



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MATÍAS MALDONADO

**EXPERIÊNCIAS DA ESCRITA DO ROTEIRO DE *NOCHEBUENA*
DIÁLOGOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO**

Salvador

2012

MATÍAS MALDONADO

**EXPERIÊNCIAS DA ESCRITA DO ROTEIRO DE *NOCHEBUENA*
DIÁLOGOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª Dra. Cássia Lopes

Salvador

2012

Escola de Teatro - UFBA

Maldonado, Matías.

Experiências da escrita do roteiro de Nochebuena: diálogos sobre a construção do tempo e do espaço / Matías Maldonado. - 2012. 218f. il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cássia Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2012.


1. Teatro. 2. Dramaturgia. 3. Linguagem teatral. 4. Linguagem cinematográfica. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Lopes, Cássia. III. Título.

CDD 792

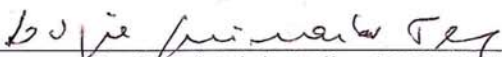
MATÍAS MALDONADO LOBOGUERRERO

“EXPERIÊNCIAS DA ESCRITA DE NOCHEBUENA. DIÁLOGOS SOBRE A
CONSTRUÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO.”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof.^a. Dr.^a. Cassia Dolores Costa Lopes (orientadora)


Prof.^o. Dr.^o. Luiz César Alves Marfuz (PPGAC/UFBA)


Prof.^a. Dr.^a. Ligia Telles (PPGLITC/UFBA)

Salvador, 19 de julho de 2012

*Las relaciones del teatro y el cine son más antiguas
y más íntimas de lo que generalmente se piensa, y
sobre todo no se limitan a eso que de ordinario y en
sentido peyorativo se designa con el nombre de
teatro filmado¹*

André Bazin

*Qualquer intervenção na esfera dos significados só
se realiza através da porta dos cronotopos*

Mikhail Bakhtin

¹ “As relações entre o cinema e o teatro são mais antigas e íntimas do que geralmente se pensa e, sobretudo, não se limitam ao que, ordinariamente e num sentido pejorativo, designa-se com o nome de *teatro filmado*” (A tradução é minha, assim como as outras traduções que aparecerão em futuros rodapés)

A Danilo,

que não só corrigiu meu precário português
como me instigou a concluir a presente dissertação.

A meu pai,

que possivelmente não teria lido este “tijolo”
mas ficaria feliz de saber que eu consegui escrevê-lo.

A minha mãe,

pois este trabalho é também sobre ela.

E a meu irmão,

Para não deixar ninguém fora.

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que eu conheci e marcaram infinitamente a minha estadia no Brasil entre 2009 e 2011. Teria que agradecer a muitos amigos, professores, vizinhos, colegas, admirados artistas, amores platônicos, transeuntes, vendedores, motoristas, burocratas...

Porém, em primeiro lugar preciso agradecer à Professora Doutora Cássia Lopes, minha orientadora, que me ajudou a descobrir o que realmente eu tinha em mente quando decidi fazer um mestrado em artes cênicas. E, além disso, me acolheu como se fosse quase uma mãe: Cássia, muito, muito obrigado.

Quero agradecer também:

- Aos membros da minha banca examinadora, os Profs. Drs. Lígia Telles (PPGLitC – UFBA) e Luiz Marfuz (PPGAC – UFBA) que, com enorme generosidade, aceitaram ler este trabalho. Seus comentários enriqueceram muito a dissertação.
- Aos professores do PPGAC com os quais tive aula, Cleise Méndes, Jacyan Castilho, Ângela Reis, Luiz Marfuz, Cássia Lopes (de novo, obrigado aos dois), Suzanna Martins, Betty Grebler. Suas palavras foram realmente estimulantes.
- Ao Prof. Dr. Claudio Cajaiba, coordenador do Programa de Pós-Graduação e a todos os funcionários do PPGAC, que sofreram e toleraram este caótico colombiano.
- Aos meus irmãos da alma, minha família em Salvador: Lilih Curi, Josi Varjão e Leonel Henkes. Sem vocês não sei o que teria acontecido comigo. Ficarão sempre no meu coração.
- Aos meus outros irmãos, a família Gaitam Rocha: Eryk, Ava, Maíra, Paula e o fantasma do Glauber. Por vocês acho que acabei vindo pro Brasil.
- A Joelma Gonzaga, com quem partilhei o enorme amor pelo cinema.
- A Tati Rabello: que mulher maravilhosa, adorável e cúmplice.

- A Danilo Canguçu, por ter aparecido na minha vida.
- Aos meus sogros, cunhados e cunhadas: Claudia, Alex, Breno, Ana Carolina e Daniela. Já sabem que têm uma casa e uma família em Bogotá.
- A Aldri Anunciação, pela amizade.
- Aos meus colegas de mestrado: que bom ter compartilhado tantas coisas com vocês.
- A Maria, que embora eu não gostasse do seu macarrão, me fez rir e me ajudou tanto.
- E enfim, a tantos, tantos outros: “*¡muchas gracias!*”.

MALDONADO. Matías. **Experiências da escrita do roteiro de *Nochebuena***. Diálogos sobre a construção do tempo e do espaço. il., 218 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2012.

RESUMO

Pesquisa teórica a partir da experiência de escrita do roteiro cinematográfico de *Nochebuena*, com o objetivo de pôr em relação as linguagens do teatro e do cinema, em função dos seus modos de construção do tempo e do espaço. O trabalho parte de uma descrição do filme e do seu processo de escrita. Continua com uma tentativa de análise sociológica, evidenciando os desdobramentos do contexto colombiano visíveis no filme. Logo em seguida, em função de comparar esta com outras obras que serviram como referência, traz à discussão o conceito de cronotopo de origem bakhtiniano, associando-o com o motivo espaço-temporal da “mansão nobre em decadência”. Por último, a partir da pergunta sobre se *Nochebuena* pode ser entendido como um “filme teatral”, a reflexão foca-se na seguinte questão: a concentração do tempo e do espaço, presente no filme como uma herança da dramaturgia teatral, favorece ou perturba a construção do discurso cinematográfico? Trata-se, no fundo, de situar o cinema no caminho que vai da narrativa ao drama, através da perspectiva do tempo e do espaço.

Palabras chave: *Nochebuena*, teatro, cinema, tempo, espaço, drama, narrativa.

MALDONADO. Matías. **Experiencias a partir de la escritura del guión de *Nochebuena***. Diálogos sobre la construcción del tiempo y del espacio. il., 218 p. Disertación (Maestría) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2012.

RESUMEN

Investigación teórica a partir de la experiencia de escritura del guión cinematográfico de *Nochebuena*, con el objetivo de poner en relación los lenguajes del teatro y del cine en función de sus modos de construcción del tiempo y del espacio. El trabajo parte de una descripción de la película y su proceso de escritura. Continúa con una tentativa de análisis sociológico, poniendo en evidencia los desdoblamientos del contexto colombiano visibles en la película. Luego, en función de comparar ésta con otras obras que le sirvieron como referencia, trae a discusión el concepto de cronotopo de origen bajtiniano, asociándolo al motivo espacio-temporal de la “mansión noble en decadencia”. Por último, a partir de la pregunta sobre si *Nochebuena* puede ser entendida como una “película teatral”, la reflexión se enfoca en la siguiente cuestión: la concentración del tiempo y del espacio, presente en la película como herencia de la dramaturgia teatral, ¿favorece o perturba la construcción del discurso cinematográfico? Se trata, en el fondo, de situar el cine en el camino que va de la narrativa al drama, desde la perspectiva del tiempo y el espacio.

Palabras clave: *Nochebuena*, teatro, cine, tiempo, espacio, drama, narrativa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 1:	O pesquisador na filmagem de <i>Con su música a otra parte</i>	16
FIG. 2:	Encenação de <i>Trainspotting</i>	17
FIG. 3:	Cartaz e material documental de <i>El deber de Fenster</i>	19
FIG. 4:	Bernardo e Sofía.....	23
FIG. 5:	Bernardo e Esmeralda.....	24
FIG. 6:	A família López.....	24
FIG. 7:	Epifania e Bernardo.....	26
FIG. 8:	Carlota, José e Gómez.....	26
FIG. 9:	O café da manhã interrompido.....	28
FIG. 10:	Voltando à fazenda a pé.....	30
FIG. 11:	O almoço (também) interrompido.....	30
FIG. 12:	No Alto.....	32
FIG. 13:	Cartaz do filme.....	40
FIG. 14:	O encanador Gómez (RIP).....	82
FIG. 15:	A fazenda “La Alsácia”.....	91

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	13
1.1	Repassando meus passos.....	14
1.2	As interferências entre a tela e o palco.....	16
1.3	Meu objeto de estudo.....	20
2.	PRIMEIRA SEÇÃO – NOCHEBUENA.....	22
2.1	PERFIL DOS PERSONAGENS.....	22
2.1.1	Os aristocratas.....	22
2.1.2	A classe emergente.....	24
2.1.3	A classe média.....	25
2.1.4	Camponeses e proletários.....	25
2.1.5	O capital estrangeiro.....	26
2.2	O NATAL NA FAZENDA “LA ALSACIA”.....	27
2.2.1	Ato Primeiro: a manhã.....	27
2.2.2	Ato Segundo: a tarde.....	29
2.2.3	Ato Terceiro: a noite.....	32
2.3	AS TRANSFORMAÇÕES DO ROTEIRO.....	36
2.3.1	Carlota muda de função.....	37
2.3.2	O acaso do porco.....	38
2.3.3	Chorando sobre o leite derramado.....	41
3.	SEGUNDA SEÇÃO – DESDOBRAMENTOS DO CONTEXTO HISTÓRICO.....	43
3.1	TRAVESSIA BIOGRÁFICA: A PARTE DA HISTÓRIA VIVIDA.....	43
3.1.1	Os referentes históricos da falência.....	44
3.1.2	Um país em guerra.....	48

3.2	A COLÔMBIA DE <i>NOCHEBUENA</i>	50
3.2.1	As forças sociais em jogo.....	50
3.2.2	A primazia do capital.....	51
3.2.3	A crise moral.....	54
4.	SEÇÃO TERCEIRA – O CRONOTOPO DO FILME.....	57
4.1	O CONCEITO DE CRONOTOPO.....	58
4.1.1	A proposta de Bakhtin.....	58
4.1.2	Entre a <i>Sala</i> e a <i>Estrada</i>	60
4.2	A MANSÃO NOBRE EM DECADÊNCIA.....	65
4.2.1	Intertextualidades cinematográficas.....	66
4.2.2	A decadência da <i>Villa Salina</i>	69
4.2.3	O cerejal de Liuba Raniévskaja.....	73
4.3	AS FRONTEIRAS ENTRE DOIS MUNDOS.....	76
4.3.1	Os dois mundos da narrativa.....	76
4.3.2	O aqui e agora do teatro.....	77
4.3.3	O tempo da vida após a morte.....	80
5.	SEÇÃO QUARTA – UM FILME TEATRAL?.....	83
5.1	CINEMA, NARRATIVA E DRAMA.....	83
5.1.1	As tensas relações entre cinema e teatro.....	84
5.1.2	O drama, “até mesmo nos teatros”.....	85
5.1.3	O cinema, no cruzamento do Teatro e o romance.....	87
5.2	UNIDADES DE TEMPO E ESPAÇO EM <i>NOCHEBUENA</i>	90
5.2.1	A fazenda “La Alsacia”.....	91
5.2.2	No dia do Natal.....	94
5.3	DO PALCO À MONTAGEM FÍLMICA.....	97
5.3.1	A regra das Unidades.....	97
5.3.2	Desconstruindo e construindo o mundo.....	101
6.	ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	104

REFERÊNCIAS.....111

ANEXOS.....114

ANEXO A – Roteiro final de *Nochebuena*..... 114

ANEXO B – DVD do filme

1. INTRODUÇÃO

Dia 24 de dezembro, numa fazenda perto de Bogotá. Bernardo, caçula da família, brilhante e ousado corretor de bolsa, mantém uma relação clandestina com a sua cunhada, Esmeralda, enquanto dribla as ameaças de Uldarico, pai da sua amada e poderoso cacique político da região, com o qual mantém negócios obscuros. A família está reunida para festejar o Natal. O sistema de esgoto da propriedade está com problemas e promete vir à tona transformando a magnífica mansão em um pestilento bueiro. A noite chega. É hora das cantigas e das rezas. Mas Uldarico chegou para exigir o que é seu. A panela podre está a ponto de se quebrar. Em tom de comédia ácida, este “*huis-clos*” trata da hipocrisia de uma classe social que vira as costas para a realidade enquanto vive voltada para o seu umbigo.

