

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Desarrollo de un guion para el cortometraje de ficción «Monstruos»”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Borja Soria Cabezas

Tutor/a:
Iván González Cruz

GANDIA, 2014

1. RESUMEN

Este trabajo muestra el proceso de investigación y creación llevado a cabo para la elaboración del guion *Monstruos*, un cortometraje original de género dramático sobre la maternidad, la violencia de género y el síndrome de Estocolmo en la prostitución.

PALABRAS CLAVE: GUION, CORTOMETRAJE, INVESTIGACION, CREACION, PROSTITUCION.

1. ABSTRACT

This project shows the researching and creative process that has been done before elaborating the screenplay *Monstruos*, an original screenplay of dramatic genre about maternity, gender violence and the Stockholm Syndrome in prostitution.

KEY WORDS: SCREENPLAY, SHORT FILM, RESEARCH, CREATION, PROSTITUTION.

2. INDICE

1.RESUMEN	2
2.INDICE.....	3
3.INTRODUCCION	5
4.METODOLOGIA	6
5.PERSONAJES	9
1. Introducción.	10
2. El proceso de investigación.....	11
2.1. La profesión:.....	11
2.2. La cultura:	12
2.3. Los lugares.	13
3. La caracterización del personaje.	14
3.1. La observación.	14
3.2. Integrar la experiencia.	15
3.3. La descripción física.	16
3.4. La esencia.	17
3.5. La incorporación de valores, actitudes y emociones.....	17
3.6. La incorporación de la paradoja.	18
4. La historia de fondo.....	19
5. Entender la psicología del personaje.	19
5.1. La influencia del pasado oculto.	20
5.2. Los tipos de carácter.....	21
5.3. El trastorno de personalidad.....	22
6.ARGUMENTO	25
1. Introducción.	26
2. El comienzo.	26
3. La segunda versión.	27
4. La tercera versión.	28
5. Vuelta a las bases: la cuarta versión.	29
6. El resultado final.....	30

7. ESTRUCTURA	33
1. Introducción.....	34
2. El planteamiento.....	35
3. El primer nudo de la trama.....	37
4. La confrontación.....	37
4.1. Primera parte.....	38
4.2. El punto medio.....	39
4.3. Segunda parte.....	39
5. El segundo nudo de la trama.....	40
6. La resolución.....	41
8. DIALOGOS, ACOTACIONES	42
Y VOZ EN OFF	42
1. Introducción.....	43
2. Diálogo.....	43
3. Voz en off.....	44
4. Acotaciones.....	45
9. CONCLUSIONES	46
10. BIBLIOGRAFIA	48

3. INTRODUCCION

El objetivo principal del proyecto es el de elaborar un guion original para un cortometraje de ficción. Eligiendo esta misión quiero demostrar que tras haberme formado durante estos cuatro años en la materia del guionaje soy capaz de desarrollar una pieza dramática original de calidad.

Aunque en un principio sea muy complicado desarrollar una idea partiendo de la intuición, con dedicación y sobre todo con paciencia, esta termina cobrando forma. Esta memoria tiene como objetivo dar cuenta del complicado proceso que supone esta transformación de la idea al guion. Debido a que Monstruos trata temas como la explotación sexual y el síndrome de Estocolmo en mujeres prostituidas, el reto de elaborar el guion tiene la dificultad añadida de mostrar la situación social de estas mujeres víctimas de las redes. Para esto es de gran importancia crear los personajes idóneos que ayuden a mostrar el mundo interior y exterior de una mujer prostituida. Esto no sería posible sin llevar a cabo un proceso de investigación sobre cómo son estas redes de prostitución y de qué forma se comportan proxenetas y prostitutas. Así, la mera escritura creativa no es suficiente para crear una pieza dramática, sino que investigación e imaginación van de la mano durante todo el procedimiento.

4. METODOLOGIA

4. Metodología

Tras varios meses de trabajo en las primeras versiones de *Monstruos*, la historia parecía no tomar la dirección adecuada. Mi labor como guionista se limitaba a la escritura por medio de intuición hasta que hice de este proyecto mi trabajo de final de grado, comenzando el proceso de creación prácticamente desde cero.

Para empezar, abordé el tema del guion desde la investigación, informándome acerca del mundo de la prostitución con documentos como el elaborado por la Comisión para la Investigación de Malos Tratos a Mujeres, el *Informe sobre el tráfico de mujeres y prostitución en la Comunidad de Madrid*, o el archivo recogido por el Instituto de la Mujer acerca de las *Víctimas de prostitución en la demarcación de la Guardia Civil*. Por otro lado, fueron de gran ayuda a la hora de entender la psicología de los personajes los textos de Consuelo Barea *El consentimiento para la prostitución y El síndrome de estocolmo en mujeres prostituidas*.

Además, para poder transformar toda esta información en elementos de un guion consulté manuales de reconocidos autores como Michael Chion —*Cómo se escribe un guion*—, Syd Field —*El libro del guion, El manual del guionista*—, Robert McKee —*El guion*— o Linda Seger —*Cómo crear personajes inolvidables*—.

A partir de esta profundización, primero en la temática de la historia y después en la creación de guiones, escribí la premisa de la historia: sobre qué y quién trataba, cual era su necesidad dramática y el conflicto. Después, empecé el complicado proceso de creación de los personajes, basándome en las informaciones que el proceso de investigación me había aportado. Para ello desarrollé sus caracterizaciones en fichas donde podemos ver detallados ciertos aspectos clave que los determinan, y escribí sus historias de fondo. De esta forma, tras conocerlos, fue fácil comprender hacia dónde quería dirigir el argumento la historia.

Ligando la figura de la protagonista al argumento diseñé un mapa del personaje con los momentos relevantes en la historia para desarrollar el conflicto y hacer que este evolucione conduciéndonos al clímax. Poco a poco, el argumento fue consolidándose y entonces le di forma, estructurándolo mediante la escritura de una escaleta de secuencias. Esta escaleta la dejé descansar durante algunos días, y una vez alejado del momento de su escritura volví a leerla, siendo crítico y analizando si realmente todo funcionaba de la forma en la que tenía que hacerlo. Después de algunas modificaciones y volviendo a realizar el mismo proceso me dispuse a dar el importante paso de transformar la escaleta en guion.

4. Metodología

La escritura del guion volvió a poner en tela de juicio la efectividad de la estructura. Al plasmar las acciones de la escaleta añadiendo diálogos, acotaciones, descripciones, y demás elementos, no todo funcionaba de la forma en la que esperaba. De nuevo tuve que hacer modificaciones, pero tras varias reescrituras y relecturas alcancé el resultado final.

Finalmente, tras haber dado por cerrada la escritura del guión comencé la escritura de la memoria, dando cuenta del proceso resumido en este apartado de una forma detallada y aportando la información que ha sido para mí de gran ayuda durante el proceso de investigación y creativo.

5. PERSONAJES

1. Introducción.

Desde que comencé a desarrollar la idea del cortometraje hasta que conseguí plasmar lo que quería transmitir en un guion cerrado, me atrevería a decir que la creación de los personajes ha sido un proceso fundamental sobre el que he tenido que volver la vista una y otra vez por no haberlo afrontado desde el inicio de la manera correcta.

Al principio intentaba moldear a los personajes en función de la historia, de forma que iba construyéndolos durante el proceso de estructuración de los actos. Sabiendo cómo quería que se desarrollase la trama principal iba colocando a los personajes como seres sin identidad propia, jugando con sus personalidades y sus motivaciones. Esto me ayudó a encontrar en ellos detalles que se han convertido en la base de lo que ahora son. Sin embargo, borrador tras borrador me di cuenta de que aquello que los expertos dicen es completamente cierto: la acción es el personaje. Una y otra vez mis personajes contaban sus historias y abrían su corazón a través del diálogo, pero esto no servía de nada, porque a la hora de plasmarlo en sus decisiones estas resultaban poco creíbles. El personaje que yo conocía no actuaría de la forma que yo quería que lo hiciese, y todo parecía falso, así que lo modificaba para que la acción quedase creíble. Como resultado, las acciones no tenían ningún valor puesto que el personaje no actuaba como consecuencia de su naturaleza, sino por lo que yo necesitaba de él. Esto no significa que no hubiese realizado un proceso de investigación para crearlos o que no hubiese creado una historia de fondo para ellos. Lo que ocurría es que no tenía clara la historia que quería escribir porque me había quedado en la superficie, no conocía a mis personajes tan bien como yo creía, así que ellos no me revelarían su verdadera naturaleza mientras siguiera inventándolos de forma deliberada.

Como dice John Gardner en su ensayo *Sobre la Trama de una Novela* (2010, p.1), “El personaje es la vida de la novela. El ambiente existe sólo para que el personaje tenga un entorno en el que moverse, algo que ayude a definirlo. El argumento existe para que el personaje pueda descubrir por sí mismo cómo es él realmente: obliga al personaje a decidir y a actuar, lo transforma de estática construcción en ser humano vivo que toma decisiones y paga las consecuencias u obtiene recompensas. Y el tema existe sólo para hacer que el personaje se imponga y sea alguien: es lenguaje crítico elevado cuya función es exponer el problema principal del personaje.” Tras darme cuenta de lo que esto significaba decidí que no escribiría una sola palabra más hasta que no

5. Personajes

comprendiera a mis personajes para que estos me dijeran qué hacer, y no al revés. Hasta que eso sucedió, había dado a luz a personajes secundarios para que sirvieran de vehículo expresivo al personaje principal. Sin embargo, estos eran mucho más convincentes que la propia protagonista.

Según apunta Mariano Sánchez Soler (2011, p.38): “Los secundarios completan la historia del protagonista. Sobran si su eliminación no afecta a la historia central que estamos contando y si no aportan nada a la evolución del personaje principal de la historia.”. Haciendo este ejercicio crítico me di cuenta de que el personaje que menos aportaba era el principal, podría haberlo cambiado por cualquier otro y la historia seguiría siendo prácticamente la misma. De los nueve personajes que había en la primera escaleta de secuencias, seis han sido eliminados y los otros tres modificados casi por completo. Evidentemente, estaba siguiendo un procedimiento erróneo, así que necesitaba ayuda. Recurrí a expertos en la materia como Linda Seger o Syd Field, pero no tenía claro qué método seguir. El de Field parecía más práctico, pero el de Seger podría darme mejores resultados a largo plazo. Sin embargo, más tarde comprobaría que para escribir no hay que seguir ningún “manual” al pie de la letra. Cada guionista elabora su propio método partiendo de herramientas básicas imprescindibles en cualquier sistema de creación que se precie. En cualquier caso, es de lógica que todo comience con el proceso de investigación.

