo que otros me avalaran para decir, a las fuentes y sus citas. Yo quería crear, inventar cosas. Escribí crónicas que parecían más bien cuentos. Supe de inmediato que quería estudiar audiovisual, quería escribir y realizar ficciones. No se dio. Tuve mi primera frustración con el cine sin siquiera asirlo.

Sin embargo, para una clase de Ramón Pineda, tal vez el mejor maestro de escritura que he tenido, presenté una crónica de la que me siento orgulloso, en esta oportunidad no ficcioné absolutamente nada, no cambié una coma. Hice reportería, investigué, entrevisté y escribí.

En esta se relatan dos personajes que hacían parte de la cerámica en El Carmen de Viboral. En el texto encontré las imágenes que 10 años después inspiraron mi trabajo desde la ficción, al igual que Krapp con sus cintas, muchos años después reviso mis notas, veo quién fui:

Siempre se refieren a *las decoradoras*, porque siempre han sido las señoras de la casa, la mano delicada y acuciosa en el proceso de la cerámica, sin embargo al mirar las mesas sobresale en el último asiento un hombre que tiene una pila de platos por pintar y una taza llena de pintura violeta. (2014)

Así se ven reflejadas esas imágenes en el guion de Flores:

El padre regresa a la habitación con dos recipientes en sus manos y los pone sobre la mesa. Del bolsillo de su camisa saca un par de pigmentos y los pone sobre los recipientes, con el mango de un pincel los mezcla hasta obtener un color violáceo. (2024)

Descubrir todos estos sentidos justo al final del proceso me llenó de una paz que no esperaba, me liberó de la angustia autoimpuesta del tiempo que ha pasado desde que comencé a obsesionarme con el cine y con la escritura. Aprendí que los impases y los obstáculos llaman a la transformación y no al estancamiento. Esa es la lección más importante que me dio este proyecto investigativo y creativo.

Además, me permitió orientarme a uno de mis intereses más cercanos: el trabajo con actores. Elegí tanto a Andrés como a Martha porque conozco su trabajo y confío en ellos, así como ellos han confiado en mí para crear desde la pulsión vital de la creación. Me compartieron no solo su trabajo y su disposición sino también sus historias particulares, las que los llevaban a conversar y a sentir afinidad por la historia.

Gracias a este trabajo, afirmé la necesidad de trabajar la creación a varias manos. A salir del envanecedor ego del creador solitario y a dejarse permear por las opiniones y los ojos de los demás. Entendí que este camino permite la exploración y experimentación en muchas capas y pude fortalecer mis conocimientos en cuanto a la dirección de actores y a la escritura narrativa.

Ahora espero que, con este guion que tardó 11 años, las glorias de la mañana florezcan y se filmen con la misma paciencia y el mismo amor con el que se sembraron. Gracias a todos y a todas por todo.

Referencias

- Dercksen, D. (2018). Paul Thomas Anderson talks about Phantom Thread. The Writing Studio.
<https://writingstudio.co.za/paul-thomas-anderson-talks-about-phantom-thread/>
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. Researchcatalogue.net.
Recuperado el 13 de abril de 2024, de <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>
- Lazarus, T. (2006). Rewriting secrets for screenwriters: Seven strategies to improve and sell your work. St. Martin's Griffin.
- Macaulay, S. (2009). ROBERT MCKEE ON REWRITING. Filmmaker Magazine.
<https://filmmakermagazine.com/4320-robert-mckee-on-rewriting/>
- Truby, J. (2011). John Truby's Screenwriting Take. Blogspot.com.
<https://johntrubyscreenwriting.blogspot.com/2011/03/john-truby-answers-your-story-questions.html>
- Ates, A. (2022). Meisner Technique: an Actor's Guide. Backstage.com.
<https://www.backstage.com/magazine/article/the-definitive-guide-to-the-meisner-technique-67712/>
- Vélez, J. I. & Duperly, E. (2021). Carmen. Cerámica e Iconografía. Mesa Estándar.
- Tarkovski, A. (1993). Esculpir en el tiempo. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carney, R. (2001). Cassavetes on Cassavetes. Faber & Faber.

Meisner, S., & Longwell, D. (2014). Sanford Meisner on Acting. Vintage Books.

Hagen, U. & Frankel, H. (2019). Respeto por la interpretación. Alba Editorial.

Filmografía

Tarkovski, A. (1975). Espejo [Película] Mosfilm

Anderson, P.T. (2013). Phantom Thread [Película] Annapurna Pictures

Cassavetes, J. (1959). Shadows [Película] McEndree, Papatakis

Gilligan, V., Johnson, M. y MacLaren, M. (Productores ejecutivos). (2008–2013). Breaking Bad [Serie de Televisión]. High Bridge Entertainment; Gran Via Productions; Sony Pictures Television.

Anexos

Este proyecto se complementa con el siguiente anexo:

Anexo 1. Bitácora del proceso ([Para verla dar clic aquí](#)).