Esta é a sinopse do filme *Nochebuena*, longa-metragem de ficção filmado entre março e maio de 2008. Nele, tive uma participação bastante ativa: não apenas fui o ator protagonista, também co-escrevi o roteiro junto com Camila Loboguerrero, a diretora do filme e, aliás, também minha mãe. O filme foi financiado principalmente com dois editais do Ministério da Cultura da Colômbia e com ajuda de investimentos privados canalizados através de Dynamo Capital, a companhia produtora e proprietária atual do filme. O orçamento do filme, incluindo a pré-produção, a filmagem, a pós-produção e a difusão foi de US \$1.000.000, um valor comum dentro da indústria cinematográfica colombiana.

Estreado em dezembro de 2008, o filme teve uma bilheteria razoável de 40.000 espectadores, um pouco acima da média para o cinema colombiano. No entanto, a bilheteria não conseguiu recuperar o dinheiro investido. Mesmo assim, todo final de ano é transmitido pelas principais produtoras de TV na Colômbia, achando que o período de Natal é o mais apropriado para assistir ao filme. Adicionalmente, foi convidado para diversos festivais, entre os quais se destacam os de Cartagena, Medellín e Bogotá (Colômbia), Gramado e Belém do Pará (Brasil), Caverna Benavides (Chile), Miami, Chicago e Seattle (Estados Unidos), Amiens e Toulouse (França) e Trieste (Itália).

Além de algumas indicações, recebemos dois prêmios: um à Melhor Atriz em Cartagena e outro, ao Melhor Ator em Gramado.

Mais adiante aprofundarei no filme, em particular sobre seu processo de criação, seu conteúdo e sua relevância na história e na cinematografia colombiana. Por enquanto, em função da presente dissertação, vou começar por relatar meu trajeto artístico como dramaturgo e roteirista, com obras anteriores ou paralelas a *Nochebuena*.

1.1 Repassando meus passos

Desde que comecei a escrever, primeiro para o cinema e depois para o teatro, eu me detive pouco para pensar no meu trabalho. Quiçá, sim, para refletir sobre os temas que mais me interessavam, ou sobre os personagens e os universos que pretendia criar. Porém, quase nunca me questioneei pela forma dos meus textos, sobre o “como” eu os escrevia. Tudo acontecia como se cada material propusesse a sua própria forma de expressão: a forma e o conteúdo iam se construindo na medida da mútua adequação. Como se no início eu tivesse uma série de intuições sobre como desenvolver-se-ia a história e, depois, os personagens e as ações tomassem conta da construção do relato. No entanto, essa visão da autonomia dos elementos frente ao autor parecia-me, pelo menos, discutível. O criador, ainda hoje acredito-o, sempre terá algum controle do relato: pretende enxergar a arquitetura global dele e realiza suas escolhas de modo consciente. No meu caso, embora essas escolhas fossem deliberadas sempre foram intuitivas; sensações vagas que eu nunca tentei racionalizar.

Porém, a concepção do ato criativo como produto de uma intuição pura, afastada de toda racionalidade, é poética, mas, não sei se é real. Por pequena ou simples que ela seja, existe sempre uma reflexão por trás de cada escolha formal. Só que poucas vezes tentamos analisar o conjunto dessas escolhas em perspectiva. O próprio percurso criativo poucas vezes é teorizado. Em *Notas sobre a escrita realista* (1989), Brecht falamos da superstição de alguns artistas que acham que “saber demasiado” sobre a origem das próprias idéias poria em risco a continuidade do trabalho. Mas, seja por superstição, preguiça ou pudor, embora fosse pouco complacente com meu próprio trabalho, nunca o examinei de modo realmente crítico.

No entanto, assistir às exibições de *Nochebuena* e pensar no trabalho que eu tinha feito foi, sem dúvida, uma das experiências mais enriquecedoras que me aconteceram. Acho que aprendi tanto como na realização mesma do roteiro e do filme. Uma aprendizagem que não tem totalmente a ver com o “êxito” do filme, com o cumprimento das suas expectativas comerciais, eis, com a análise da bilheteria. Assistir ao filme junto com públicos diferentes, em cidades e países diversos, permitiu-me entender melhor as fraquezas e as fortalezas do filme: o que funcionava e o que não tinha sucesso, as respostas perante a vertente cômica do filme, as histórias que não foram adequadamente fechadas, as oportunidades não aproveitadas... Hoje em dia, depois de ter não só escrito o roteiro do filme como pensado nele através de uma pesquisa “científica”, eu posso entender muitas coisas do meu trabalho como dramaturgo e roteirista. Considero que a autocrítica dinamizou minha produção, evitou a comodidade de repetir fórmulas provadas e continua estimulando a busca estética.

Apesar de dedicar muito mais tempo da minha vida profissional ao cinema ou à televisão, o teatro visita uma vez ou outra a minha cabeça, meu coração e minha vida. Agora mesmo, enquanto escrevo dois roteiros para futuros longas-metragens de ficção, enquanto trabalho para um canal de televisão como assessor de *scripts* de novelas, tento, também, concluir um mestrado em artes cênicas que iniciei em 2010 em Salvador. Tudo já me parece tão distante... Quando me dispus a empreender este projeto de pesquisa, planejava indagar sobre o corpo como motivo de comicidade em uma série de obras de teatro da tradição ocidental, de Aristófanes até as comédias de costumes brasileiras do século XIX.

Rapidamente, minha orientadora, a professora doutora Cássia Lopes, me interrogou sobre uma série de ausências que lhe resultavam estranhas. Perguntou-me o motivo por que omitia deliberadamente qualquer relação com a história, a situação política ou as artes cênicas no meu país e, ainda mais fundamental, por que, se o cinema ocupava um papel tão central na minha carreira, não fazia sequer uma alusão a ele. Graças a suas afiadas perguntas, acabei chegando ao tema desta dissertação. Assim, pude relacionar meu trabalho como roteirista com minhas inquietações como investigador cênico, uma vez que dava uma visão sobre a Colômbia através do estudo do filme *Nochebuena*.

Os instigantes questionamentos da minha orientadora revelaram-me, sobretudo, o que acredito ser uma constante no meu cotidiano como criador: a permanente oscilação entre a linguagem cênica e a audiovisual. Sempre me perguntei se eu gostava mais do cinema ou do teatro; se tivesse que escolher um, com qual dos dois eu ficaria? A verdade é que não sei, penso que o que eu gosto mais é o que ambas artes têm em comum. O que mais me interessa não é tanto o cinema ou o teatro isolado, mas a comunicação que pode existir entre eles: o quanto o cinema pode se servir do teatro, e vice-versa.

1.2 Interferências entre a tela e o palco



FIG. 1: Com 4 anos na filmagem de *Con su música a otra parte*, o primeiro longa-metragem de Camila, minha mãe.

Foto: Gerijan Bartelsman

Cresci num ambiente de cinema. Além do meu pai ser ator, minha mãe é diretora. Nasci no mesmo ano em que ela realizava seus primeiros curtas, que virariam logo as primeiras ficções feitas por uma diretora de cinema mulher em Colômbia. Porém, quiçá por rebeldia inconsciente frente a essa figura materna, às vezes “célebre” demais, eu quis ignorar o cinema optando pelo teatro. Me formei em Letras com uma pesquisa sobre o teatro histórico colombiano; na Faculdade criei e dirigi um grupo de teatro; fui ator ou assistente de direção numa dúzia de encenações; participei das oficinas ou laboratórios de teatro que estivessem acontecendo na cidade...

Até que um dia, logo após o falecimento do meu pai, quando imaginava a minha vida longe do cinema, um acaso mudou completamente as minhas perspectivas. Humberto Dorado, ator de vasta experiência e roteirista dos filmes colombianos que até hoje eu considero entre os mais destacáveis, estava precisando de um assistente para um novo projeto. Mais do que meu chefe, aos poucos Humberto tornou-se meu mestre. Durante quase três anos, a gente trabalhou na escrita de dois roteiros para longas-metragens de ficção, e eu aprendi a maioria do pouco que hoje eu sei sobre esse ofício. Depois dessa experiência e num país onde a figura do roteirista profissional é quase desconhecida, eu virei um. O trabalho não faltava; comecei mesmo a dar aulas de roteiro para estudantes de cinema. Por perto de cinco anos permaneci afastado dos palcos. Parte desse tempo me dediquei a um projeto que me levaria ao teatro justamente pela da porta do cinema.

De fato, entre 2004 e 2007, escrevi uma adaptação para o palco do filme *Trainspotting* em colaboração com o cantor, ator e diretor Mario Duarte. Ícone da minha geração, o filme de Danny Boyle representou um desafio imenso. Não só porque muitos dos nossos hipotéticos espectadores tivessem assistido antes ao filme e pudessem considerar a nossa encenação como simples imitação ou redução do original. Mas, sobretudo, pela dificuldade de “traduzir” para o teatro a riqueza visual das imagens do filme, sem cair na tentação de fazer uma encenação cinematográfica ou multimídia. O caminho de *Trainspotting* é particularmente interessante. Começou sendo uma novela, escrita por Irvine Welsh e publicada em 1993. Dois anos depois, Harry Gibson realizaria uma adaptação para quatro atores num único espaço. Quase ao mesmo tempo, John Hodge realizava o roteiro para o filme.



FIG. 2: Imagem da encenação de *Trainspotting*. Teatro Libre, 2009

Foto: Antonio Monsalve

No plano de conteúdo, nosso trabalho consistiu em “traduzir” o sub-mundo das drogas em Edimburgo, onde a droga heroína ocupava o centro, para as *ollas* bogotanas onde a heroína é quase inexistente e, ao contrário, o *bazuco* é o rei¹. Mesmo sendo o mesmo tipo de marginalidade social aqui como na Europa, os efeitos da própria droga e o contexto geral são diferentes. Desde uma perspectiva formal nossas decisões principais consistiram em abandonar o espaço cênico único, os quatro atores e o tom hiper-realista da versão teatral. Esta se insere dentro do “*In your face*”, movimento dramático e teatral inglês da década de 90, marcado pela intenção de abalar o espectador através de imagens cruas e sem enfeites, extraídas diretamente da realidade.

Interessava-nos o contrário, queríamos mostrar também os universos oníricos próprios das drogas e acertadamente expostos no filme. Para Mario Duarte, o diretor da encenação na qual eu também atuei, era necessário despojar o espaço da nossa montagem de qualquer conotação figurativa: os lugares físicos deviam conviver com espaços mentais, sem solução de continuidade entre um lugar e outro. Era preciso que o espaço fosse ambíguo e impossível de identificar um referente concreto. A ação ocorria em um boteco, em várias casas ou na rua. Mas se tratava do mesmo espaço escuro e vazio, desprovido de detalhes cenográficos, que servia para uma coisa ou outra. Mesmo assim, o tempo não era mais o de uma ação dramática causal e cronológica. A história ia e vinha de acordo aos estados mentais dos personagens. Queríamos que a encenação trouxesse esse ritmo trepidante que tem a montagem do filme. Quanto à linguagem dos personagens, propomos-nos distanciarmos totalmente da teatralidade. Nossos personagens falavam quase como se fala na rua, com um realismo que o cinema permite e incentiva, mas que nem sempre se aceita no teatro.