2. El proceso de investigación.

Monstruos pretende reflejar la situación social de las mujeres víctimas de redes de explotación sexual, principalmente a través del personaje de Emma. Por lo tanto el primer contexto a investigar sería su profesión, sobre la que a priori pensé que habría mucho escrito y que esta información sería de fácil acceso. Sin embargo, la mayoría de estudios que pude encontrar eran cuantitativos, y a mi modo de ver se quedaban en la superficie. Estos eran principalmente estudios de procedencia social y nacionalidad.

2.1. La profesión:

5. Personajes

De acuerdo con las estadísticas elaboradas por la Guardia Civil (Instituto de la Mujer, 2009) en 2009, el 20% de las “trabajadoras sexuales”¹ ejercía en las calles y el resto en clubes. Un 96,81% de las mujeres eran extranjeras y la mitad de ellas se encontraban en situación irregular. Por otro lado, según los estudios realizados en la Comunidad de Madrid (CMITM, 2002, p.44), entre las principales causas que llevan a una mujer a prostituirse se encuentran las siguientes:

- a. Falta de recursos sociales: no tiene suficientes ingresos, tiene familiares a su cargo, no conoce las ayudas económicas que pueden prestarle diferentes organizaciones, los servicios sociales no han intervenido en su caso...
- b. Falta de apoyo familiar y social: se encuentra en situación de aislamiento, asume del papel de víctima y cree que merece estar en su situación, sufre adicción a alguna sustancia estupefaciente y le carece de autoestima.
- c. Desestructuración familiar: ha sido maltratada durante su infancia o adolescencia, ha presenciado abusos en casa, ha tenido relaciones incestuosas forzadas, sus padres han sido adictos a las drogas...
- d. Carencia de estudios y de oportunidades de ingreso en el mercado de trabajo: depende de las redes de explotación, su situación laboral es precaria y son discriminadas. En el caso de las prostitutas extranjeras, muchas no conocen el idioma y la normativa del país de recepción y su situación es ilegal.

A partir de la investigación de la profesión de Emma es posible esbozar ciertos aspectos del personaje en relación a cierta información básica sobre su vida, su psicología, sus motivaciones, etc. Esta información podrá ser de gran utilidad más tarde a la hora de diseñar el personaje, confiriéndole un realismo mucho mayor. Pero antes de comenzar esa etapa, Linda Seger apunta a otros tres contextos básicos para el personaje: la cultura, la época histórica y la situación geográfica.

2.2. La cultura:

Todo personaje tiene un origen étnico, social, religioso y educativo. “Estos aspectos culturales influirán de forma muy amplia en el carácter de los personajes y determinarán su forma de pensar y hablar, sus valores, sus inquietudes y su vida

¹ El uso del término “trabajadoras sexuales” está relacionado por ciertas organizaciones feministas con la idea del ejercicio de la prostitución como una actividad digna. La prostitución en España no está considerada como un trabajo, sino como una actividad ilícita.

5. Personajes

emocional” (Seger, 2000, p.21). La procedencia de Emma es completamente española, sus padres eran andaluces, y ella de las afueras de Valencia, lo que puede determinar rasgos como su forma de hablar, su expresividad emocional o su actitud más pasional². En cuanto al origen social del personaje, de acuerdo con los estudios anteriores sobre la prostitución y en base a la intencionalidad del cortometraje, Emma es una mujer de clase baja, como lo fueron sus padres, lo que afectaría, entre otras cosas, a su comportamiento y a la actitud en la que se relaciona con el mundo.

Por otro lado, Emma es católica no practicante, aunque no tiene una posición determinada frente a la religión. Es una de esas personas que dice no creer en un dios, y sin embargo lleva una estampita en el monedero o tiene la figura de un santo en algún rincón de su casa. Es prácticamente la única religión que conoce, la que practicaba su madre y la que le enseñaron en el colegio, aunque no asistió mucho a clase. Emma dejó la escuela con doce años, sin haber llegado a completar los estudios básicos, porque no le interesaba estudiar. Es algo que lamenta, pero piensa que es tarde para ella. Sus padres nunca se dieron cuenta de esto.

2.3. Los lugares.

Desde que empecé a pensar en la historia de *Monstruos* cada paseo en coche se ha convertido en un proceso de observación en el que abro la mente para dejar que cada calle me inspire. Pienso en cómo andaría Emma por ellas, en si esos paseos los haría ella también, y en ese caso, ¿cuán a menudo? Principalmente, he encontrado dos fuentes de inspiración para crear el personaje: el polígono industrial de Catarroja y la carretera principal que conecta Favara y Tavernes de la Valldigna. En ambas zonas carretera y naturaleza se encuentran muy cerca, creando un contraste entre lo ordinario y lo excepcional, dos elementos que coexisten aunque por definición sean opuestos. También en estos dos lugares se pueden ver tanto clubs de alterne como prostitutas callejeras, siempre equipadas con una silla sobre la que descansar y un bolso de tamaño grande.

Quise ubicar la historia en la zona de Valencia por dos motivos. El primero de ellos es la cercanía, y por lo tanto el conocimiento que ya tengo y la accesibilidad para incrementarlo. El segundo motivo tiene que ver con el enfoque que quería darle a la prostitución en el guion. Me hubiese resultado “más fácil” recrear la situación de las

² Sin ánimo de caer en estereotipos, una mujer rusa o alemana no se comporta generalmente de la misma forma que una mujer española o sudamericana, por ejemplo. Incluso dentro de un mismo país solemos encontrar diferencias en la forma de actuar de una persona del sur en comparación con otra del norte.

5. Personajes

“trabajadoras sexuales” en el polígono de Marconi, en Madrid, documentada por los compañeros de *Equipo de Investigación* en el reportaje *Cabeza de Cerdo* sobre la red de prostitución liderada por Ioan Clampanu. Sin embargo, quería que la red de prostitución en la que Emma se ve atrapada fuese algo a menor escala, puesto que mi intención era reflejar la situación de las prostitutas desde un punto de vista más humano, y no desde un enfoque a nivel de organización profesional con mecanismos de control sobre las víctimas de las propias redes. Por lo tanto, teniendo en cuenta que en las zonas menos céntricas la cantidad de mujeres que ejercen la prostitución es menor, la idea de encontrar a la protagonista en una zona de actividad más moderada encajaba de forma perfecta en mis planes.

La investigación no es un proceso cerrado, no termina en la primera fase de la creación de los personajes. El guionista ha de estar atento a todo lo que le rodea, enriquecerse de los detalles que le ayudarán a añadir detalles a su guion para que este sea coherente y al mismo tiempo especial. La investigación es la base, el comienzo, y da paso a otros procesos, como el de caracterización.

3. La caracterización del personaje.

La creación de un personaje suele empezar a partir de un fuerte impulso, una imagen gráfica se dibuja en nuestra mente, puede que esté poco detallada en un principio, pero nos da una idea de quién es ese personaje. Evidentemente, la intuición nunca es suficiente: uno nunca se debe dejar llevar por la imaginación hasta el punto de dejarlo todo en manos de esta. Por eso, la observación es algo fundamental para el autor.

3.1. La observación.

A partir de detalles insignificantes dotaremos de matices a nuestros personajes. Cada vez que me he cruzado con una prostituta he analizado entre otras cosas cómo se movía, cómo se sentaba y cómo vestía. Del mismo modo he observado la forma de comportarse de madres con sus hijas, pensando en si Emma sería igual con Olivia, su niña. Pero la observación no es solo la superficie: hay que buscar los detalles que harían a nuestro personaje especial, único, y ver más allá de estos, tratando de encontrar los factores que podrían ocasionar estos detalles. Por ejemplo, el uso del cigarrillo electrónico de Emma lo extraje de mi tía, una mujer que reconoce sin pudor

5. Personajes

que le encanta fumar, pero que utiliza este aparato para reducir la dosis. Este es un acto con vistas al futuro, que denota preocupación por uno mismo, intentar cuidarse, pero también expresa debilidad, dependencia y falta de fuerza de voluntad. Otro detalle sería el collar con el diente engarzado, algo que nunca despertó mi curiosidad porque me parecía algo cotidiano, pero tras reflexionar sobre qué significaba me di cuenta de que mi madre lo llevaba por lo que simboliza: el primer diente que se cae, evolucionar, crecer, cambiar; pero llevarlo expresa otro tipo de matices: el orgullo de una madre, las ganas de detener el tiempo, de guardar un recuerdo de la infancia, la inocencia. Sin embargo, el diente como símbolo tiene connotaciones de cosas tan primarias como la supervivencia, que engloba la alimentación y la protección, es decir, la parte más animal del ser humano, que sirve tanto para atacar como para defenderse. Por otro lado, la forma de hablar que tiene Emma es propia de mi familia, de origen andaluz, con frases de construcción muy elaborada incluso cuando el contenido es vulgar.

La manera en la que Willie trata a Emma, además de estar basada en estudios sobre violencia de género o sobre la figura del proxeneta (Barea, *El síndrome de estocolmo en mujeres prostituidas*, 2006) (Barea, *El consentimiento para la prostitución*, 2011), tiene que ver con una situación que observé una mañana mientras esperaba en la cola de un banco. Una pareja de etnia gitana esperaba sentada detrás de mí. Los dos vestían ropa barata y hablaban en tono alto. Ella cogió un folleto y empezó a leerlo. Cuando él la vio leyendo dijo en tono despectivo algo parecido a “¿Ahora te interesa la economía? No sabía que eras tan culta.” Ella se cayó después de que su marido la hubiese ridiculizado gratuitamente delante del resto de personas que estábamos allí. Al igual que esta mujer, Emma se siente inferior, y Willie refuerza ese sentimiento como lo hizo el hombre en la cola del banco.

3.2. Integrar la experiencia.

Según afirma Linda Seger (2000, p.35), “sea cual fuere el momento a partir del cual empiece a crear un personaje, al final siempre tendrá que acabar remitiéndose a su propia experiencia. No hay ninguna otra forma de averiguar si su personaje está bien caracterizado. Nadie más puede decirle si su personaje resulta verosímil, real y coherente. Deberá confiar en su más íntimo sentido de cómo son las personas realmente.” Esto quiere decir que en cada personaje hay parte del propio creador, una parte nacida de las experiencias que este ha tenido y que le ayudan a situarse en la piel del personaje para saber cómo se siente y cómo actúa. Para que esto suceda es

5. Personajes

necesario conocerse a uno mismo y haber hecho examen de conciencia, de otra forma la única solución sería caer en caracteres ya establecidos, estereotipos.