Algo muito diferente ia acontecer com o meu seguinte projeto teatral, *El Deber de Fenster*, peça de teatro documentário escrita em parceria com Humberto Dorado a partir da investigação judicial sobre o “massacre de Trujillo”, um dos episódios mais sangrentos da história recente colombiana. O desafio central consistiu, nessa hora, em levar ao teatro a força dos documentos, a contundência dos depoimentos reais das vítimas, os assassinos e os testemunhas do massacre. Usando de maneira muito livre a estrutura da *Última gravação de Krapp* de Beckett, nos articulamos esses documentos

¹ O termo *olla* se refere aos lugares onde a droga é consumida nos setores mais marginais da sociedade. O *bazuco*, por sua vez, é uma droga semelhante ao *crack*, só que é feita com a *base de coca* e não com a cocaína já processada.

através da figura de Fenster, um editor que recebe a encomenda de montar um documentário sobre o que aconteceu. A peça é um diálogo entre esse montador, solitário no palco, e os protagonistas do massacre projetados em três imensas telas. Ao contrário de *Trainspotting*, o material exigia uma encenação que incluísse recursos cinematográficos e multimídias.



FIG. 3: Cartaz da peça e imagem dos familiares e vítimas do massacre

Fotos: Teatro Nacional

Também neste caso, o jogo entre teatro e imagem audiovisual foi decisivo na construção tempo-espacial da obra. O episódio histórico que nos interessava contar era o massacre que teve seus picos mais sangrentos entre 1989 e 1991, porém que se prolongou até o presente tanto nos seus mortos como no longo e complicado processo jurídico que continua na total impunidade. A narração começava no passado mas chegava até o presente, no presente da representação. Uma noite, por exemplo, tivemos que incluir textos dos desenvolvimentos jurídicos ocorridos na véspera. Neste momento, com previsão de uma próxima temporada, estamos incluindo os fatos judiciais mais recentes, como a expedição de uma lei de reparação para as vítimas dos crimes de estado.

No entanto, para entender como e porquê havia ocorrido o massacre era preciso uma visão global que tratasse o fato como algo já concluído e fechado. Foi a razão para localizar Fenster em um futuro hipotético, quando ele recebe os materiais para fazer este "documentário" sobre o massacre. Ao contrário do espectador, Fenster se localiza com posterioridade ao fato narrado, não o vê como um episódio que ainda está aberto, senão como quem examina um fato histórico. São os vídeos que edita que tornam presente o episódio histórico. Estes foram gravados especialmente para a montagem com atores, figuras públicas, políticos ou vítimas reais; tudo o que dizem se baseia em registros

jurídicos ou declarações de imprensa. Desse jeito, o espectador colombiano facilmente reconhece nessas imagens seu presente e seu contexto mais próximo. Contudo, os vê através dos olhos de Fenster, no futuro.

Em seu *Pequeno Organon para o Teatro* (1989), Brecht propunha tratar os assuntos do presente como se fossem coisas passadas. Queria que o espectador não percebesse sua realidade como algo incompreensível e imutável senão que, vendo-a de uma perspectiva histórica, estivesse em capacidade de entendê-la e tentar transformá-la. Algo dessa perspectiva épica nos atraiu à hora de escrever *Fenster*. Entretanto, não buscávamos um distanciamento crítico e racional como o experimento brechtiano. Mais aristotélicos, quisemos produzir uma catarse que, a diferença da grega, não fosse gerada pela compaixão ou o temor, e, sim, pelo sentimento de indignação. Pensamos, quiçá com muito otimismo, que com esta indignação poderiam ser plantadas as sementes de uma pequena mudança em nossa terrível inclinação nacional à carnificina.

1.3 Meu objeto de estudo

Depois desta digressão sobre meu trajeto criativo, é necessário voltar ao objeto de estudo da presente dissertação. Trata-se, pois, de uma análise que partirá da minha experiência na escrita do roteiro de *Nochebuena*, privilegiando os componentes de tempo e espaço. Entretanto, não me limitarei unicamente a este filme. Considero que este inclui diversos elementos teatrais. Por isso, no centro do estudo, estará a discussão sobre as fronteiras entre as linguagens artísticas e, mais especificamente, sobre o que diferencia uma do a outra em termos de espaço e tempo. Assim, a discussão partirá do caso concreto deste filme para chegar a considerações mais abstratas e gerais sobre as especificidades de cada linguagem.

Em consequência, a primeira seção estará dedicada à descrição do filme e do seu processo criativo. Começarei por realizar um resumo do argumento de *Nochebuena* assim como um perfil dos personagens para que o leitor possa se familiarizar com a história². Em segunda instância, me referirei à evolução e as diversas transformações que sofreu o roteiro ao largo de suas nove versões e, mais importante ainda, ao ser filmado, montado e exibido. Mais do que a obra terminada, o que me interessa é

² Adicionalmente, o leitor encontrará nos anexos tanto o filme como o roteiro.

destacar como cheguei a ela. Será um breve percurso ao longo de mais de dois anos de um trabalho criativo.

Na segunda seção, objetivo situar *Nochebuena* dentro do contexto histórico e geográfico no qual se criou. Pretendo ver meu filme como uma interpretação da realidade colombiana através dos olhos da arte. Para o leitor brasileiro, que conhece pouco do meu país, realizarei um rápido panorama da história recente. Para evitar que o relato fique extenso demais, me focarei nos episódios que foram mais marcantes na minha trajetória de vida assim como os que têm uma relação mais direta com o filme. Em segundo lugar, objetivo rastrear as principais “aparições” desse contexto histórico no filme. Considero que, embora seja uma comédia, o filme faz uma crítica “séria” da situação social da Colômbia contemporânea.

Na terceira seção, o roteiro de *Nochebuena* continuará sendo o eixo central de estudo embora somente de modo indireto, pois o foco estará posto na discussão do conceito de cronotopo, cunhado pelo russo Mikhail Bakhtin. Trata-se, em primeiro lugar, de apresentar e discutir o termo, aplicado originalmente à crítica narrativa ainda que possa ser usado também na perspectiva do drama. Em seguida, objetivo comparar o filme com outras obras teatrais, cinematográficas ou narrativas que compartilham as mesmas coordenadas de tempo e de espaço e, portanto, participam do mesmo cronotopo, chamado por mim da *mansão nobre em decadência*. Por último, partindo da divisão que realiza o teórico russo entre os cronotopos do “mundo representante” e do “mundo representado”, planejo comparar cinema e teatro em função da distância que cada linguagem introduz entre o tempo e o espaço da produção e os da recepção.

Para concluir, a quarta seção abordará uma das perguntas que mais me perturbam desde que comecei a escrita do roteiro e, sobretudo, da presente dissertação: o suposto caráter “teatral” do filme. Eu mesmo falo sempre dos elementos teatrais do meu roteiro, porém nunca consigo explicar claramente em que consistem. Iniciarei a pesquisa trazendo a velha e histórica “briga” entre teatro e cinema. Continuarei debatendo o assunto das unidades de tempo e espaço, tão importantes em *Nochebuena*, já que a história ocorre praticamente em um local só ao longo de um só dia. A decisão de seguir as unidades de tempo e espaço, foi algo assim como um motor inicial para a escrita, teve uma série de consequências ao longo do processo criativo. São estas “sequelas”, de uma decisão *a priori*, que planejo estudar.

2. PRIMEIRA SEÇÃO: NOCHEBUENA

Nesta primeira seção, objetivo introduzir a matéria prima desta pesquisa que é o filme *Nochebuena*, filmado e estreado na Colômbia no ano 2008, e do qual eu fui co-roteirista, ator principal e co-produtor. Embora meu olhar esteja focado principalmente no roteiro, ao ter acompanhado integralmente o desenvolvimento do projeto, vou referir-me esporadicamente ao filme como obra acabada, além da sua etapa textual. Começarei o estudo realizando uma breve descrição dos personagens que intervêm na história. Realizarei, em segundo termo, um resumo do argumento do filme. Já, em terceiro lugar, objetivo relacionar algumas transformações que o roteiro sofreu desde sua escrita até a exibição.

2.1 PERFIL DOS PERSONAGENS

Embora o roteiro final de *Nochebuena* e o próprio filme sejam anexos deste trabalho, considero útil começar esta seção com uma brevíssima descrição dos personagens. Acredito que ela possa facilitar a compreensão do argumento. Igualmente, poderá ser de muita utilidade para os exemplos que serão usados ao longo da dissertação. Decidi organizar os personagens de acordo com sua classe social e não com respeito à sua função dramática. Sendo uma sátira social, acho que deste modo os alvos do escárnio ficam mais claro.

2.1.1 Os aristocratas

Nochebuena é a história da luta em torno da posse da fazenda “La Alsacia”. Por isso, os primeiros personagens a serem mencionados são os membros da família *De la Concha*, seus proprietários tradicionais. Eles pertencem a essa elite bogotana que manteve historicamente o poder político e econômico do país. Representam a classe nobre que conserva o prestígio, mas sofre uma inevitável decadência.



FIG. 4: Sofia (Consuelo Moure) e Bernardo (Matías Maldonado)

Foto: Camilo Monsalve

SOFIA. É a matriarca da família. Viúva, está acima dos setenta anos. Mulher católica, fiel às tradições e ao seu antigo prestígio. Preocupa-se mais de manter as aparências do que de resolver realmente os problemas. Sem que ninguém o saiba, tem anos que pede dinheiro emprestado de Carlota.

ROSÁRIO. A primogênita. Rebelde e implacável, casou-se com um sindicalista cuja cor de pele sempre scandalizou Sofia. Os dois têm um filho chamado Mao. Rosário é a única personagem que não se deixa seduzir pelas promessas econômicas de Bernardo. Confronta sempre seus familiares com as mais incômodas verdades.

ALVARO. É o filho mais velho. Simpático e gentil, ele representa uma pessoa honesta. Seu problema é que não gosta muito de trabalhar e prefere passar seus dias fazendo farra. Tem duas filhas com Esmeralda. Seu sogro, o governador, arrumou pra ele um emprego modesto no setor público.

BERNARDO. O caçula dos De la Concha. Brilhante e ousado corretor de bolsa com poucos escrúpulos. Ele é a própria imagem do sucesso. Com menos de trinta anos, administra o dinheiro de todos seus parentes e tem construído já um capital razoável. Namora sua cunhada Esmeralda. É o protagonista da história.

O GORDO. Parceiro de Bernardo que mora em Nova Iorque. Não aparece no filme, só escutamos sua voz através do telefone.



FIG. 5: Esmeralda (Conny Camelo) e Bernardo (Matías Maldonado)

Foto: Camilo Monsalve

2.1.2 A classe emergente

Embora a maioria dos personagens desta história lutem por escalar posições na sociedade e para aumentar seu capital, o maior representante da classe emergente é o Governador, Uldarico López, e sua família. Descendente de camponeses que outrora trabalharam ao serviço dos De la Concha, ele se tornou um poderoso chefe local que rivaliza com estes pela posse da fazenda.



FIG. 6: Esmeralda (Conny Camelo), Uldarico (Edgardo Román) e Faride (Mariluz)

Foto: Camilo Monsalve

ULDARICO. O governador do Estado. Mantém uma relação de ódio e dependência frente aos De la Concha, embora seja extremadamente diplomático. Realiza obscuros negócios com Bernardo, usando o dinheiro público para benefício pessoal. É o antagonista na linha de poder.

FARIDE. Segunda mulher de Uldarico e madrasta de Esmeralda. Simpática e desinibida, adora cantar músicas populares e vulgares. Sua vestimenta compõe-se de toscas imitações de desenhos “Chanel”.

ESMERALDA. Filha de Uldarico e mulher de Alvarito. Mais do que apaixonada por Bernardo, ela adora a idéia de ter um amante. Cogita abandonar seu marido e suas filhas para fugir junto com aquele. É uma mulher tímida e frágil, que sofre com a sua origem e sua aparência. Protagonista feminina da história.

2.1.3 A classe média

A este grupo social pertence a maioria dos personagens coadjuvantes. São vítimas diretas ou indiretas dos fracassos econômicos de Bernardo, mas carecem de poder de decisão.

ANTORVEZA. É o marido de Rosário. Um obscuro funcionário sindical de origem humilde. Sem que sua mulher saiba, entregou para Bernardo as poupanças da família, com as quais ela queria pagar a universidade do pequeno Mao, e ele comprar um carro de segunda mão.