En Emma hay mucho de mí, sobre todo en lo más oculto, en las vivencias que la han convertido en quien es, y que he incluido en forma de guiño en una secuencia en la que recuerda su pasado mirando fotografías de su adolescencia. Básicamente, Emma buscaba su lugar, un sitio al que pertenecer, lo que la llevó a rodearse de la gente inapropiada y de donde no salió bien parada. Emma es una persona dependiente que se siente inferior a Willie, lo que genera una mayor dependencia hasta el punto de anularla como persona en muchos momentos.

Pero no solo me reconozco en Emma. Willie también tiene ese deseo de pertenencia. En la secuencia en la que los tres cenan en la terraza del bar, vemos a Willie disfrutar porque se siente a gusto, en familia, como cualquier otra persona de las que hay sentadas a su alrededor. Sin embargo, cuando se da cuenta de que Emma no está disfrutando como él le exige que coma, y la fachada se cae evidenciando que no mantienen entre ellos el mismo tipo de relación familiar que el resto de personas a su alrededor.

3.3. La descripción física.

La descripción es la forma de presentar al personaje, y, por lo tanto, un factor a tener en cuenta a la hora de escribir el guion. Para Seger la descripción “es evocadora, porque implica otros aspectos del personaje. El lector empieza a asociar otras cualidades y a imaginar detalles adicionales a partir de las contadas líneas de descripción que hemos introducido”, y “es útil para cautivar tanto al lector como a los actores en potencia.” (2000, p.37)

Por un lado, algunos personajes tienen rasgos que los caracterizan y que los hacen únicos, inconfundibles. Sin embargo, estos rasgos han de ser accesibles a la interpretación, y no meramente estéticos: la forma de caminar, la postura corporal o un gesto poco habitual.

Desde el principio imaginé a Emma caminando segura, pero cansada y de brazos cruzados, con un bolso negro colgando de un brazo y un collar dorado agarrado al cuello. Sus ojeras son muy marcadas y también muestran cansancio, pero mantiene los ojos bien abiertos, como si quisiese ocultar el cansancio o incluso ella misma lo ignorara. Siempre lleva el pelo peinado de forma que parece que se haya hecho un moño de cualquier forma para estar cómoda, pero en realidad el recogido requiere de mucha

5. Personajes

técnica. Siempre que alguien pasa cerca suya se rasca la nariz y mira hacia el suelo, tratando de ocultar el rostro. Cuando está nerviosa se rasca el esmalte de las uñas. Viste con ropa llamativa y provocativa, e intenta colocársela en todo momento para verse de la mejor manera posible.

3.4. La esencia.

Es la parte más oculta de la personalidad, lo que define quién es el personaje y nos ayuda a intuir cómo actuará. Barry Morrow le dice a Seger (2000, p.39) que “parte del atractivo de los personajes de una película reside en su carácter previsible. Entiendes quiénes son y te haces una idea de su historia, su código de honor, su ética y su forma de ver el mundo. El personaje se verá obligado a elegir y tomar ciertas decisiones que el público podrá anticipar y con las que disfrutará”. Estos detalles y emociones han de mantenerse para que el espectador se sienta dentro de la historia, pero a la vez debemos intentar que resulten siempre frescos, que evolucionen conforme avanza el relato y no se queden atrás en el momento en el que el espectador los percibió por primera vez. Toda cualidad del personaje implica otras cualidades, lo que nos ayudará a construir un personaje complejo y completo.

Al ser prostituta Emma depende de los hombres. Esta dependencia se puede ver claramente en su relación con Willie. Además, esto le genera inseguridades, puesto que no puede valerse por sí misma. Sin embargo, sí que se siente superior al resto de mujeres que trabajan en la zona, porque ella “tiene” a Willie a su lado. Por otro lado, es joven, de nivel cultural bajo e ingenua. Todos estos factores combinados con su percepción alterada de la realidad desencadenan en una escasa capacidad de decisión, puesto que no sabe evaluar los riesgos de forma adecuada. Lo más importante para Emma es su maternidad, se siente responsable de su hija e intenta protegerla. Es por eso que en un primer momento se precipita al decidir sobre su futuro, sin evaluar las consecuencias que esta elección pudiese tener: sabe que no va a ser fácil contárselo a Willie porque no está acostumbrada a ser quien toma las decisiones, pero no se para a pensar en cómo pueda reaccionar realmente.

3.5. La incorporación de valores, actitudes y emociones.

Estas son características de gran importancia y que hacen que los personajes tengan una mayor profundidad.

Las emociones hacen a nuestro personaje más humano, y esto nos hace conectar con ellos hasta el punto que nuestras emociones cambian durante el transcurso de la

5. Personajes

película, puesto que simpatizamos con él. En el caso de que los personajes carezcan de esta cualidad, Linda Seger recomienda revisar la historia preguntándose qué sienten los personajes en cada una de las escenas: “Aunque no es necesario que todas las respuestas revistan el guion, el hecho de entender las emociones puede dar lugar a un personaje mucho más vivo y a una escena mucho más profunda”. (2000, p.42)

Las actitudes de los personajes frente a las situaciones que se les plantean durante el transcurso de la historia han de quedar claras. En el caso de no ser así el guion podría parecer monótono y carente de fuerza. Si no somos capaces de dejar claro el punto de vista del personaje no estamos expresando con claridad cuál es su finalidad dentro de la historia, sino que lo estamos utilizando como un simple vehículo para trasladar información. La actitud del personaje frente al conflicto determinará lo que el espectador extraerá como conclusión de la película. Con personajes como el de una doctora de asuntos sociales, que representan una entidad pública, una actitud negativa puede hacer que el espectador perciba que generalmente los trabajadores sociales desempeñan su trabajo de una forma que no ayuda a las víctimas a abrirse y dejarse socorrer.

Estas actitudes frente a determinadas situaciones límite en las que los personajes han de tomar decisiones de carga moral expresan sus valores. Al final, estos son uno de los mensajes más importantes que un guionista puede transmitir, por lo que es fundamental mostrarlos de forma correcta. Con las decisiones de Emma, como guionista pretendo expresar el sacrificio como su valor más fundamental, que va en incremento desde que comienza el guion hasta que termina y el sentido de la responsabilidad al darse cuenta de que Olivia podría tener una vida mejor.

3.6. La incorporación de la paradoja.

Es cierto que los personajes no deben ser del todo coherentes. Al igual que sucede con las personas, estos tienen que tener algo de ilógico que les haga imprevisibles para poder sorprendernos. Estos detalles no son evidentes y es por eso que no los percibimos a primera vista, pero son realmente los que hacen que nos sintamos atraídos por los personajes. Emma consume drogas habitualmente, pero aun así utiliza un cigarrillo electrónico; Tiene un teléfono móvil sin tarjeta solo para hacerse fotos, y sin embargo le cuesta encontrarse guapa en ellas y termina borrándolas casi todas. Estas características que otorgan al personaje una mayor singularidad podrían resultar ilógicas, pero no dejan de ser coherentes en tanto que refuerzan el guion a la

5. Personajes

hora de mostrar la personalidad de Emma: su dependencia, su inseguridad, su debilidad, etc.

4. La historia de fondo.

A pesar de que lo importante a la hora de escribir un guion es la historia principal, la que se narra y que tiene como objetivo central la revelación del personaje en el presente, la creación de la historia de fondo es algo básico para comprender por qué el personaje actúa de la forma en que lo hace, ya que este es quien es hoy en día debido a su pasado, al igual que nos ocurre en la vida real. Además, mientras más sabemos del pasado de una persona más profunda es nuestra relación con la misma. En primer lugar, la historia de fondo no solo nos ayuda a conocer la biografía para poder crear el personaje, sino que gracias a ella entendemos mucho mejor la historia que vamos a contarle al espectador, aunque no vayamos a mostrar nada de ese pasado porque no es necesario hacerlo.

Frank Pierson (1986, p.4) dice al respecto que “lo que necesitamos saber sobre los personajes es lo mismo que los actores necesitan saber para interpretar las escenas. Lo que importa son los recuerdos de sensaciones. No importa lo que les haya sucedido a los personajes, sino cuáles son sus sentimientos al respecto”. Esto quiere decir que lo crucial a la hora de conocer la historia del personaje es entender qué supone su pasado para él, cómo se siente al respecto ahora y cómo se sintió en el momento en el que le sucedieron estos hechos. Estas emociones “son las que el personaje muestra en escena y las que le dan color a todo lo que hace”. (Pierson, 1986, p.4)

En mi caso el proceso de creación de la historia de fondo empezó cuando comencé a crear el personaje, pero esto lo hice al mismo tiempo que iba trabajando en la historia. De esta forma lo que conseguía era chocarme constantemente con barreras que el propio personaje me ponía, sin llegar a comprender por qué no se comportaba como yo esperaba que lo hiciera. Cada vez que esto sucedía descubría algo nuevo de él, pero tenía que volver sobre mis pasos para que el personaje fuese coherente en todo momento con respecto a ese detalle que acababa de revelarme.

5. Entender la psicología del personaje.

5. Personajes

El trabajo del guionista en este proceso de creación exige comprender el universo interno del personaje, su psicología. Esto es de gran utilidad a la hora de crear sus características externas, pero es más importante todavía si tenemos en cuenta que toda acción viene determinada por una motivación o una intención, porque las personas no actúan sin razón para hacerlo.

Para Linda Seger (2000, p.66) hay cuatro áreas que definen el carácter interno del personaje: el pasado oculto, el inconsciente, los tipos de caracteres y la psicología anormal.

5.1. La influencia del pasado oculto.

En el apartado anterior ya hemos analizado cuán influyente es el pasado para el personaje, pero son las diferentes formas que tienen las personas de interiorizar los acontecimientos del pasado las que realmente definen el carácter psicológico de las personas. Por ejemplo, Sigmund Freud aseguraba que los comportamientos más anormales provienen de la represión de los acontecimientos. Es por esto que a veces, redescubrir los valores de nuestra infancia, puede ser de gran ayuda para recuperar nuestra salud mental, ya que nuestro pasado es quien modela nuestras acciones, acciones y temores en el presente.

Para Coleman Luck (Seger, 2000, p.67) “lo más importante de la aplicación de la psicología en la escritura es entender que todo hombre hecho y derecho conserva en su interior al niño que uno fue”. Si en las primeras etapas de la infancia hay una ausencia de seguridad, de cariño y confianza, al niño no solo le faltará apoyo sino que carecerá de confianza en sí mismo. La infancia es algo muy importante en el proceso de construcción de la psicología de Willie: era testigo de las constantes agresiones que su padre le propinaba a su madre. A pesar de que su esta le trataba con cariño, presenciar estos episodios generó en él una falta de confianza en sus padres que dio como resultado su incapacidad de confiar en los demás, lo que se traduce en una conducta agresiva como forma de defensa, agravada por ser esta forma de relacionarse su principal referente. Además, su padre criticaba que llorara cuando los episodios de violencia doméstica tenían lugar, así que con los años terminó por exteriorizar sus sentimientos de otro modo. Cuando en la adolescencia logró salir de ese núcleo su nuevo entorno le respetaba porque no le temía a nada. Esta etapa es también de gran

5. Personajes

influencia a la hora de determinar la identidad adulta de las personas: Emma y Willie formaban parte del mismo grupo de amigos. Ella era mucho más joven que el resto, que ya superaban la mayoría de edad, y se sentía inferior por ello. Cuando era una niña nunca fue apoyada por sus padres, no tuvo ningún refuerzo positivo y le faltaba atención. Además, al igual que Willie, fue testigo de episodios de violencia doméstica que se repetían constantemente hasta que su padre abandonó el hogar. Más tarde, en su preadolescencia, sería ella la que recibiera los golpes de su madre. Todos estos hechos formaron la personalidad de Emma, haciendo de ella una mujer sin confianza en sí misma y muy influenciada. Recién entrada en la adolescencia accedía a tener relaciones sexuales de todo tipo con sus amigos, incluso cuando se sentía forzada a ello, por miedo a las críticas y al rechazo. A los quince años ya había recibido dinero a cambio de sexo oral, a los dieciséis se quedó embarazada y se fue de casa, y finalmente a los diecisiete empezó a prostituirse para poder sobrevivir.

En la madurez, las personas tratan de establecer su vida. Para aquellos que arrastran problemas que merman sus habilidades sociales es la etapa en la que han de intentar resolver sus problemas de la intimidad, aprender a relacionarse para formar una familia y establecer un núcleo de amistades. Evidentemente, si no se han resuelto los problemas de desconfianza, las dudas y los sentimientos de culpabilidad pueden entorpecer la relación y anular la posibilidad de mantener relaciones de una forma totalmente sincera e íntima. Emma y Willie son dos personas tratando de ayudarse mutuamente a superar sus problemas. Las situaciones de crisis ponen en peligro la estabilidad de los personajes, y esto puede ocasionar que las carencias arraigadas a su psicología como consecuencia del pasado resurjan. Frente a la situación de conflicto que supone para Emma ver cómo su hija empieza a ser consciente de su profesión, se da cuenta de que ha de tomar una decisión con respecto a su vida. Por otro lado, cuando le dice a Willie que no quiere seguir trabajando, este se siente abandonado, y sus problemas de conducta agresiva florecen de nuevo al ver que la estabilidad en su entorno se ve alterada.

5.2. Los tipos de carácter.

A la hora de caracterizar al personaje debemos tener en cuenta los diferentes tipos de personalidad que los psicólogos diferencian, pero es importante reflexionar acerca de esto con la intención de que el personaje que creemos sea realista, teniendo claro que este no debe estar determinado completamente por esquemas, sino por la coherencia propia de la historia.

5. Personajes

Para Carl Jung (Seger, 2000, pp.74-77) existen principalmente dos tipos de personas dependiendo de su personalidad: extrovertidas e introvertidas. Las primeras prefieren pasar su tiempo en compañía, puesto que se relacionan con facilidad con el resto de personas. Sin embargo, las segundas son de carácter solitario y disfrutan de actividades de carácter individual, como la lectura o la meditación. Con el fin de ahondar más en la personalidad, Jung subdivide en cuatro tipos funcionales estos dos caracteres: cerebrales, sentimentales, intuitivos y sensitivos:

- 1) Los cerebrales son analíticos, identifican con facilidad los problemas y toman el control de la situación para encontrar una solución; son metódicas, objetivas y lógicas, y se basan en principios, no en sentimientos.
- 2) Los sensitivos perciben la vida a través de los sentidos y son de los que viven el presente, atentos a lo que les rodea.
- 3) Los intuitivos son soñadores y ambiciosos. Confían en el instinto, y se anticipan a lo que sucederá en el futuro.
- 4) Los sentimentales. son empáticos, comprensivos, atentos, amables y cariñosos. Sus sentimientos son sinceros y asequibles.

No obstante, es imposible considerarlos de forma individualizada. La mayoría de las personas tienen dos tipos funcionales que predominan sobre los dos restantes, inferiores. Emma, por ejemplo, es sentimental y sensitiva. Esto hace que sea poco intuitiva, por lo que necesita de alguien que asuma esa función, de la misma forma que carece de habilidades reflexivas, algo que Willie no le puede aportar, al ser un claro ejemplo de carácter sensitivo, sensible, impulsivo.

5.3. El trastorno de personalidad.

Para escribir un guion sobre una persona con trastorno de personalidad es necesario llevar a cabo una investigación específica sobre las complejidades de este. El comportamiento de Emma está relacionado con el síndrome de Estocolmo en mujeres prostituidas, basado en datos de los estudios llevados a cabo por la doctora Consuelo Barea Payueta.

Según Barea (2006, p.6): "Las estrategias de supervivencia que la mujer va adoptando para poder convivir con el maltratador son recursos y distorsiones de su forma de sentir

5. Personajes

y actuar, que le permiten sobrellevar las agresiones sin hundirse psicológicamente. Al repetir día a día estos mecanismos de defensa y supervivencia, éstos acaban por transformar la personalidad de la víctima y quedan fijados en su forma de ser. Se produce un verdadero lavado de cerebro como el que pueda sobrevenir, por ejemplo al pertenecer a una secta, o al estar en un campo de concentración. Emociones, pensamientos y conducta se distorsionan para poder soportar el terror que no acaba”.

Los métodos utilizados por los proxenetas para la trata son los mismos que usan los hombres maltratadores para controlar a las mujeres: aislamiento, agresión verbal, control económico, amenazas e intimidación física, negación de la violencia y violaciones. Como consecuencia, la psicología de estas sufriría distorsiones emocionales similares a las siguientes:

Por un lado, la víctima potenciaría las emociones positivas, buscando el mínimo resquicio de amabilidad, empatía o afecto hacia ella para poder sobrevivir. Así, viviría esperanzada pensando que él no volvería a dañarla. Por otro lado, negaría sus emociones negativas, minimizando el abuso y el miedo, porque reconocerlos la paralizaría, algo que no puede permitirse en el caso de tener que cuidar de su familia. Se volvería sumisa e indecisa, evitaría los conflictos y se comportaría de forma pasiva. Este tipo de víctimas generalmente “proyecta su propia condición de víctima en el agresor, como si él fuera inocente y estuviera influenciado por la maldad de otras personas. La mujer maltratada no quiere que otros se enteren de cómo la trata su pareja. Se lo oculta al mundo y a sí misma. Sistemáticamente, se pone de parte de su pareja frente a otras personas aunque éstas la estén defendiendo a ella” (Barea, 2006, p.8). Antes de que tenga lugar el cambio de actitud en Emma, ella aún no ha llegado a recibir golpes por parte de Willie, pero sí agresiones de tipo sexual, aunque trata de ignorarlas y se comporta de forma sumisa. Para ella Willie es un hombre bueno que se encuentra en un mal momento, una víctima que se ve forzada a tratar con mano dura al resto de prostitutas, de las que Emma piensa que la envidian.

Según estos estudios, la dinámica cíclica del maltrato mantiene atrapadas a mujeres como Emma en un estado de desesperación. Por una parte quieren librarse del maltratador y por otra parte quieren permanecer a su lado debido al vínculo traumático: se sienten totalmente dependientes del hombre, se valoran poco y están confusas. Al cierre de la historia vemos que después de renunciar a la custodia de Olivia, la decisión de Emma es seguir con Willie. Por un lado el miedo está muy presente, puesto que asistimos al primer encuentro entre ambos tras la paliza. Esto podría hacernos pensar

5. Personajes

que Emma tratará de mantener una distancia prudencial. Sin embargo, las personas con síndrome de Estocolmo confunden los sentimientos llegando a mezclar emociones como el miedo con otras como el amor, buscando la complicidad y protección del agresor a pesar de sentir pánico cuando lo tienen cerca; así lo hace Emma, contestando en un principio al “arrepentimiento” de Willie con una actitud dubitativa pero también permisiva, y finalmente apoyándose sobre su hombro para llorar por Olivia, diciéndole a Willie que le quiere y confiando en que cambiará y no volverá a ser víctima de sus agresiones.

6. ARGUMENTO

1. Introducción.

En gran número de ocasiones he escuchado la afirmar que en ejercicios creativos, como el del guionaje lo más complicado es tener la idea. Después de desarrollar el guion de este cortometraje me atrevo a afirmar que esa creencia es completamente errónea, sobre todo para un guionista con poca experiencia. Desde que tuve el concepto acerca del cual quería escribir en mi mente hasta que he dado el guion por cerrado³ han transcurrido dieciocho meses.

El origen de *Monstruos* fue la unión de dos ideas. La primera de ellas vino en una noche de insomnio en la que, no sé cómo, terminé pensando que todo el mundo tiene algo que esconder, algo que teme: un monstruo debajo de la cama. Me pareció una buena idea, pero incompleta: ¿quién iba a ser esa persona?, ¿qué tenía que ocultar? ¿con quién tendría que compartir su cama? No lo sabía todavía, así que anoté mis reflexiones en un cuaderno y las dejé dormir por un tiempo. Hasta que apareció la otra mitad, esta vez no como una idea sacada de mis pensamientos, sino en forma de imágenes, concretamente un reportaje sobre prostitución emitido en el programa Equipo de Investigación titulado Cabeza de Cerdo, nombre por el que el mayor proxeneta de España, Ioan Clamparu, se hacía llamar. A partir de aquí comencé a trabajar en el argumento de forma precipitada, al igual que me ocurrió con el proceso de creación de los personajes.

2. El comienzo.

Cuando empecé a trabajar en la idea lo hice por motivaciones puramente artísticas, quería llevar a cabo un proyecto y el tema de la prostitución mezclada con el matiz del monstruo me parecía lo suficientemente interesante como para escribir sobre él, pero no buscaba darle un enfoque crítico ni tenía ninguna intención en concreto en cuanto a lo que quería expresar, así que, por muchas horas de trabajo que empeñara, lo que salía de mi cabeza eran historias vacías. Esto no tiene por qué ser algo negativo, pero tratando un tema como el de la prostitución corría el peligro de frivolar con la situación que viven miles de mujeres en España. El problema principal era mi falta de información acerca del tema, puesto que a pesar de que todos tenemos una idea propia de lo que

³ En el caso de que se pueda decir que el guion esté cerrado, ya que es un texto que en etapas como el rodaje o la edición puede sufrir modificaciones.