PATACÓN e REFRITO. São os guarda-costas de Uldarico. Embora eles queiram aparentar rudeza e poder, são torpes e ingênuos. Caem facilmente na armadilha de Bernardo para simular sua fuga.

LAS TESORITOS. Colegas do trabalho de Alvarito. Seu apelido obedece ao fato delas trabalharem no “Departamento de Tesorería”. Recebem dinheiro de Bernardo para seduzir aos guarda-costas.

2.1.4 Camponeses e proletários

Este grupo se divide em dois. De um lado, estão os empregados tradicionais da fazenda que, mesmo após perderem suas poupanças por causa de Bernardo, acreditam na sua honestidade. Do outro, há uma série de “pícaros” que querem aproveitar a situação para ganhar algumas moedas.

EPIFANIA. Velha empregada da família, conhece os irmãos De la Concha desde que eram crianças e por isso cuida deles como se fossem seus filhos. Inspira ternura, é generosa, maternal e ingênua. Com suas poupanças, queria comprar uma vaga no cemitério para ela e seu marido Silvano terem um lugar quando morressem.



FIG. 7: Epifanía (Ana María Arango) e Bernardo (Matías Maldonado)

Foto: Camilo Monsalve

SILVANO. O marido de Epifania, velho e doente. É uma presença silenciosa, porém constante. Bernardo usa-o para simular sua fuga e se liberar da presença de Uldarico.

EUSTAQUIO. Dono do posto de gasolina. Ao entender que Bernardo não tem com que lhe pagar, acaba por tirar toda a gasolina do carro. Com o carro em pane, Bernardo tem que voltar à fazenda caminhando.

JOSÉ e GÓMEZ. O primeiro é o motorista da família e o segundo, o encanador. Os dois aproveitam a crise sanitária que afeta a casa para tirar dinheiro de Sofía com a promessa não cumprida de resolver a situação.



FIG. 8: Carlota (Roxana Blanco), José (José I. Rincón) e Gómez (Héctor Rivas)

Foto: Camilo Monsalve

2.1.5 O capital estrangeiro

Trata-se realmente de um só personagem, mas representa o capital estrangeiro, que sempre acaba ficando com tudo, neste caso a fazenda.

CARLOTA. Vizinha de origem argentina. Viúva milionária, devota católica e puritana, tenta ocultar seus problemas com o álcool. Está apaixonada por Bernardo. Ainda aparenta ser uma mulher burra e influenciável, é a verdadeira triunfadora da história. Há anos que ela empresta dinheiro para Sofia, que hipotecou a fazenda em seu nome. É por isso que, no final, ela fica não só com o terreno como com Bernardo, que prefere sacrificar seus sentimentos a perder seu capital. Trata-se da antagonista na linha do amor.

2.2 O NATAL NA FAZENDA “LA ALSACIA”

Ainda que não apareçam claramente nem no roteiro nem no próprio filme, decidi dividir o argumento em três atos, segundo os principais pontos de mudança da trama – ou *plot points* na linguagem técnica do roteiro – e que coincidem com os três momentos do dia: a manhã, a tarde e a noite.

2.2.1 Primeiro Ato: a manhã

INT. Mansão. Quarto de Bernardo e Parede do telefone.

A história começa no amanhecer do dia 24 de Dezembro na época atual, em “La Alsácia”, a tradicional fazenda da burguesa família De la Concha. Enquanto Bernardo, o caçula da família, mantém relações sexuais com a sua cunhada Esmeralda, o telefone toca: é Uldarico, que está ligando. Ainda é muito cedo e quem atende o único aparelho disponível na casa é Epifanía, a velha e fiel empregada doméstica da família, que vem interromper, sem saber, o idílio adultério.

INT. Mansão. Quarto de Esmeralda e Parede do telefone.

Esmeralda volta para seu quarto junto com seu marido, Álvaro, e suas duas filhas, enquanto Bernardo fala por telefone com Uldarico. Poderoso cacique político da região, governador do Estado e pai de Esmeralda, ele mantém negócios obscuros com Bernardo e precisa saber porque ainda não recebeu o dinheiro investido. Bernardo se justifica e promete se comunicar logo com O Gordo, seu parceiro, em Nova Iorque.

INT. Mansão. Cozinha, Banheiros e Parede do telefone.

Enquanto isso, Alvaro acorda com muita ressaca e fome. Come o que encontra na cozinha e sai correndo pro banheiro. Seu irmão Bernardo esqueceu de dar descarga no sanitário. Quando Alvaro o faz, o sanitário transborda e iniciam os problemas sanitários. Furioso, sai para protestar contra seu irmão, quem conversa novamente pelo telefone, desta vez com o Gordo, quem lhe informa que os investimentos estão evoluindo positivamente. A magnitude das dívidas, porém, fazem com que as receitas sejam insuficientes. Apesar dos protestos do seu parceiro, Bernardo propõe realizar uma arriscada manobra financeira.

INT. Mansão. Pátio central.

Bernardo, Álvaro, Esmeralda e suas filhas, junto com Dona Sofia, a fleumática matriarca da família De la Concha, tomam o café-da-manhã no pátio da casa. O sanitário está entupido; Álvaro protesta sem aportar soluções ao problema de esgoto. Dona Sofia, por sua vez, planeja as atividades para o Natal. Pretende visitar Carlota, uma argentina viúva e milionária que mora numa fazenda vizinha, e gostaria que Bernardo a acompanhasse: seu sonho é casar seu filho solteiro com esta viúva.



FIG. 9: Sofia (Consuelo Moure), Bernardo (Matías Maldonado), Esmeralda (Conny Camelo), Alvarito (Alberto Valdiri) e uma das suas crianças

Foto: Camilo Monsalve

INT/EXT. Mansão. Pátio central e Fachada da mansão.

O sossego da refeição acaba com a chegada de Uldarico. Enquanto Bernardo conversa com ele e promete transferir-lhe o dinheiro antes do meio dia, Esmeralda e Álvaro discutem. Insatisfeita com sua relação, ela insinua a possibilidade do divórcio. Álvaro, que está com ressaca, comeu demais e prefere evitar os temas difíceis, muda de tema para anunciar que foi convidado para um almoço de Natal com o pessoal do escritório no qual ele trabalha e que, por isso, vai sair daqui a pouco. Por outro lado, Dona Sofia e

Epifania, depois de examinar a situação dos banheiros, resolvem mandar o motorista para procurar um encanador profissional.

INT. Mansão. Quarto de Bernardo e Parede do telefone.

Bernardo tenta ligar para o Gordo do celular, mas o sinal não entra na fazenda. Tenta se comunicar do telefone fixo: também não consegue. Esmeralda, ainda com vestígios da discussão conjugal no seu sistema nervoso e procurando um pouco de amor e compreensão, vem falar com Bernardo. Cada vez mais nervoso com o incerto destino dos seus negócios, seu amante a recebe de péssimo humor e acaba brigando com ela.

INT/EXT. Mansão. Sala de visitas e Fachada.

Dona Sofia e Epifania armam a árvore de Natal quando Bernardo vem se despedir. Nessa hora chega a milionária Carlota montada sobre um cavalo super elegante. Apesar dos seus protestos, Dona Sofia obriga Bernardo a cumprimentar devidamente a vizinha. Simultaneamente, chega o motorista junto com Gómez, um encanador gordo, velho e alcoólatra. Sofia leva este para os banheiros enquanto Bernardo, insatisfeito, vê-se obrigado a conversar com Carlota. Ao entrever a possibilidade de discutir assuntos financeiros relativos à herança de viuvez, ele se mostra sedutor. Carlota, entretanto, consegue sempre desviar o tema.

EXT. Mansão. Estacionamento de carros.

Subido no seu carro e pronto para sair, Bernardo deve antes driblar os requerimentos de Epifania. Vítima das quimeras financeiras de Bernardo, a fiel empregada quer saber quando ela vai receber seu dinheiro de volta. Bernardo lhe explica que quanto mais tempo ele ficar com o capital dela, maiores serão os juros. Sem entender muito bem o que isso significa, a criada aceita com passividade. Alguns metros atrás Silvano, mudo, observa a cena.

2.2.2 Segundo Ato: a tarde

EXT. Estrada.

Na estrada que liga a fazenda e a cidade, Bernardo tenta se comunicar sem sucesso com O Gordo, através do celular. Ao chegar a uma encruzilhada, encontra-se com Rosário, sua irmã mais velha, que está descendo de um ônibus junto com Antorveza, seu marido,

e Mao, o filho de ambos. Bernardo continua seu caminho com pressa. Porém, aos poucos metros constata que o combustível está acabando e entra num posto de gasolina.

EXT/INT. Posto de gasolina / INT. Mansão. Parede do telefone.

Depois de encher o tanque Bernardo tenta pagar, mas descobre que está sem dinheiro. Do telefone do posto liga para a fazenda, mas a comunicação se interrompe por causa de Gómez, o encanador, que está abrindo uma série de buracos para localizar o entupimento do esgoto, e quebra sem querer os cabos telefônicos. Ao perceber que ele não vai ser pago, Eustaquio, o dono do posto, decide pegar de volta a sua gasolina.

EXT. Estrada.

Furioso, porém carente de argumentos, Bernardo vai embora. Logo descobre que a gasolina é insuficiente para chegar até a cidade e decide retornar à fazenda e pegar um outro carro. Na volta, encontra de novo Rosário e sua família, caminhando, e lhes oferece uma carona que só Antorveza aceita. No caminho, ele pede para Bernardo o dinheiro que lhe dera para investir na bolsa. Bernardo foge do tema quando o carro, finalmente, entra em pane por falta de gasolina.

FIG. 10: Antorveza (Andrés Castañeda), Mao, Rosário (Rosário Jaramillo) e Bernardo (Matías Maldonado)

Foto: Camilo Monsalve



FIG. 11: Sofía (Consuelo Moure), Epifanía (Ana María Arango) e Carlota (Roxana Blanco)

Foto: Camilo Monsalve



EXT. Mansão. Fachada.

Dona Sofia, Carlota e Esmeralda estão almoçando quando Bernardo chega caminhando, seguido por Rosário, Antorveza e Mao. Bernardo confirma que o telefone está quebrado e, desesperado, decide ir para o Alto, o único lugar da fazenda onde o celular tem sinal. Carlota lhe oferece seu cavalo e Bernardo aceita. O almoço continua, agora com os recém-chegados. Fica evidente a tensão que existe entre os comensais: a briga constante entre Dona Sofia e Rosário; o desprezo de Dona Sofia por Antorveza; os ciúmes de Esmeralda diante de Carlota, sua suposta rival, que já começa a beber a primeira vodka da jornada...

EXT. Caminhos da fazenda e Fachada da mansão.

Cavalgando em direção ao Alto, Bernardo encontra Uldarico que está vindo com sua mulher e seus guarda-costas, em duas caminhonetes 4x4. Sem deixar-lhe falar, os guarda-costas introduzem Bernardo à força na caminhonete e continuam seu caminho para a casa da fazenda. Dona Sofia recebe com fingido entusiasmo e amabilidade aos recém-chegados, sem entender porque Bernardo chega com eles. Embora tenha outras motivações, Uldarico aparenta estar realizando uma cortês visita para o Natal com os De la Concha, a sua “querida família”.

INT. Mansão. Entrada e Corredores.

O problema de esgoto da propriedade é cada vez mais grave por conta dos buracos que o encanador Gómez vem realizando: a magnífica mansão, aos poucos, tem-se transformado em um pestilento bueiro. Dona Sofia conduz a visita para a Sala enquanto, com discrição, exige do encanador uma solução urgente. Este pede mais dinheiro para comprar o material e as ferramentas adequadas. Carlota, que testemunha a situação, lhe oferece o dinheiro emprestado. Dona Sofia aceita, e Carlota se dá o cuidado de registrar a dívida num caderno. Gomez e o motorista vão embora.

INT. Mansão. Cozinha.