6. Argumento

es esta actividad e imaginamos cómo funciona y cómo son las personas que la ejercen, generalmente no basamos estas ideas en datos específicos, sino en concepciones subjetivas. Así, bajo este estado de ignorancia, la primera versión de *Monstruos* trataba la historia de cuatro prostitutas que viven juntas con un plan para escapar de la red para la que trabajan. La primera de ellas, Katia, era la novia de un proxeneta que la maltrataba. La segunda, Emma, era una chica joven, seria y callada, madre de una niña pequeña: Olivia. La tercera, Vicky era una cubana con mucho sentido del humor y unos cuantos kilos de más. Por último, Fantine era una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre, muy segura de sí misma y con mucho carácter en apariencia. Cuando se disponían a realizar el robo, Vicky las traicionaba y terminaban todas apaleadas y amenazadas de muerte. Además de esta trama, la historia de Emma y Olivia estaba algo más desarrollada, con un par de secuencias en las que se veía la relación entre la madre y su hija, y cómo la pequeña tenía miedo de lo que le ocurriera a su madre, externalizándolo mediante la figura de un monstruo, que al principio parece no ser más que una mentira de la niña para llamar la atención y al final resulta ser real.

El final fue variando conforme pasaban las versiones: A veces la traidora era Katia, después Emma, otras ninguna de ellas, e incluso en alguna versión conseguían escapar. Al final terminé por darme cuenta de que lo que fallaba no era cómo terminaba, sino el hecho en sí de que cuatro prostitutas sin ningún tipo de experiencia lograsen trazar un plan elaborado para huir de la red, y en caso de que lo hicieran, cómo iban a ser capaces de vivir con el miedo a que las encontrasen. Pero esto no era lo que realmente me preocupaba, sino la trama de Emma con su hija. Estaba convencido de que tenía que explotar más al monstruo, al que llamé Metus, así que tuve que realizar algunos cambios, tratando siempre de conservar el máximo de elementos posible, puesto que ya los había trabajado.

3. La segunda versión.

Las cuatro prostitutas pasaban de trabajar en el polígono a las calles del centro de la ciudad, lo que les acarreaba problemas con los vecinos y con algunos viandantes. Por otro lado, Olivia tenía un par de escenas con Metus, que salía de debajo de la cama para atemorizarla. Una noche tenía lugar una agresión por parte de un grupo de jóvenes homófobos a Fantine. A partir de ese momento, debido a las duras condiciones en su nuevo entorno, las cuatro se decidían a dejarlo, fugándose sin tener que llevar a cabo ningún robo, pero no lo conseguían. En este caso, la relación de Emma con Olivia no

6. Argumento
estaba bien construida, quedaba un dibujo muy difuso de lo que estaba buscando: un cortometraje sobre una madre que quería dejar la prostitución al darse cuenta de que el bienestar de su hija se veía afectado por su oficio. Tampoco había conseguido darle el toque de realismo mágico que pretendía que tuviese en un principio, y el significado del monstruo no quedaba claro. Pensando sobre esto finalmente decidí que tenía que hacer cambios sustanciales: estaba construyendo una historia demasiado coral para un cortometraje, lo que le restaba tiempo e importancia a la trama que realmente me interesaba.

4. La tercera versión.

Fantine y Katia se quedaron fuera, y la importancia de Vicky fue reducida. En el caso de Willie ocurrió lo contrario: era una figura muy importante, el antagonista de la historia. El incidente incitador también era distinto: La prostituta con la que comparte piso Emma ha decidido escaparse con el dinero que le ha robado a Willie. Al día siguiente, Willie le pide a Emma que le pague lo que se ha llevado su amiga en un corto periodo de tiempo, convencido de que ella sabe adónde ha ido. La situación tiene a Emma nerviosa y trata de calmarse consumiendo drogas. Sin embargo, esto no le sirve realmente para quitarle el miedo del cuerpo: Metus, el monstruo, aparece en sus vidas entrando por la puerta y asustando a Olivia. La necesidad de Emma de consumir drogas la lleva en un momento dado a echarse encima de un hombre que pasea por el polígono, y Willie, al verlo, la castiga a golpes. Este toque de atención pone a Emma entre la espada y la pared, así que se esfuerza por conseguir el dinero, con la ayuda de Vicky, pero ya es demasiado tarde, y al final no le alcanza. Cuando se reúne con Willie éste le muestra el cadáver de su compañera de piso y la amenaza con hacer daño a su hija si no reúne el resto para el día siguiente. Vicky, que necesitaba el dinero para mandarlo a su familia, termina dándoselo a ella. A la mañana siguiente Emma se marcha de excursión, así que Emma le da un sobre con la autorización firmada. Cuando Olivia lo abre un montón de billetes caen sobre el suelo del autobús escolar. Emma acude al polígono con Metus cogido en brazos, ha decidido abrazar el miedo y sacrificarse para no poner en peligro a su hija.

Esta versión, al igual que las anteriores, tenía lagunas: el papel del monstruo tenía tan poco peso que era totalmente prescindible, y el final seguía siendo poco creíble, porque Emma ponía más en riesgo a Olivia que pagando la deuda. Traté de hacer variaciones sin modificar en gran medida la estructura, como que Emma formase parte del robo a Willie, pero ninguna de estas variaciones funcionó.

6. Argumento

Hasta este momento la única fuente de información sobre guionaje que había consultado era el famoso libro de Robert McKee, *El Guión*, que goza de gran reconocimiento entre los nuevos guionistas. Intentaba trabajar la historia basándome en conceptos básicos como el “incidente incitador”, “clímax” o “resolución”. Traté de seguir por otro lado lo que Syd Field llama el paradigma, así que la estructura tomaba una forma cada vez más “fluida”. Aun así, el guion no funcionaba. Para centrar mis ideas busqué otra forma de enfocar el trabajo, y aunque pueda parecer algo sencillo, a lo que recurrí en última instancia fue a empezar por el principio.

5. Vuelta a las bases: la cuarta versión.

Field (2000, p.16) sostiene que lo primero que hay que determinar es el tema, en términos de un personaje que desarrolla una determinada línea de acción dramática o cómica, y recomienda redactarlo en unas cuantas frases. Entonces, un sinfín de dudas me invadieron: “¿Es *Monstruos* una historia de una prostituta que quiere cambiar de vida?, ¿o es la historia de una niña que sufre las consecuencias de los monstruos que acechan su entorno?, ¿qué debo mostrar?, ¿qué sería más conveniente?”. La escritura de un guion es una constante toma de decisiones que afectan completamente al relato. Por un lado tenía a Olivia, una llamada a la infancia y al miedo. Por otro lado estaba Emma, con una vida dura, un posible ejemplo de lucha, una mujer que quiere cambiar y mejorar. La ternura que despierta una niña viviendo en un entorno decadente era un campo a explorar muy interesante, pero la historia de Emma era con la que tanto el espectador como yo nos podíamos sentir más identificados, y con su intento por mejorar la vida de esa niña, por querer ser una buena madre. Por lo tanto, *Monstruos* era la historia de Emma, y el tema era el siguiente: una prostituta y madre de una niña se queda embarazada e intenta engañar a su proxeneta para marcharse y empezar una nueva vida, pero no lo consigue. Tras ser forzada a abortar y soportar vejaciones se da cuenta de que tiene que tomar una decisión con respecto a su hija.

Definir el tema me resultó de gran utilidad, pero no fue suficiente para encarrilar la historia definitivamente. Esta vez, contando sólo con Emma, Vicky, Willie, Olivia y el monstruo, desarrollé una nueva versión con el argumento siguiente:

Emma es una prostituta que mantiene una relación nociva con su proxeneta, Willie, que abusa de ella hasta el punto de tener relaciones sexuales delante de una niña de cinco años, Olivia, la hija de Emma.

6. Argumento

Emma descubre que está embarazada de Willie y quiere seguir adelante con ello, lo que le cuesta una discusión con su única amiga Vicky, quien no duda en criticar fuertemente al proxeneta. Al contarle a Willie lo que dijo de él y explicarle que está embarazada, en ese mismo momento éste la obliga a abortar mediante un método peligroso para su salud. Herida después del procedimiento pierde el apoyo de Vicky, que ha recibido una paliza por sus comentarios. Tras intentar trabajar aún débil bajo las exigencias de Willie, Emma desiste, y él la golpea y la deja inconsciente. Vicky la encuentra y la lleva a casa, donde espera Willie con Olivia, que tiene tatuado con tinta borrable en la muñeca un código de barras con un precio debajo. Emma promete que trabajará, pero terminan peleando y Willie la agarra del cuello y la amenaza con matar a su hija. Cuando se marcha Vicky comprueba que el tatuaje era solo tinta de bolígrafo. Después de este episodio Emma decide dar a Olivia en adopción.

En esta ocasión mi sensación era la de que los personajes estaban mejor dibujados, y también sus relaciones, pero aun así no lograba entender las decisiones de Emma, así que empecé a buscar excusas por las que quisiera abortar, y así evitar volver a desechar una versión más. Fuera cual fuera la excusa, seguía sin funcionar. Fue entonces cuando decidí volver sobre mis pasos y diseñar los personajes desde cero basándome en el proceso de investigación y creativo detallado en el apartado “Personajes” de este documento. Ahí fue cuando comprendí que lo que le sucedía a Emma era lo que les sucede generalmente a las mujeres que son víctimas de las redes de explotación sexual según los estudios⁴. Sin darme cuenta había encontrado no solo la clave en la relación de Emma y Willie, sino la esencia de la historia. Mi temor de tener que volver empezar de nuevo el guion se hizo realidad, pero esta vez tenía la sensación de que el camino que tomaba era correcto.

6. El resultado final.

Cuanto más me adentraba en el universo interno de los personajes más difícil me parecía tratar el tema de la prostitución de la forma en la que lo había estado haciendo hasta el momento, así que decidí que asuntos como el del monstruo o el personaje de Vicky quedarán más al margen, puesto que me parecía más importante el proceso de

⁴ CIMTM. (2002). ACNUR. Informe sobre el tráfico de mujeres y prostitución en la Comunidad de Madrid. (<http://www.acnur.org/biblioteca/pdf/3711.pdf?view=1>), Barea Payueta, Consuelo. (29 de Mayo de 2006). El síndrome de estocolmo en mujeres prostituidas. (http://www.apramp.org/upload/doc68_SE-prostituci%C3%B3n.pdf) y Barea Payueta, C. (20 de Abril de 2011). El consentimiento para la prostitución. (http://www.donesenxarxa.cat/IMG/pdf/El_Consentimiento_para_la_Prostitucion.pdf)

6. Argumento

cambio, forzado por las circunstancias, por el que Emma estaba pasando. Todo comenzó a tomar forma desde ese momento, y Emma por fin empezó a ser el personaje que debía: más complejo, más realista y, sobre todo, capaz de llevar todo el peso del argumento sobre sus hombros. Este punto y aparte fue principalmente el resultado de abordar la creación de los personajes y la construcción de sus relaciones basándome en investigaciones sobre el síndrome de Estocolmo en la prostitución. El resultado final fue el siguiente:

Emma es una prostituta joven, madre de una niña de cinco años, Olivia, que acude cada noche a su cama porque tiene miedo a los monstruos. Trabaja para Willie, la cabeza de una pequeña red de prostitución, con el que mantiene una relación amorosa muy nociva: la controla, la induce a consumir drogas y la trata como un objeto sexual dentro y fuera de su lugar de trabajo. Emma refleja algunos síntomas propios de experimentar síndrome de Estocolmo: trata de complacerle, excusa su comportamiento agresivo y consiente los abusos, incluso delante de su hija, queriendo creer que esta está dormida. Esta relación, junto con su trabajo, está en conflicto con su intención como madre de darle lo mejor a su hija, pero ella tiene una percepción de la realidad distorsionada y no es capaz de darse cuenta de esto, cree que se las apaña bien con lo que tiene. Sin embargo, a su edad, Olivia tiene que volver sola de la escuela, perder clases, hacer la colada e incluso tiene sus propias llaves del piso donde viven, además de ser testigo de los abusos sexuales que sufre su madre.

Un día al volver a casa descubre que su hija está empezando a percibir el concepto de lo que es el sexo, y esto la paraliza. Esa misma noche, después de salir a cenar, Willie vuelve a abusar de ella. Esto la hace sentir la vergüenza de sí misma y confusión sobre su papel como madre, así que abandona el polígono para ir a buscar a su hija al colegio, prometiéndose que los monstruos se acabarán. Cuando llega Willie a casa ella trata de explicarle que no quiere seguir trabajando, pero él reacciona de forma muy violenta, le propina una paliza y la deja tirada en el suelo en estado de shock.

Emma despierta en el hospital asimilando lo ocurrido. Aparece la Doctora Sánchez, de asuntos sociales, para tratar de ayudarla, ofreciéndole la posibilidad de vivir en un centro para mujeres maltratadas con Olivia. Sin embargo, Emma no cree que el centro sea una solución para ella. Al rechazar Emma la propuesta, la doctora le cuenta que en ese caso perderá la custodia de su hija. Emma, sin sorprenderse por esto y mostrando con su actitud que es algo sobre lo que ya había recapacitado, toma la decisión de dejar a Olivia en un centro, albergando la esperanza de poder recuperarla algún día. Al volver a casa y al trabajo la protagonista muestra pequeños síntomas de cambio en su actitud. Sin

6. Argumento

embargo, y a pesar de todo lo ocurrido, Emma sigue amando a Willie, y muestra su intención de continuar con él, esperando que cambie.

7. ESTRUCTURA

1. Introducción.

Cuando hablamos de la estructura de un guion no podemos evitar que nos venga a la mente la palabra *trama*. La trama es algo orgánico, se apodera de la obra y del escritor desde el principio. Definiendo el término de la forma más básica diríamos que la trama es el esqueleto. Ronald B. Tobias (2004) dice que la trama es “la fuerza con la que imágenes, acontecimientos y personas se relacionan”. Es un proceso dinámico en el que una decisión afecta al resto, la esencia que determina la historia y la organiza, dándole sentido a todos los elementos que forman parte de ella. Para comenzar a diseñar la trama es necesario saber a dónde se dirige la historia. Esto no quiere decir que sepamos el final del relato, sino que debemos tener una idea sobre el destino final, comprender la naturaleza de la trama. En el caso de *Monstruos* la dirección no sería que Emma renuncie a la custodia de Olivia, sino que mediante un proceso Emma se dé cuenta de quién es, de cómo es su vida realmente y de cómo puede afectar a la de su hija.

Comenzando desde las bases, la historia consta de tres partes: principio, desarrollo y desenlace.

- El planteamiento define a los personajes y sus necesidades, sus propósitos: por qué un personaje hace lo que hace.
- El desarrollo viene después de haber descrito el propósito. La acción proviene de lo que ocurrió al principio, el personaje persigue su objetivo. Normalmente, el protagonista se encuentra con problemas que le impiden alcanzar esta meta. Estos obstáculos llevan al personaje a una fase irreversible de reconocimiento donde tiene lugar una transición emocional, que modifica incluso sus relaciones con el resto de personajes.
- El final es la conclusión lógica de todos los acontecimientos de las dos fases anteriores: todo se expone y clarifica.

La trama principal en *Monstruos* es lo que Ronald B. Tobias (2001, pp.227-234) llamaría una “trama de descubrimiento”, “sobre la búsqueda del conocimiento, sobre uno mismo”. Evidentemente, en este tipo de tramas lo más importante son los personajes, puesto que su recorrido a lo largo de la historia tiene como destino comprender quiénes son. Por lo tanto, para comprender en qué se van a convertir los personajes tenemos que comprender, gracias al planteamiento, cómo eran antes de pasar por el proceso al que

7. Estructura

se van a ver sometidos durante las siguientes fases. Además, de esta forma implicaremos al espectador en la acción.

Lo que le ocurre a Emma es algo parecido a lo que Tobías expone: “Muy a menudo, el personaje está satisfecho con su vida y no desea cambiar nada. Pero entonces la vida se interpone, los acontecimientos provocan un cambio. El personaje puede verse obligado a contemplar detenidamente su vida por primera vez y darse cuenta de que no todo era tan maravilloso como parecía.” (2001, p.230) Después del cambio el personaje pierde su equilibrio y lucha por recuperarlo, pero los acontecimientos le obligan a afrontar aspectos de sí mismo que antes mantenía ocultos, pasando de un estado de inconsciencia a un estado de revelación en el que empieza a entender su vida.

Estas “pautas”, tomadas del libro *El guión y la trama*, no son otra cosa sino aquello que Aristóteles estableció en su *Poética*, lo que Syd Field llama *paradigma*, la estructura clásica que todo guion debería seguir para que la historia funcione: tres actos con dos *puntos de giro* que los conectan.

2. El planteamiento.

El comienzo del cortometraje se centra en presentar al personaje Emma, algo que no fue fácil de enfocar porque hay varios ejes de percepción sobre la realidad de su situación: el espectador podría juzgar a Emma como un personaje mentalmente sano desde un primer momento y no empatizar con ella al ver cómo “permite” los abusos sexuales de Willie delante de Olivia. El diseño de este acto pretende equilibrar estos ejes para que el espectador juzgue al personaje dentro de un contexto y pueda llegar a identificarse con él, pensando que las acciones no se pueden entender si las juzgamos como algo asilado del entorno en el que Emma se desenvuelve.

Por un lado había que mostrar el mundo en el que se encuentra: la prostitución, su maternidad y su relación con Willie. Es por eso que decidí que en el inicio las imágenes hablaran por sí solas, de menos a más, aportando información para situar al espectador en el contexto en el que se va a desenvolver la historia:

- La primera secuencia anticipa la premisa que va a dar lugar a que Emma entre en conflicto consigo misma. Es una especie de pista que además nos introduce en el contexto de la historia.

7. Estructura

- En la segunda secuencia vemos a Emma en relación con su entorno: elementos que dibujan su personalidad y que muestran el aislamiento con el resto de prostitutas. También empezamos a conocer a Willie, así como la relación entre ambos.
- Después de haber visto a Emma en un entorno “público” pasamos a conocer cómo es su lugar de privacidad, donde debería sentirse segura: muestra su personalidad irregular y falta de recursos. Hay, sobre todo, elementos infantiles viejos que evocan tiempos pasados. En contraste con el ambiente, Emma actúa de forma delicada y protectora con Olivia, cuya habitación es el lugar mejor cuidado y el más cálido del apartamento. Esta faceta cariñosa y protectora de Emma la podemos ver también en su forma de tratar a Willie; sin embargo, el dominio de Willie sobre ella va a más, y vemos que la relación entre ambos es nociva, hasta el punto de llegar a tener relaciones sexuales en la misma habitación que la niña. Emma se muestra como una mujer débil, incapaz de controlar las situaciones.

A partir de aquí, entra en el guion un factor clave para comprender al punto de vista de Emma, la *voz en off*, un elemento indispensable en el planteamiento de *Monstruos*. No es un elemento aislado, sino que va acompañado de imágenes, de modo que se da un juego constante entre lo que Emma piensa y lo que el espectador puede ver.

- En la secuencia número nueve el papel de Emma como madre vuelve a ponerse en duda. Esta vez es la profesora de Olivia quien lo hace, con un gesto tan simple como una mirada. Sabemos por Emma que Olivia falta a la escuela y que es algo que más de una vez le ha acarreado quejas. Sin embargo, Emma no le da importancia y se muestra altiva. Por otro lado, vemos por la forma de vestir y la falta de comunicación con su entorno que Olivia no encaja en éste.
- La propia Emma parece dudar que sea conveniente que Olivia esté con ella, pero rápidamente trata de convencerse de que su situación no es tan mala y de que gracias a Willie puede cubrir las necesidades básicas de su hija. Esta va a ser la dirección que va a tomar el cortometraje, porque como ella misma dice, todo lo que hace es con la intención de que Olivia esté orgullosa de ella y no tenga que preocuparse por nada. Sin embargo, vemos cómo Olivia llega a casa sola y hace tareas del hogar que no acostumbra hacer un niño de cinco años, hechos de importancia relativa, pero que diferencian a Olivia del “niño medio” en

7. Estructura

España. Sobre todo, vemos que Olivia es testigo de los abusos sexuales que Emma sufre, lo que definitivamente demuestra que la niña no vive en un entorno adecuado.

- Por otro lado, su debilidad y dependencia de Willie se hacen cada vez más evidentes, así como el control que éste tiene sobre ella: Emma pasa en pocos segundos de estar resentida con él a besarle apasionadamente. Emma excusa el comportamiento de Willie y resalta cualquier detalle positivo como que diga que es buena madre o que ya no consume tantas sustancias estupefacientes, al contrario que hace con el resto de prostitutas, a las que Emma considera envidiosas porque piensan que ella no debería estar con Willie.