Na cozinha, Dona Sofia lhe pergunta a Bernardo pelo estado dos seus investimentos. Ela está precisando de dinheiro pois teve de pedir emprestado a Carlota. Bernardo, que está sob forte pressão, critica fortemente à vizinha. A mãe tenta corrigi-lo e lhe insinua que Carlota seria um bom partido para ele.

INT/EXT. Mansão. Sala e Fachada.

Começa o pôr do sol. Uldarico consegue tirar Bernardo da sala para falar com ele em privado. Por conta dos problemas de comunicação, explica-lhe Bernardo, ele ainda não conseguiu falar com seu parceiro, mas não tem dúvida que o Gordo já deve ter feito a prometida transferência. O Governador quer que Bernardo assine um termo de compromisso pondo a fazenda como garantia de pagamento, mas Bernardo lhe propõe ir antes para o Alto, e ligar para Nova Iorque.

EXT. Mansão. Fachada.

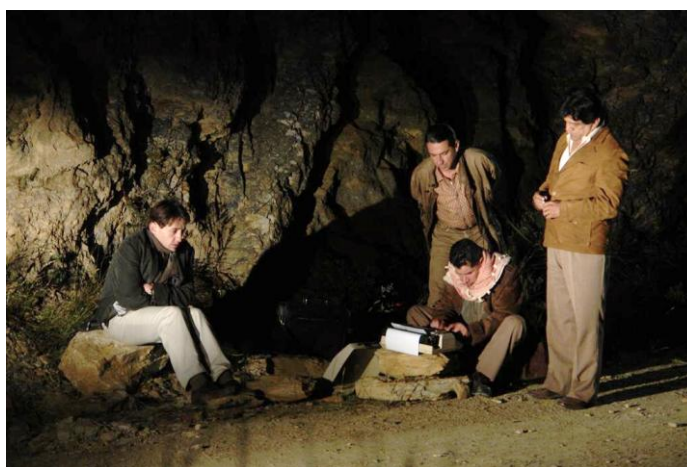
Álvaro chega acompanhado de duas colegas, as Tesoritos, tão alegres e ébrias como ele.

EXT. O Alto.

Uldarico, Bernardo e os guarda-costas chegam ao Alto. Bernardo liga para o Gordo que lhe explica, desesperado, que a operação financeira teve um desenlace ruim e que eles perderam todo o dinheiro. Sem possibilidades de adiar mais as consequências da falência econômica, Bernardo é obrigado a assinar o termo de compromisso o que significa, em ultima instancia, entregar a fazenda para Uldarico.

FIG. 12: Bernardo (Matías Maldonado), Patacón (Frank Beltrán), Refrito (Iván Carvajal), Uldarico (Edgardo Román)

Foto: Camilo Monsalve



2.2.3 Terceiro Ato: a noite

INT. Mansão. Capela.

De volta para casa, Bernardo leva Esmeralda à capela, onde lhe diz que o adultério foi descoberto e que a única saída que eles têm é fugir essa mesma noite. Ainda que insegura, Esmeralda gosta da idéia de uma fuga romântica. Eles combinam de se encontrar nos estábulos da fazenda enquanto a família esteja soltando fogos de artifício.

Bernardo toma o cuidado de lembrar-lhe que leve seus cartões de crédito. Os dois se beijam até ouvir a família se aproximar à capela, cantando músicas natalinas. Enquanto todos rezam a tradicional “Novena de Aguinaldos”, Bernardo conversa com as Tesoritos, e lhes oferece dinheiro para que seduzam (e distraiam) aos guarda-costas.

EXT. Mansão. Jardim posterior.

Enquanto a família está soltando os fogos, Bernardo, ao longe, lhe faz o sinal combinado. Esmeralda se despede das crianças e entrega-as para Silvano, o velho e silencioso marido de Epifanía.

INT. Mansão. Quarto de Esmeralda.

Nervosa e indecisa, Esmeralda entra no seu quarto para fazer as malas. Primeiro coloca seus pertences dentro delas, depois se arrepende e tira-as. No meio da indecisão, Bernardo entra com sigilo. Esmeralda sente que não é mais capaz de abandonar suas filhas, mas ele nem a deixa falar: combina de encontrá-la no estábulo em dez minutos e lembra-lhe de levar os cartões de crédito.

EXT. Mansão. Estábulo.

Bernardo aguarda Esmeralda no estábulo quando escuta, de longe, a voz dos seus irmãos e de Uldarico, chamando-o para que participe do lançamento de um balão. Sem outra saída, deve voltar ao jardim. Esmeralda, por sua vez, chega ao estábulo e se surpreende de não encontrá-lo. Nessa hora, aparece Silvano trazendo suas filhas. Esmeralda, com violência, pede para elas irem para um outro lugar. As pequenas começam a chorar, e a mãe, enternecida, desiste provisoriamente dos seus planos de fuga. Os dois amantes se desencontram. Epifania chama a todos para o jantar.

INT. Mansão. Sala de jantar.

Na sala de jantar todas as cadeiras, com exceção da de Bernardo, estão ocupadas. Uldarico chama aos guarda-costas para ver se sabem onde está o pilantra do Bernardo. Indignados, Dona Sofia e os outros exigem do Governador um pouco de respeito.

EXT. Mansão. Estábulo e Arredores da casa.

Bernardo, ainda no estábulo, aguarda Esmeralda quando vê passar por sua frente ao velho Silvano. Com uma súbita idéia na cabeça, decide segui-lo levando um cavalo de cabresto.

INT. Mansão. Sala de jantar.

Carlota, que tem bebido várias vodkas ao longo do dia, toma um gole grande demais e sai correndo pro banheiro. Autoritário, o Governador ordena aos guarda-costas pegarem todos os artigos de valor da casa e guardá-los em caixas. Diante dos protestos gerais, Uldarico explica que está na obrigação de embargar a fazenda, para recuperar parte dos dinheiros públicos investidos nas especulações financeiras de Bernardo. Rosário protesta energicamente, mas o barulho do piano sendo levado pelos guarda-costas obriga-a a sair correndo. Para fechar qualquer discussão, Uldarico lê o termo de compromisso assinado por Bernardo poucas horas atrás. Ninguém mais ousa protestar.

EXT. Mansão. Entrada de serviço.

Bernardo alcança Silvano e lhe propõe trocar as identidades para confundir aos guarda-costas e ao próprio Uldarico. Quando Silvano já está em cima do cavalo e com as roupas do patrão, Carlota, que está saindo do banheiro, confunde-o com Bernardo.

INT/EXT. Mansão. Sala de jantar, Corredores e Fachada.

Carlota corre para a sala de jantar com a notícia mas o que vê resulta ainda mais surpreendente: os guarda-costas estão pegando os pratos, bandejas, taças e outros elementos de valor para colocá-los em caixas. Furiosa, tenta impedi-los e briga com um deles para ver quem fica com as coisas. Ninguém desiste, até as louças caírem no chão, quebrando-se estrepitosamente. A confusão é total e, para piorar, nessa hora chegam, totalmente bêbados, o encanador Gómez e o motorista, trazendo um vaso sanitário. Mulher de ação, Rosário chega com uma escopeta e dispara um tiro no ar. Todos ficam em silêncio para ouvir Carlota, que explica o que está acontecendo: há vários anos que ela vem emprestando dinheiro para Sofia, que teve de hipotecar em seu nome a fazenda. Uldarico, vendo tudo perdido, sai correndo detrás de quem ele acha que é Bernardo. Rosário ameaça aos guarda-costas, obrigando-os a abandonar a fazenda. Bernardo, com a aparência do velho Silvano, observa seus perseguidores indo embora.

EXT. Mansão. Estábulo.

Pouco tempo depois, Esmeralda chora sozinha no estábulo. Bernardo, como se nada tivesse acontecido e ainda que com as roupas de Silvano, lhe propõe continuar com os planos de fuga. Esmeralda, que mais do que furiosa está decepcionada com ele, decide abandonar seu antigo amante. Porém, este tem o atrevimento de lhe pedir dinheiro emprestado. Esmeralda dá um tapa na cara dele e sai.

INT. Mansão. Sala.

Na sala da casa, Rosário, Álvaro, Antorveza e Epifania estão discutindo a situação. Rosário critica duramente as trapanças de Bernardo, assim como o silêncio encobridor de Dona Sofia. Epifania, ao contrário, ainda resiste a acreditar que o caçula da família seja um desonesto e pensa que logo vai reaver seu dinheiro. Antorveza, entretanto, só pensa em recuperar o dinheiro dado a Bernardo sem que a sua mulher, Rosário, soubesse. Álvaro, por sua vez, alcoólatra e pouco ligado com questões econômicas, considera que seu irmão é tão carente de escrúpulos que seria capaz até de seduzir a sua mulher. Bernardo, que estava ouvindo tudo, intervém para pedir perdão e suplicar solidariedade à sua família, assegurando ter um plano para recuperar a fazenda. Informam-lhe que daqui em diante a proprietária de “La Alsácia” é Carlota. Surpreso, ele pede mais explicações, mas todos o abandonam em silêncio.

INT. Mansão. Quarto de dona Sofia.

Bernardo entra no quarto da sua mãe para pedir-lhe explicações sobre seus negócios com Carlota. Dona Sofia, pela primeira vez, repreende-o severamente por suas ações fraudulentas. Após entender que realmente perdeu o dinheiro que ela tinha lhe entregado, Dona Sofia confirma que, efetivamente, a dívida com Carlota é impagável e que a única saída possível consiste em que ele se case com ela.

EXT. Mansão. Fachada.

Amanhecer do dia 25 de Dezembro. O cenário é o da desolação: além dos buracos feitos pelo encanador, há móveis jogados aqui e acolá, objetos quebrados e animais perambulando. No piano que está no meio do jardim, Álvaro interpreta uma melodia tradicional do Natal. Do seu lado, Bernardo bebe em silêncio. Esmeralda, junto com as crianças e Rosário, pegam o carro e vão embora. Logo em seguida, as outras personagens se aproximam do piano dançando, com Carlota totalmente bêbada. Assim que eles chegam junto ao piano e descobrem Bernardo, todos se detêm. Após uma breve pausa, Bernardo beija Carlota na boca. A fanfarra recomeça enquanto Bernardo e Carlota se beijam e dançam. A câmara se afasta, revelando Dona Sofia que observa e controla a situação através da sua janela.

2.3 AS TRANSFORMAÇÕES DO ROTEIRO

Tal como é costume no campo do cinema, e ainda mais num país como a Colômbia com uma indústria cinematográfica relativamente precária, realizar um filme de longa-metragem é uma aventura longa e atribulada. O caso de *Nochebuena* não foi uma exceção. Concebida inicialmente para uma série de televisão por volta dos anos noventa, a idéia só virou um filme no ano 2008, depois de nove versões do roteiro, sete semanas de filmagem e quase um ano de montagem.

Uma das diferenças mais marcantes, para mim, entre a escrita do roteiro e as seguintes etapas das quais participei em maior ou menor grau (a filmagem e a montagem), teve a ver com o tempo e o espaço em que cada trabalho foi realizado. No papel de roteirista, foram quase três anos criando e aperfeiçoando a história na tranquilidade da casa, diante do computador; na filmagem, ao contrario, sempre estivemos lutando contra o tempo: contra as nuvens que ameaçavam com a mudança da luz e obrigava-nos a interromper uma cena, contra o dia que já acabava sem ter sido feito tudo o que planejamos, etc. Todos os dias fazíamos a contagem regressiva: quanto se faltava para chegar ao inadiável dia final da filmagem. Na montagem, na qual minha participação foi bem mais reduzida, o trabalho desenvolveu-se em condições semelhantes às do roteiro: afastados da pressão dos milhões que cada minuto perdido representa, Camila e o editor ficaram durante quase dez meses trancados numa ilha de edição.

Uma análise pormenorizada das transformações que sofreu a história, ao longo desse tempo todo, fugiria das pretensões da presente dissertação. Seria preciso fazer uma edição crítica do roteiro, o que, geralmente, é algo poucas vezes explorado no campo da crítica do texto dramático para cinema. É por isso que vou me focar só em dois exemplos: uma mudança acontecida no período da escrita e outra decorrente dos processos de filmagem, montagem e exibição do filme. Considero que as duas contribuíram significativamente na forma final do filme, incluindo a sua estrutura espaço-temporal.

2.3.1 Carlota muda de função

Camila e eu tivemos a sorte de participar de diversas oficinas para o desenvolvimento do roteiro, e de contar com o acompanhamento e assessoria de especialistas cujas opiniões foram decisivas para chegar ao roteiro com o qual filmamos. Um deles foi o argentino-francês Miguel Machalski, que acompanhou as últimas quatro versões do roteiro. Segundo ele, já no início do filme, era previsível demais que Bernardo não ia conseguir se safar das ameaças de Uldarico e acabaria na ruína. Era preciso encontrar uma surpresa final, uma segunda “volta do parafuso” como diria Henry James, para que o público não se sentisse frustrado. Foi esse o motivo para decidir uma mudança de função na personagem de Carlota. Com efeito, até a quarta versão do roteiro, ela era a mulher de Bernardo; a partir da quinta virou a pretendente do protagonista e a pessoa que acaba ficando com a fazenda. Assim, de personagem coadjuvante, Carlota passou a ser a antagonista. Essa mudança do seu papel repercutiu na construção de, pelo menos, três personagens com suas respectivas linhas dramáticas.

Por um lado está a história de amor, o triângulo formado por Bernardo, Esmeralda e Carlota. Inicialmente os três eram casados; nas versões finais, só Esmeralda. E uma coisa é uma relação adúltera entre duas pessoas casadas, e outra entre um solteiro e uma casada. Dentro de uma ética católica, e é essa a ética que subjaz a todos os personagens e um alvo da crítica do filme, Esmeralda aparece como a mulher pecadora, a adúltera, a má mãe, quando quiçá seja a personagem mais inocente de todos. O modelo para a construção dela foi a Emma Bovary do romance de Flaubert. Embora criticadas pela sociedade burguesa que as rodeia, a principal falta de Emma e de Esmeralda é seu apego irrefletido aos ideais românticos. É como se, mais do que apaixonada por Bernardo, ela estivesse apaixonada pela idéia de ter um amante! Desenhar a personagem mais inocente do filme, com traços censuráveis desde a perspectiva da moral cristã, permitia enriquecer tanto a personagem como a nossa sátira de costumes e valores.

Por outro lado, a nova condição de Carlota permitiu também moldurar o papel maquiavélico de Sofia, a matriarca da família. Nas primeiras versões, tínhamos a intuição de ela ser a vilã do filme por seu hipócrita apego aos costumes burgueses, pela dupla moral da devota católica que aceita as trapaças do filho, pelo desprezo, enfim, que

ela manifesta diante dos que estão socialmente abaixo dela. Porém, com a mudança de Carlota, Dona Sofia deixou de ser a antagonista e passou à posição de vítima da viúva milionária. É claro que ela conservou muitos dos seus traços, continuou sendo a mãe tirana, manipuladora e a verdadeira responsável pela perda da fazenda. No entanto, ela não agiu com má fé, seu erro consistiu em ficar nublada pela nobreza da viúva e, vítima de uma época que educou as mulheres para a total submissão ao marido, não soube administrar seus bens. Ao contrário, a verdadeira vilã urdidora de destinos e, no final das contas a vencedora, é Carlota. Como a Natalia Ivanovna das *Três irmãs* de Tchekhov, ela se apresenta com uma aparência inerte e até pouco inteligente, para acabar tomando posse de tudo.

Por último, a transformação de Carlota teve sobretudo uma importante repercussão na construção do personagem Bernardo e da trama financeira. O caçula dos De La Concha, um ser irresponsável e, no limite, pouco escrupuloso, que tinha sacrificado o patrimônio dos seus seres mais próximos com especulações arriscadas demais, cometia um ato decididamente fora da lei ao dar informações falsas a Uldarico sobre seu nome e seu número de identidade (cena 70). Nas cenas do jantar (92, 96, 98, 100 e 103) enquanto Bernardo desaparecia, Uldarico lia um documento e informava a todos que ele era o novo proprietário da fazenda. A trapaça de Bernardo era descoberta, invalidando o documento. No entanto, com Carlota como proprietária efetiva da fazenda, o que invalidava o termo de compromisso, não podia ser mais uma trapaça do primeiro, como o fato do prédio já estar hipotecado em nome da viúva: a legalidade do documento não devia ser questionável, pois o problema de fundo era que “La Alsácia” não pertencia mais aos De la Concha. A armadilha dos dados falsos resultava, pois, desnecessária e contraproducente. Nessas alturas do filme, com o desenlace já se precipitando, não era mais possível desenvolver o assunto adequadamente.

2.3.2 O acaso do porco

Filmar é principalmente escolher entre as várias opções possíveis e saber rapidamente qual funciona melhor para transmitir o que o roteiro quer dizer. Assim, na filmagem de *Nochebuena*, o roteiro não sofreu transformações radicais frente ao que já tínhamos escrito. Foi o momento de materializar o que já estava decidido, de escolher o que mais se aproximava do roteiro proposto. Imagino que tal fenômeno não foi

específico de *Nochebuena*, nem sequer é algo exclusivo do cinema ou da arte. Qualquer ato de comunicação é também um processo de escolhas: uma passagem do abstrato ao concreto, do geral ao particular, da idéia ao fato.

É claro que cada ator interveio fazendo pequenas mudanças nos diálogos ou nos detalhes de comportamento dos personagens; que os diretores de arte e de fotografia, assim como o profissional do som, enriqueceram os ambientes escritos; e que a realidade humana da filmagem também influenciou no resultado final. No entanto, a passagem da página para a tela não significou uma transformação do que nos tínhamos idealizado; foi só uma etapa posterior, um desenvolvimento lógico do que estava planejado: ao materializar a ideia, ela não mudou, só achou sua forma adequada.

Houve, contudo, alguns acasos inesperados que modificaram levemente os nossos planos escritos. Foi o que aconteceu com o porco, um animal que não estava no roteiro e, porém, acabou virando um símbolo do filme através do cartaz e das peças publicitárias. Lembro que, na medida em que avançava a filmagem, eu pensava que faltava ainda algum elemento que conotasse a hecatombe final, o naufrágio da família De la Concha. Sempre tive um fascínio especial pela imagem inicial do *Outono do patriarca* de Gabriel García Márquez, com o palácio presidencial invadido por animais. Queria me aproximar de uma imagem assim. O problema era justificar a presença súbita de animais na casa. Uma primeira tentativa foram os cavalos que Uldarico deu de presente para suas netas e acabaram entrando no salão (cena 81). Mas era preciso uma coisa ainda mais delirante. Foi assim que, um dia, nasceu uma ideia: quando os guarda-costas, por ordem de Uldarico, estão empacotando os móveis da casa para colocá-los no caminhão (cena 105), eles poderiam estar levando também um porco. A ordem do governador era pegar tudo! A débâcle seria pior se, inclusive, eles sequestrassem os animais.

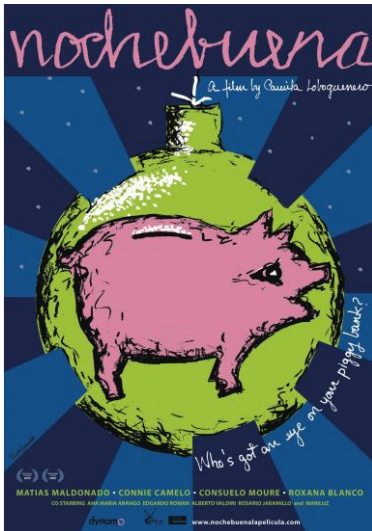


FIG. 13: Cartaz do filme para a versão internacional

Desenho: Marta Granados

O animal surgiu, pois, como um elemento de contra-regragem entre muitos outros. Contudo, seriam quatro cenas depois, na 109, em que ele ficaria como protagonista. Desde a escrita do roteiro, essa cena foi concebida como um anti-clímax, o ponto mais baixo da história. Epifanía defende ainda Bernardo, mesmo sendo a mais prejudicada de todos. Álvaro permanece ingênuo frente ao adultério da sua mulher com seu irmão. Rosário recrimina Sofía por ter permitido e inclusive instigado as condutas imorais do caçula. A irmã mais velha tenta abrir os olhos dos seus parentes e não duvida em considerar Bernardo como um rato (p. 99). É nessa hora que chega Bernardo, ainda acreditando que existe uma solução para recuperar a fazenda das mãos de Uldarico. Após conhecer a nova situação com Carlota, ele fica sozinho, atirado no chão e abandonado por todos. É nesse ponto que o porco percorre o quadro, sem sequer chamar a atenção de Bernardo. É um dos planos que eu mais gosto e, geralmente, provoca uma visível reação no público.

Nessas alturas da filmagem, quando nós tínhamos muitas cenas para filmar naquela noite, algumas pessoas da equipe insistiram em pular um plano que tinha sido idealizado, porém não estava no roteiro técnico. No cinema, um plano adicional é pelo menos uma hora mais de trabalho, e lidar com animais supõe dificuldades suplementares. No entanto, Camila e eu insistimos e, miraculosamente, na primeira tomada o plano ficou bem. Depois disso, quando o longa já estava quase todo montado, os encarregados da difusão assistiram ao filme e viram no porco uma imagem atraente para representá-lo. Existe na Colômbia um ditado popular que diz “A todo marrano le

llega su nochebuena”³, referindo-se aos porquinhos com as poupanças, que sempre acabam sendo quebrados para financiar as festas e os presentes do fim de ano. Os responsáveis da publicidade decidiram usar o provérbio como *slogan* do filme junto com a imagem do animal. O porco era facilmente associável com a data de Natal e, adicionalmente, sugeria o tema econômico, a quebra familiar, os obscuros negócios de Bernardo, as poupanças que acabam, etc.

2.3.3 Chorando sobre o leite derramado.

A passagem do roteiro para a tela foi para mim um processo ao mesmo tempo doce e amargo. Resultava imensamente estimulante ver quase uma centena de pessoas se mobilizando para fazer realidade algo que inicialmente existia só na nossa imaginação; era muito instigante, por exemplo, observar atores e técnicos discutindo acaloradamente sobre um determinado personagem como se ele existisse realmente. Na medida em que as propostas do roteiro iam se concretizando num filme, as múltiplas opções que existem no papel acabam reduzidas a uma única realidade fílmica. Um personagem, por exemplo, podia ter muitos rostos na escrita, mas, a partir do momento em que um determinado ator interpretava esse papel, dava um corpo a algo que era só uma ideia, não havia mais mudança nem ambiguidade possível.

Nessa passagem, algumas carências do roteiro se evidenciaram. Por exemplo, logo no início da filmagem, Camila e eu percebemos que o fato de Bernardo ter um caso com a mulher do seu irmão Álvaro, era algo muito mais importante do que figurava no roteiro. Embora esse seja ainda, no meu olhar, um dos pontos mais fracos do roteiro, tentamos reforçar e desenvolver ao máximo essa relação. Uma série de pequenos gestos entre os dois irmãos, de enquadramentos específicos que realçassem a tensão entre eles ou de diálogos suplementares, foi surgindo como solução, embora insuficiente para resolver o problema. Não era, pois, possível criar mais uma cena específica, ou mudar o desenlace para pôr foco nesse conflito. Os sérios problemas climáticos, nos últimos dias de filmagem, também criaram dificuldades. Por causa das chuvas e de outros fatores, as últimas três sequências tiveram de ser resumidas numa só que, aliás, virou um plano-sequência.

³ Poderia ser traduzido como “A todo porco chega um feliz natal”, ou “cada porco tem seu natal”.

A etapa da montagem coincidiu com novos projetos meus e, como minha responsabilidade já tinha concluído, participei pouco do processo. Não é à toa que minhas objeções principais ao filme têm a ver com o ritmo e o tom que ele adquiriu na montagem. Muitos planos e, inclusive, algumas sequências que pareciam desnecessárias ou retardavam o progredir da ação, foram suprimidas. Foi o que aconteceu com muita frequência no primeiro ato: a apresentação das personagens era extensa demais e dava a impressão que o filme demorava muito para começar.