Una vez nos hemos acercado al personaje, conocemos su personalidad y su punto de vista con respecto al mundo, somos capaces de comprender qué supondrá para ella el acontecimiento que Field (2001, pp.101-115) llamaría “primer nudo de la trama”.

3. El primer nudo de la trama.

Después de un día de trabajo Emma se prepara para salir a cenar “en familia”. Mientras Olivia se viste, Emma recoge los juguetes tirados por la habitación, una acción cotidiana que la hace darse cuenta de algo que hasta ahora ignoraba: la noción que Olivia, con cinco años, tiene acerca de las relaciones personales. En ese momento Emma queda paralizada ante la idea de que sus esfuerzos por evitar que su profesión afecte a la vida de su hija no han sido suficientes.

Dice Field que “el nudo hace avanzar la historia, se engancha a la acción y la hace girar en otra dirección” (2001, p.101). La vida que Emma había construido se ve desestabilizada, así que empieza a replantearse si el camino que lleva es el correcto o si debería arriesgar para cambiarlo. Mientras tanto, su vida continúa como lo ha hecho hasta entonces, y los momentos que veía antes como algo cotidiano le son ahora difíciles de superar porque le hacen sentir vergüenza. Emma entra ahora en la fase de confrontación, que tiene lugar durante el segundo acto de la trama argumental.

4. La confrontación.

7. Estructura

“El segundo acto es una unidad de acción dramática (...) que se enmarca en el contexto dramático conocido como confrontación. Empieza en el primer nudo de la trama y se prolonga hasta el segundo nudo de la trama.” “Es una unidad de acción dramática que se divide en dos unidades básicas (...), la primera mitad del segundo acto y la segunda mitad del segundo acto, conectadas por un punto medio. Por lo tanto, en el segundo acto tenemos puntos de partida y de llegada.”(Field, 2001, pp.99-100)

4.1. Primera parte.

En este guion el segundo acto está diseñado de forma que el punto medio suponga un cambio en la actitud de Emma, consecuencia de un giro en su percepción del mundo que la rodea. La primera parte de este acto sirve de escaparate para este proceso.

- Tras el punto de giro vemos a Emma pensativa, distante, en contraste con el comportamiento de Willie, lo que genera una pequeña colisión entre ambos, síntoma de su relación conflictiva y de la personalidad dominante de Willie.
- De nuevo Emma es incapaz de controlar las situaciones cuando Willie está cerca. Las relaciones sexuales entre ambos ahora toman nuevos matices, y Emma parece más una víctima de violencia de género que una madre con problemas de adicción a las drogas y completamente irresponsable. Además, en el momento en el que se encuentra la historia, mostrar a Olivia sola mientras la situación de abuso se produce al otro lado de su pared nos ayuda a comprender mejor la realidad de la niña, y ese miedo que la hace acudir a la cama de su madre cada noche.
- A pesar de que Emma trata de mantener una actitud estoica y continuar con su vida, en el momento en el que tiene que volver a prostituirse algo dentro de ella no funciona: algo que lleva mucho tiempo haciendo le supone ahora mucha tensión, le avergüenza la situación puesto que ya no ve su oficio de la forma en la que lo veía anteriormente. Finalmente se marcha dejando atrás la silla, su puesto de trabajo.
- Emma va a recoger a Olivia al colegio, trata de ser una madre “normal” con gestos inocentes, como imitar lo que hacen otras madres comprando un globo de una princesa a Olivia con un dibujo que ve a la salida de la escuela. Llegados a este punto vemos cómo Emma visita su propia infancia, con la secuencia en la

7. Estructura

que Emma mira las fotografías y con algunos otros elementos que aparecen de fondo a lo largo de la trama, como el tatuaje *cartoon* de Willie o los peluches que vemos en la habitación de Emma. La importancia de esta etapa de la vida es algo que quería expresar con el guion.

La historia se encuentra en un punto de no retorno, no porque la situación de Emma como madre o prostituta vaya a cambiar, sino porque la actitud de Emma con respecto al mundo que la rodea ha cambiado desde que se inició el segundo acto: deja de ignorar por completo los problemas que envuelven a Olivia y tiene la intención de solucionarlos. Sin embargo, en el punto intermedio de su búsqueda de la felicidad y el bien, Emma encuentra una fuerza antagonista.

4.2. El punto medio.

Emma no está segura de la reacción que pueda tener Willie a su decisión de dejar la prostitución. Por un lado, está enamorada de él, y cree que es algo recíproco, que se cuidan y se protegen entre ellos. Por otro lado, tiene miedo de hacerle daño y desatar su agresividad. Finalmente sus peores temores se confirman, y su decisión de cambiar de vida se ve comprometida por Willie cuando este le da una paliza. La naturaleza conflictiva de su relación se revela y se hace más evidente que nunca: la vida de Emma es totalmente incompatible con el bienestar de Olivia. Además, mediante el diálogo y las acotaciones vemos a un Willie trastornado que actúa de forma dominante con Emma como forma de defensa, y que la hace sentir débil e inútil.

Cuando la trama parece encaminarse hacia la resolución tiene lugar una acción contrapuesta a las intenciones de Emma, que altera el contexto y desvía su trayectoria. Su mundo se tambalea, y su conflicto como madre requiere ahora de un mayor esfuerzo para llegar a la resolución. Según dice Field (2001, p.117), “el punto intermedio es un eslabón en la cadena de la acción dramática. Una vez establecido, conecta estructuralmente la primera y la segunda mitad del segundo acto, permitiéndole concentrarse en los datos concretos de su historia. Es un faro, una meta, un punto de referencia, un punto de llegada, una guía para abrirse paso por entre las complejidades del segundo acto.”

4.3. Segunda parte.

7. Estructura

La segunda parte de este acto conduce la historia hasta el último nudo de la trama, donde comenzará el tercer acto, la resolución. Después de la paliza Emma está cansada, débil, y por otro lado, ante las preguntas de la doctora de asuntos sociales actúa a la defensiva, tensa, y se niega a aceptar la realidad para no quedar paralizada, al mismo tiempo que trata de proteger a Willie. Sin embargo, hay momentos en los que los gestos delatan sus emociones. Su fortaleza fingida sufre altibajos conforme la conversación va avanzando, en preguntas sobre su infancia o su trabajo, dos facetas de su vida que la perturban.

Emma evita desde el inicio preguntar sobre su hija, y cuando la doctora le habla de la paliza con pelos y señales trata de zafarse inventando una versión diferente. Sin embargo, al escuchar el nombre de Willie se ve acorralada, y, consciente de que no puede seguir negando los hechos, pregunta finalmente por Olivia. Cuando la doctora vuelve a mencionar a Willie y le cuenta acerca de las denuncias que lleva acumuladas Emma se cerciora de que no sufrirá castigo. Sin embargo, al hablar de la custodia de Olivia ella se enfrenta de cara a sus problemas, después de las consecuencias de haber hablado con Willie para dejar la prostitución y sabiendo que el bienestar de Olivia no está a su lado. Emma se encuentra en un punto avanzado del camino para conocerse a sí misma, de esa “trama de descubrimiento” de la que habla Ronald B. Tobías; está parada, mirando el camino que ha dejado atrás, consciente de lo que está por llegar, y dispuesta a dar el siguiente paso de una forma madura, aunque suponga hacer sacrificios que nunca antes hubiese hecho. Este paso del que hablamos es el segundo nudo de la trama, el último punto de giro hacia la resolución del conflicto.

5. El segundo nudo de la trama.

A este punto de inflexión se le denomina generalmente crisis, forma parte del tercer acto y sirve de pausa dramática que da paso al tercer acto. Ante este punto el protagonista revela su naturaleza, conduciendo con su reacción al clímax de la historia.

Emma deja de mirar hacia otro lado para evadirse de la situación real de Olivia, se da cuenta de que en el entorno en el que se halla y a pesar de sus intentos el bienestar de su hija no está a su lado. La decisión de aceptar que le retiren la custodia de Olivia es la acción que dará paso a la conclusión de la trama principal de autodescubrimiento y las subtramas, tanto la de la maternidad como la de la relación de Emma con Willie y su vida como prostituta.

6. La resolución.

El tercer acto es la última parte del guion, donde se aclara lo que ocurrirá en relación a lo que se ha visto anteriormente:

- Emma ha cambiado a pequeña escala. Ya no cree que la prostitución sea un trabajo adecuado para ella como madre, y viste con ropa más tapada para evitar sentir vergüenza. Vemos a una Emma más madura, que toma decisiones difíciles, que hace un gran sacrificio por Olivia, pero también lo percibimos con gestos más sutiles, como en el orden en el comedor del apartamento, que siempre hemos visto desastrado, o en la secuencia en la que inspecciona las secuelas de la paliza. Su forma de percibir el mundo que la rodea ha cambiado, y ahora es capaz de ver el sufrimiento en sus “compañeras de profesión”. Sin embargo, está atrapada en su relación con Willie debido a que sigue padeciendo el síndrome de Estocolmo, cree que puede cambiar y confía en que no vuelvan a tener lugar sus abusos.
- Las bases del futuro en la historia de Emma están sentadas: tratará de recuperar a su hija, esperando que Willie cambie algún día y con él su situación como prostituta. Olivia vivirá ahora en un centro para menores, y entendemos por el diálogo de despedida que tiene lugar entre ella y Emma que esta la visitará y seguirá formando parte de su vida, una vida más beneficiosa y seguramente alejada del miedo que la llevaba por las noches a la cama donde realmente habitaban los monstruos de Emma.

En definitiva, el uso de la resolución que vemos en el cortometraje consiste en mostrar los resultados generados por la crisis. Para cerrar el guion escogí un final que invitara a la reflexión, alejando la última escena para ver a Emma dentro de un marco, de un contexto más amplio, fuera de la prostitución, que sigue teniendo lugar día a día en un mundo ajeno a la problemática de su historia.

8. DIALOGOS, ACOTACIONES Y VOZ EN OFF

1. Introducción.

Para elaborar un guion el escritor hace uso de las palabras con la intención de que estas sean transformadas más tarde en imágenes, pero un guion no es solo la descripción de los escenarios y las acciones. Los diálogos, acotaciones, voces en off o en *over* son indispensables para el desarrollo de la historia y para que los actores puedan interpretar a sus personajes de la forma más fiel a cómo estos fueron concebidos.

2. Diálogo.

El diálogo no sólo sirve para que el personaje ponga de manifiesto su opinión e interactúe con el resto, sino que además es un rasgo importante para la caracterización de éste: la forma de hablar denota detalles como el nivel cultural y la procedencia.