Mas o encurtamento do filme⁴ teve como consequência, principalmente, a leitura que os produtores fizeram de *Nochebuena*, como uma comédia para o grande público, uma peça de entretenimento para toda a família. E dentro dessa visão, muito próxima da estética hollywoodiana que não dá tempo para os devaneios do espectador, eles defenderam a tese de tirar tudo o que pudesse reduzir o ritmo do filme. Entre as principais cenas afetadas está a 105, da qual falei dois parágrafos antes. Muitas das intervenções de Rosário que era, em certa medida, a porta-voz dos autores desde uma perspectiva moral, acabaram saindo. O resultado final foi um filme com um ritmo trepidante e quase sem pausas, que deixa o espectador constantemente abalado por novos acontecimentos.

Minha crítica à montagem consiste em que o ritmo do filme ficou quase sem variações, sempre no topo da velocidade, sem espaços para a reflexão e o drama e, sobretudo, sem o tom nostálgico que tinha sido imaginado na hora da escrita do roteiro. No entanto, a justificada lógica dos produtores era que, por motivos óbvios, o filme devia ser estreado na época de Natal. E que, por razões financeiras e fiscais, era preferível estrear no mesmo ano em que o dinheiro tinha sido investido. Hoje eu me arrependo de não ter brigado mais. Provavelmente com mais tempo de edição, o filme teria ficado mais do meu gosto. Mas enfim, não adianta se lamentar sobre o que já não pode mais mudar. Apesar de tudo, o meu querido *Nochebuena* alcançou 40 mil espectadores nas salas escuras, feito louvável no cinema Colombiano onde os filmes têm, retirando raras exceções, bilheteria semelhantes ou inferiores.

⁴ No primeiro corte de montagem, o filme tinha 120 min. No corte final, ele dura apenas 86 minutos.

3. SEGUNDA SEÇÃO: DESDOBRAMENTOS DO CONTEXTO HISTÓRICO

Estreado na Colômbia no final de 2008, *Nochebuena* foi convidado no ano seguinte a diversos festivais ao redor do mundo, entre eles o 37º Festival de Cinema de Gramado, no Brasil, pelo qual guardo uma gratidão especial. Não só porque me permitiu conhecer o país vizinho, mas sobretudo porque me entregou o Prêmio Kikito *ex aequo* de Melhor Ator estrangeiro. Mas não é por isso que menciono o evento, senão porque durante os dias em que o filme foi exibido, muitos dos espectadores, jornalistas e críticos me perguntaram, estranhados, porque um filme colombiano evitava temas como a violência ou o tráfico ilegal de drogas, tão presentes na vida diária do país.

No Festival de Miami, à calorosa recepção do público seguiu um sincero agradecimento: cansados da frequência com que os filmes colombianos tratam o tema do narcotráfico e do conflito interno, os espectadores (a maioria de origem colombiana) sentiram um alívio ao assistir a uma comédia sobre outros temas. Foram, enfim, muitas as ocasiões em que a ausência dos temas referidos foi constatada pelo público. Inquieto com essas observações, perguntei-me se o filme, por acaso, evitava os problemas do acontecer nacional. Se era uma obra evasiva diante da discussão sobre as encruzilhadas que afetam Colômbia. Nas páginas que seguem, pretendo responder à questão. Ainda que seja difícil falar das próprias criações, objetivo analisar *Nochebuena* como uma via de acesso e de interpretação da história recente colombiana. Trata-se de relacionar o filme com sua situação histórica e geográfica: não só o quanto o filme revela o lugar e a época em que foi criado, mas como essa realidade histórica afetou a forma final e a recepção da obra.

3.1 TRAVESSIA BIOGRÁFICA: A PARTE DA HISTÓRIA VIVIDA

No ano de 1998, a Colômbia – meu país – viveu uma grave crise econômica, na qual milhares de pessoas ficaram falidas e perderam suas poupanças ou suas casas. Eu

tinha 20 anos quando a crise chegou às nossas portas, às da minha família. Por causa dela, perdemos uma pequena fazenda familiar na qual minha mãe e seus irmãos tinham crescido e eu tinha passado a maioria dos finais de semana, boa parte das férias escolares e todos os Natais da minha curta vida. Com a morte da minha avó, a grande matriarca da família, acontecida alguns anos atrás, meus tios e minha mãe tinham resolvido “se adaptar” aos novos tempos, parcelando e urbanizando a antiga propriedade rural.

Com este objetivo, eles pediram um empréstimo ao banco, pensando poder pagá-lo com os faturamentos prometidos com a aposta imobiliária. Eles não calcularam que uma queda nas bolsas de valores do leste asiático acabaria propiciando, por essas coisas imprevisíveis da economia global, uma forte subida nas taxas de interesse dos créditos bancários colombianos. Assim, o pequeno empréstimo que eles tinham pedido cheios de otimismo, acabaria virando uma dívida enorme que só poderia ser paga entregando todas suas poupanças... e a fazenda! Desse modo se encerrava para mim, não metaforicamente mas de modo concreto e palpável, um importante período da minha vida: a infância.

Sete anos depois, quando Camila Loboguerrero – roteirista, produtora e diretora de cinema, e, como já disse, também minha mãe – convidou-me para co-escrever o roteiro de *Nochebuena*, nem ela nem eu tivemos dúvidas de que o filme seria uma espécie de reparação frente ao que tinha acontecido com nossa fazenda. Fazer o filme foi reviver os momentos passados nesse lugar.

3.1.1 Os referentes históricos da falência.

A perda da propriedade familiar, por causa da crise financeira no final da década de noventa, foi provavelmente um impulso importante para escrever *Nochebuena*. Porém, muito antes disso, a ideia vinha se gestando, pelo menos na cabeça de Camila. O antecedente mais evidente foram as grandes falências dos anos oitenta. Reconhecida pelo aumento dramático da violência ligada à ascensão do narcotráfico e sua perniciosa proibição, a década de oitenta esteve também marcada pela corrupção da política, da economia e da sociedade em geral. Uma decomposição que obedeceu principalmente ao ingresso descomunal de dinheiro ilegal fruto da venda de droga no exterior, e que teve

de ser “legalizada” a qualquer preço. No caminho, muitos juízes, políticos, policiais, banqueiros e cidadãos foram comprados ou eliminados. Quanto ao sistema bancário, a prática mais comum foi a da lavagem de dólares. No entanto, outras técnicas apareceram e, embora elas não estivessem diretamente associadas ao narcotráfico, elas se beneficiaram tanto do ingresso massivo de dinheiro, como da frouxidão das medidas de controle. Uma delas foi a dos chamados auto-empréstimos. Sem entrar em detalhes desnecessários, tal fraude consistia em que os diretores dos bancos, através de “laranjas” ou “testas-de-ferro”, tramitavam empréstimos que acabavam enchendo suas finanças pessoais.

Um dos casos mais escandalosos da época foi o de Mr. King, apelido irônico de um tal Sr. Rey, distinto membro da sociedade bogotana e presidente de um banco que realizou vários desses auto-empréstimos em nome de familiares, amigos e empregados. Enquanto os negócios funcionaram, ninguém protestou. Porém, as coisas começaram a sair mal e, diante da impossibilidade de pagar os empréstimos, Mr. King decidiu fugir do país com o dinheiro. Os bancos principiaram a cobrar as dívidas às pessoas que figuravam como beneficiárias dos empréstimos. Como elas só possuíam uma parte ínfima do dinheiro que supostamente tinham recebido, os bancos e as autoridades financeiras decidiram embargar suas contas e seus bens. Desse modo, muitos –incluindo a mãe, os amigos próximos e a empregada doméstica de Mr. King – ficaram na ruína total.

Muitos anos depois, por volta da época em que Camila e eu começávamos a acariciar a ideia de trabalhar neste roteiro, Mr. King morreu. Estávamos tomando café numa confeitaria requintada bem perto da igreja onde o enterro estava acontecendo. Logo após o término do funeral começaram a chegar os parentes, conhecidos e amigos – todos os que ele tinha desfalcado anos atrás –, vestidos de luto rigoroso, com óculos escuros e as caras pesadas, próprias de um funeral. No fundo dos seus corações, imaginamos, eles só podiam estar alegres pela desapareição da pessoa que os tinha usado. Porém, as convenções sociais faziam com que tivessem que demonstrar uma mágoa profunda. Embora ele fosse um embusteiro e um desonesto, Mr. King fazia parte da alta sociedade e, por esse único fato, suas trapaças deviam ser perdoadas. A imagem das hipócritas vítimas chorando a morte de quem tinha roubado suas poupanças ficou gravada em nossas mentes e, embora ela não apareça tal qual no filme, norteou a escrita do roteiro, pelo menos no seu início.

A primeira discussão, com respeito ao roteiro, teve como alvo principal a construção do personagem de Bernardo. Muito próximo do Mr. King histórico nas primeiras versões, ele foi concebido inicialmente como um banqueiro e suas fraudes estavam calcadas nos referidos auto-empréstimos. Porém, a ideia era situar o filme na época atual, e esse esquema obedecia a uma realidade ultrapassada. Adicionalmente, sendo um banqueiro, resultava difícil que as coisas acontecessem num dia de feriado e fora do banco. Era preciso que ele pudesse trabalhar sem sair de casa, através das novas tecnologias da comunicação. O fato de ele ser corretor de bolsa, opção que surgiu na segunda ou terceira versão do roteiro, parecia interessante em muitos sentidos. Por um lado, era uma profissão associada à ambição econômica sem escrúpulos e à ousadia de uma juventude irreflexiva, características que achávamos pertinentes para Bernardo. Por outro, permitia que a personagem, mesmo sem sair da tradicional e obsoleta fazenda familiar, tentasse se comunicar com o mundo inteiro e falar com seu parceiro em Nova Iorque enquanto supervisionava seus investimentos de Singapura. A figura desse executivo hiper-moderno e globalizado preso num espaço arcaico, isolado e rural, propunha a radicalização da metáfora de uma burguesia tradicional que mal consegue se adaptar aos novos tempos.

No entanto, um outro acaso acabaria afetando *Nochebuena*, tanto na sua forma final como na recepção que o filme teve. Refiro ao fato de ter filmado e estreado no ano de 2008, quando o mundo vivia a pior crise financeira desde o *crash* do 29. Embora tenha sido escrito antes da crise, ele se foca na falência de uma família por causa das especulações financeiras globais. O dinheiro em jogo é manejado através do personagem chamado Gordo, que está em Nova Iorque. O fracasso da operação de Singapura obedece a uma queda na bolsa. Mesmo se Bernardo é um inescrupuloso, a quebra final responde a um fenômeno global e incontrolável. Era evidente que o público não deixaria de relacionar o que acontecia no filme com a crise real. Contudo, resolvemos enfatizar ainda mais a questão. Com Camila, introduzimos o tema através das conversações telefônicas de Bernardo com o Gordo. No roteiro, elas não apareciam, pois a ideia era que o espectador só escutasse o que dizia Bernardo e imaginasse a resposta do outro. Porém, sentimos que era uma boa ocasião para ligar o que acontecia em “La Alsácia” com os acontecimentos mundiais mais recentes. Assim, na cena 67,

que eu chamo “do reconhecimento”, pois é quando Bernardo sabe, finalmente, que tudo está perdido, o Gordo recalca que “se reventó Wall Street”⁵.