En *Monstruos* he utilizado la ausencia de diálogo como recurso expresivo. Para esto, he creído oportuno que el primer acto vaya presentando cómo es Emma y su relación con su entorno: hay una clara falta de comunicación, Emma es un personaje atrapado en sí mismo, así que las interacciones con Willie se ven prácticamente limitadas a gestos y caricias. En consecuencia, solo cinco de las treinta y seis secuencias que componen el guión del cortometraje tiene un verdadero diálogo. Tres de ellos son conversaciones con Willie, dos de los cuales evidencian la posición dominante de este sobre una Emma con personalidad suprimida, cuyas líneas son siempre más cortas. La conversación restante muestra el lado “frágil” y “más humano” de un Willie que parece estar arrepentido.

El diálogo más importante se produce entre Emma y la doctora Sánchez, de asuntos sociales. Al principio Emma se muestra reacia a hablar con ella, pero debido a su situación de vulnerabilidad y a la insistencia de la doctora termina por bajar la guardia con un gesto claro: dejando de fumar. Las preguntas que la doctora formula van incrementando en relevancia, y Emma contesta intentando salir airoso, sin implicarse realmente, hasta que no puede seguir negando los hechos y se atreve a preguntar por Olivia. Entonces el pulso se vuelve más intenso y vemos a una Emma decidida: la conversación se vuelve menos superficial, acercando las posiciones de las dos partes, pero no de la forma que la doctora espera: Emma se niega a aceptar la ayuda de los servicios sociales, pero acepta que el bienestar de su hija no está junto a ella, así que decide renunciar a su custodia con la esperanza de que algún día podrá recuperarla.

8. Diálogos, acotaciones y voz en off

A continuación se produce un diálogo entre Emma y Olivia. Destaca la fortaleza de la madre, que permanece tranquila e incluso alegre, y que, aun sabiendo que lo que le espera va a ser duro, trata de calmar a Olivia y de hacerle entender que a partir de ese momento todo va a ir a mejor. Sin embargo, cuando deja atrás a Olivia su estado de ánimo no es el mismo debido a lo difícil de su situación que veremos en las secuencias restantes en las que se resolverá la subtrama de la relación Willie-Emma y la trama principal de autodescubrimiento de esta.

3. Voz en off.

El recurso de la voz en off es a menudo objeto de controversia. Expertos en la materia como Robert McKee creen que ha de ser lo último a lo que hemos de recurrir una vez hayamos probado el resto de soluciones creativas. Sin embargo, guionistas de la talla de Charlie Kaufman (*Adaptation*, *Olvídate de mí*, *Cómo ser John Malkovich*) ven en la voz en off un recurso expresivo de gran valor para reflejar pensamientos de los personajes que no podrían ser mostrados de otra forma. En *Monstruos*, este recurso es la clave para entender cómo es Emma al inicio de la historia, qué piensa acerca de su vida y cuáles son sus preocupaciones. Tampoco hemos de olvidar que el uso de la voz en off es una forma de economizar en tiempo y secuencias, algo de gran importancia en la escritura de cortometrajes, sobre todo cuando la historia va más allá de los momentos que vemos en pantalla, nutriéndose del pasado, como lo hace *Monstruos*.

Emma comienza a hablar sobre su vida después de que el espectador haya visto cómo se desenvuelve en su trabajo y en su hogar, con su hija y con su “pareja”. Esto nos lleva de una visión externa a la intimidad de escuchar qué piensa Emma y cómo se siente, es decir, incita al espectador para que se identifique con ella y que entienda la situación en la que se encuentra. Además, la irrupción de este recurso situado en un contexto en el que destaca la ausencia de diálogos refuerza la sensación de aislamiento del personaje, su incapacidad de actuar, lo separa del mundo, lo hace ajeno a la realidad. Por otro lado, una personalidad trastornada como la de Emma sería difícil de reflejar en tan poco tiempo sin hacer uso de la voz en off, ya que se dan muchas contradicciones entre la realidad y la forma en la que ella trata de ver las cosas: mientras por un lado justifica el comportamiento de Willie, se siente diferente al resto de prostitutas, etc., por el otro lado vemos que recibe el mismo trato explotador que sus compañeras y no hay gestos por parte de él que puedan ser tomados como algo completamente positivo por parte del espectador. Sin embargo, los pensamientos de Emma sobre Olivia y la forma

8. Diálogos, acotaciones y voz en off

en que se comporta con ella no chocan de una forma tan evidente, aunque sí vemos las diferencias entre la situación que la niña vive en comparación con la idea que ella tiene de estar aportándole todo lo que necesita. En el momento en que esta percepción se ve alterada, la voz en off desaparece: Emma no puede seguir contándose mentiras.

En resumen, la voz en off nos sitúa en la vida de Emma de una forma más cercana, ayudándonos a entender que su percepción del entorno está algo trastornada, que su actitud con respecto a su situación es de conformidad y que su papel como madre es algo primordial para ella.

4. Acotaciones.

Más allá del diálogo y la descripción de las acciones, el guionista dispone de una herramienta esencial para conseguir plasmar en el texto sus intenciones con respecto a cómo los personajes se comportan: las acotaciones.

En algunas secuencias de *Monstruos* las acotaciones sirven para detallar la forma en la que los personajes interactúan, algo crucial para plasmar las relaciones de Emma. La escena de mayor importancia con respecto a este recurso es la número 28, en la que tiene lugar la conversación entre Emma y la doctora de asuntos sociales. Las respuestas de Emma podrían expresar sentimientos e intenciones totalmente diferentes con tan solo cambiar las acotaciones. Al inicio de la conversación las acotaciones ayudan a mostrar a una Emma insegura y nerviosa, sin embargo, cuando empiezan a hablar de Olivia, se muestra más calmada, segura y pensativa. Sin embargo, sin las indicaciones apropiadas estos diálogos podrían ser interpretados de forma que la escena estuviese llena de gritos y lágrimas.

En definitiva, podemos asegurar que sin acotaciones, los diálogos podrían llegar a perder el sentido con el que el autor las concibe, puesto que una misma línea puede ser interpretada de muchas maneras por directores o actores. De esta forma, las secuencias podrían entenderse de forma errónea, los personajes podrían resultar poco creíbles, y en definitiva, la obra podría verse gravemente afectada a nivel general.

9. CONCLUSIONES

9. Conclusiones

Cuando en un inicio me planteé elegir este como mi proyecto sabía que podría fracasar al limitar el tiempo de creación del guion a los meses que comprende el curso académico. Sin embargo, sabía que era un objetivo asequible. Tras cientos de horas de trabajo dedicadas a la elaboración del guion y de esta memoria el resultado final es para mí más que satisfactorio. Como puede ocurrir en cualquier otro desarrollo creativo, la escritura de un cortometraje supone para quien la lleva a cabo un proceso con altos y bajos en los que la motivación se puede ver mermada fácilmente con el transcurso del tiempo, por lo que al haber sido capaz de dar por concluido el guion de *Monstruos* puedo decir que he cumplido mi principal objetivo en este trabajo de final de grado, que no era otro que “elaborar un guion original para un cortometraje de ficción”.

En cuanto a la consecución de los objetivos secundarios mi sensación es la de haber elaborado un texto que cumple con las expectativas marcadas:

- La temática de la prostitución que podemos ver en el guion muestra la situación social de las mujeres víctimas de explotación sexual en relación a varios estudios.
- La investigación y el posterior diseño de los personajes en *Monstruos* han sido mi principal herramienta a la hora de proyectar cómo actúan las mujeres prostituidas que sufren el síndrome de Estocolmo, no solo con la figura de Emma, sino también con Willie y la relación que mantiene con este, y sobre todo con el sentido de la responsabilidad que Olivia despierta en la protagonista, llevándola a una situación de conflicto interno que tratará de resolver.
- La redacción de esta memoria tiene como objetivo “dar cuenta del proceso que supone llevar a cabo un guion original partiendo de la idea germen”. Considero que así lo hace. Igualmente, elaborar la memoria ha sido de gran ayuda para interiorizar conceptos que me han facilitado resolver secuencias del guion con mayor precisión y acierto.

Entre las principales dificultades que se me han presentado haciendo este trabajo tienen que ver con la escritura del propio guion, sobre todo con la necesidad de encontrar un “método” adecuado con el cual desarrollar el proceso creativo. Sin embargo, he comprobado que no existe tal “método”, y que es el propio proceso el que te llevará tarde a temprano a desarrollar el guion de una forma u otra. No obstante, creo poder afirmar que, tal y como dice Syd Field, todo empieza por una idea germen que es el motor todo, así como estoy seguro de que la creación de los personajes es un proceso al que ineludiblemente hemos de dedicar desde el principio nuestros mayores esfuerzos.

10. BIBLIOGRAFIA

- Barea Payeuta, C. (29 de Mayo de 2006). *El síndrome de estocolmo en mujeres prostituidas*. Obtenido de APRAMP: http://www.apramp.org/upload/doc68_SE-prostituci%C3%B3n.pdf
- Barea Payeuta, C. (20 de Abril de 2011). *El consentimiento para la prostitución*. Obtenido de Dones en xarxa: http://www.donesenxarxa.cat/IMG/pdf/El_Consentimiento_para_la_Prostitucion.pdf
- Chamorro, B., & Cuesta, P. (Dirección). (2012). *Cabeza de Cerdo* [Película].
- Chion, M. (2009). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- CIMTM. (2002). *ACNUR*. Obtenido de Informe sobre el tráfico de mujeres y prostitución en la Comunidad de Madrid: <http://www.acnur.org/biblioteca/pdf/3711.pdf?view=1>
- Field, S. (2001). *El libro del guión*. Madrid: Plot Ediciones.
- Field, S. (2001). *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones.
- Gardner, J. (Noviembre de 2010). *Sobre la trama de una novela*. Obtenido de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tramanov.htm>
- Marín, F. (2011). *Cómo escribir el guión de un cortometraje*. Barcelona: Alba Editorial.
- McKee, R. (2011). *El guión*. Barcelona: Alba Editorial.
- Mujer, I. d. (2005). Víctimas de prostitución en la demarcación de la Guardia Civil. Madrid, España.
- Pierson, F. (Septiembre de 1986). Giving your script rythm and tempo. *The Hollywood Scriptwriter*, pág. 4.
- Sánchez Soler, M. (2011). *Manual esencial del guion cinematográfico*. Alicante: Club Universitario.
- Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós.
- Seger, L. (2001). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Tobías, R. B. (2004). *El guión y la trama*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.