Ainda que na Colômbia as repercussões na Bolsa de valores não fossem tão sensíveis, houve uma fraude em grande escala que afetou dramaticamente as poupanças de muitas pessoas: o chamado escândalo das pirâmides. Sem ser uma invenção nacional, as tais pirâmides tiveram aqui um mecanismo e uma magnitude únicas. O esquema, grosso modo, consistia em que as pessoas entregassem seu dinheiro a uma entidade e, na medida em que conseguiam que outras pessoas investissem, eles poderiam não só recuperar seu dinheiro mas ganhar dividendos substanciais. O sistema funcionou bem na medida em que se estava no cume da pirâmide e mais pessoas continuavam chegando. Para quem estava na base, porém, nem sempre era possível recuperar e muito menos ganhar dinheiro. Somou-se ao fato das pirâmides servirem proveitosamente para lavagem de dinheiro. Assim, os traficantes injetaram enormes capitais fazendo o negócio muito atraente para o cidadão normal. Segundo cifras oficiais, cerca de três milhões de Colombianos arriscaram suas poupanças nas pirâmides. Quando o governo as ilegalizou, produziu-se um vazio de liquidez, e o sistema entrou em colapso.

Em respeito às pirâmides, sua menção direta foi decidida na etapa de pós-produção: quando o escândalo saiu à luz, o filme já estava em processo de mixagem de som e construção da trilha. Ainda era possível introduzir algumas alusões através do rádio que Epifanía escutava na cozinha, e da emissora radial que Bernardo ouve tanto no banheiro como no seu carro. Ainda que apareçam num segundo plano sonoro, são audíveis as referências entre as falas dos personagens. Adicionalmente, parte da estratégia de promoção foi baseada na conjuntura do escândalo e quando ainda não era claro o alcance dele. Em todas as propagandas de rádio, Bernardo convidava o público a lhe entregar seu dinheiro prometendo grandes dividendos. Nas entrevistas e nos artigos promocionais, tentamos a todo custo relacionar o filme com as famosas pirâmides.

A estratégia, porém, não deu os resultados esperados. E embora no âmbito da crítica especializada e dos festivais o filme tenha sido relativamente bem acolhido, a recepção dele em termos de ingressos foi bastante inferior ao imaginado. Aproximadamente houve quarenta mil espectadores, uma cifra dentro da média

⁵ “Wall Street estorou”.

nacional, porém insuficiente para recuperar os investimentos. Sempre existem justificativas para explicar o que acontece com a bilheteria: é uma tentação irresistível para o artista procurar em fatores externos e não na sua própria obra as causas do fracasso de público. Não sei se o filme não conseguiu se conectar com a sensibilidade colombiana ou se, simplesmente, é um filme com problemas de composição; não sei, pois costumo ser crítico demais com minhas próprias criações. É difícil, no entanto, deixar de relacionar a precária bilheteria com a crise financeira global e local. O escândalo era recente demais e muito mais grave do que tínhamos imaginado: milhões de pessoas acabavam de perder suas poupanças, ninguém ia pagar um ingresso para rir da sua própria desgraça. O trauma estava ainda latente. Faltava a distância que permite o riso, aquela “anestesia das emoções” como diria Bergson. Mesmo assim, *Nochebuena* já estava lançado para ser apreciado.

3.1.2 Um país em guerra

Voltemos aos anos oitenta para fazer, a partir daí, um breve panorama da história recente colombiana. Acredito que o substrato desses últimos trinta anos aparece de alguma ou outra maneira no filme como, aliás, em todas as coisas que eu já escrevi: é a parte da história da qual eu fui testemunha. Nasci no ano 1978, quando o tráfico de droga não era ainda uma prioridade para o Departamento de Estado dos Estados Unidos e, nessa medida, não era um problema para Colômbia. A produção de cocaína e de maconha, iniciada anos atrás com a chegada dos Corpos de Paz na famosa “Aliança para o progresso” de Kennedy, era ainda um problema marginal. Só alguns fazendeiros começavam a cultivar drogas sem receber nem a perseguição policial, nem a censura da sociedade. É o caso de Pablo Escobar que, antes de ser a pessoa mais procurada no mundo, foi considerado um importante industrial, filantropo e político, chegando inclusive à posição de senador da República.

No entanto, com o declínio do bloco socialista na década de oitenta, o império sobrevivente – os Estados Unidos – precisava achar um novo inimigo e a luta contra as drogas passou a ser sua máxima prioridade. Como consequência, os preços subiram vertiginosamente e o negócio, embora arriscado, ficou muito atraente. A Colômbia que, durante séculos, foi um país classista e racista, com uma mobilidade social inexistente, sempre governada pelas mesmas famílias, conheceu de repente uma revolução social.

Doravante era possível ter dinheiro e ganhar posições de poder mesmo tendo nascido pobre.

A atitude da classe dominante com respeito aos novos multimilionários foi inicialmente de resistência. Oficialmente, condenaram o tráfico de drogas, combateram seus responsáveis e tentaram preservar sua hegemonia. A confrontação foi violenta, a mais cruenta que o país já viveu: bombas nas cidades, quatro candidatos presidenciais assassinados, *vendettas* e massacres ao longo do país, o terror tomando conta de todos nós. Por outro lado, um *capo* (traficante) morto ou encarcerado era imediatamente substituído por outro. A guerra contra as drogas revelou-se logo um fracasso e, embora a proibição continue, ela parece para sempre perdida. Não é, porém, por causa da confrontação militar que os traficantes conseguiram se impor ao estabelecimento. Foi, sobretudo, com seu dinheiro ilimitado que acabaram corrompendo não só o Estado como às próprias elites e o povo em geral. O narcotráfico possibilitou na Colômbia a realização de uma revolução social, moral e política, adiada por séculos.

O que seguiu, nas décadas de 1990 e 2000, foi a consolidação dessa classe social (cada vez mais ampla na medida em que crescia o negócio e se derivava em infinitos ramos) com força em luta pela hegemonia. Embora as antigas elites preservassem uma quota de poder através de todo tipo de alianças, as classes emergentes foram ganhando cada vez mais posições. A nova relação de forças ficou evidente com a eleição por dois períodos consecutivos de Álvaro Uribe como presidente da República. Depois de séculos de governos centralistas em mãos das oligarquias bogotanas, um fazendeiro do interior, com sérias acusações de ter vínculos com o paramilitarismo e as máfias, conseguia chegar ao poder. Não é à toa que seu principal assessor, e ideólogo do seu governo, fosse o primo do célebre Pablo Escobar. Durante oito anos, os capitais do tráfico e as terras obtidas, através de uma violenta contra-reforma agrária, foram legalizadas. Uma nova realidade social acabou se impondo.

A revolução social do narcotráfico trouxe não só uma nova relação de classes, como o surgimento de uma nova ideologia, com uma ética e uma estética próprias. Uma estética do ostentoso, da exibição quase impudica do poder. E uma ética que define o dinheiro como fim supremo e situa tal fim acima dos métodos que sejam precisos para obtê-lo. Embora o narcotráfico não apareça explicitamente em *Nochebuena*, os personagens atuam dentro desse mesmo panorama histórico e moral. A referência a tal

situação é visível em, pelo menos, três aspetos do filme: a confrontação das forças sociais, o dinheiro como principal mediador das relações humanas e, por último, a aparente amoralidade do relato.

3.2 A COLÔMBIA DE *NOCHEBUENA*

3.2.1 As forças sociais em jogo

Para o público estrangeiro, quiçá seja difícil perceber as diferenças sociais e regionais que subjazem em *Nochebuena*. Porém, o filme pode ser lido como uma sátira ao esforço da oligarquia bogotana por manter seu status diante das classes emergentes e de província. A família De la Concha, com efeito, pertence à oligarquia da capital e atua de acordo com seus imperativos de classe. A principal representante é Sofía, “la distinguida propietaria de la hacienda”, que “está vestida y peinada a la manera de la reina Isabel de Inglaterra”⁶ (2008, p. 4). Eis uma caricatura das elites da capital, cujo máximo ideal de elegância é a aristocracia inglesa.

Sofía atua como salvaguarda dos valores da sua classe: defende a discrição e o pudor nas relações, promove a fé e a ética católica e prefere a nobreza da linhagem ao tamanho das rendas. Um pequeno detalhe como sua obstinação pelos “buñuelos”⁷, que finalmente todos acabam trazendo, indica sua afeição às tradições *santafereñas*. Seu apego por uma pequena bandeja de prata, que tenta salvar da hecatombe final (cena 105), simboliza a quase ridícula tentativa de salvar os vestígios da sua linhagem nobre. Ela atua como o pico mais reacionário dessa velha classe oligárquica.

Ao seu encontro, situa-se uma classe emergente de origem provinciana representada por Uldarico e, em menor degrau, Antorveza. Este último, marido de Rosário, sofre o constante desprezo de Sofía por sua cor de pele, assim como o escárnio dos De la Concha, por causa da sua ganância. Seus planos de lançar-se à política para poder ter dinheiro suficiente e comprar um carro novo (cena 47), recebem apenas um riso displicente da parte de Bernardo, que está ocupado em coisas mais sérias. Não é

⁶ “A distinguida proprietária da fazenda, [quem] está vestida e penteada à maneira da rainha Isabel de Inglaterra”

⁷ Espécie de bolinhos feitos com aipim, leite, ovos e um suave sabor doce, que acompanham tradicionalmente o natal *santafereño*. Este termo se refere ao antigo nome da cidade “Santa fé de Bogotá” e é usado como epíteto da cultura vernácula da capital e seus arredores.

esse o caso de Uldarico, o governador do departamento, uma espécie de coronel cujo poder e dinheiro o convertem num ator nada desprezível para os donos de “La Alsácia”. Embora o detestem, todos têm que fingir seu apreço.

A hipocrisia com a qual Sofía trata ao governador e sua mulher é motivo de sátira nas cenas 56 e 57. A primeira conclui com um comentário dela ao vê-los chegar: “Ay no... se tiraron la Nochebuena. Qué pereza. ¿Ahora qué querrán?”. E a continuação, Sofía começa a cena dizendo aos recém chegados: “Dichosos los ojos. ¿A qué se debe el honor?”⁸ (2008, p. 50). Mas não só ela trata Uldarico de modo hipócrita. Mesmo detestando-o, todos eles dependem do seu dinheiro e influências. Bernardo, para continuar especulando na bolsa e tentar recuperar velhos investimentos perdidos. Álvaro, para preservar seu emprego com poucas responsabilidades e um pequeno salário que lhe permite continuar com sua vida fácil. Os De la Concha em geral, para defender seu *status quo*.

Nessa confrontação entre a decadente classe bogotana e a pujante elite do interior, mais duas forças sociais intervêm. De um lado, estão os camponeses, incondicionais e solidários com seus patrões. É o caso de Epifanía, acreditando até o final na inocência de Bernardo, ou de Silvano, que troca de identidade com o caçula da família, para salvar a pele do seu empregador. Do outro, aparecem os estrangeiros, representados na figura de Carlota: a triunfadora indiscutível da jornada. Sem intervir nas disputas entre os De la Concha e Uldarico, a viúva argentina acaba ficando com tudo. Algo semelhante ao que acontece na Colômbia, desde os tempos da *patria boba*⁹ em que as lutas internas permitiram a reconquista espanhola, até os anos da luta contra a droga, quando decidimos nos matar, numa espécie de guerra civil, para assegurar os interesses políticos e econômicos dos Estados Unidos.

3.2.2 A primazia do capital

O segundo vínculo de *Nochebuena* com o contexto da Colômbia contemporânea, do meu ponto de vista, é o fato da realidade histórica e a ficção partilharem uma visão do capital financeiro como principal mediador das relações humanas. O tema

⁸ “Aj... acabaram com o Natal. Que saco. Agora o que é que eles querem?” e a seguinte: “Bons olhos o vejam. Qual é o motivo de tanta honra?”

⁹ Momento posterior à independência dos espanhóis.

econômico, aliás, ocupa o centro do filme: a confrontação entre classes sociais, os esforços de Sofia para preservar a glória passada em meio da ruína iminente, as desesperadas especulações financeiras de Bernardo e, inclusive, sua previsível união com Carlota no final do filme, não são outra coisa do que derivações de um conflito maior que subjaz ao longo da fita e atinge todos os personagens. Eis a luta pela posse do capital.

A velha mansão de “La Alsácia” é ao mesmo tempo o objeto dessa luta e a metáfora da resistência contra ela: o objeto, na medida em que serve como representação física do capital em disputa; e também a metáfora da resistência, pois contrapõe diferentes sistemas de valores com visões antagônicas sobre o dinheiro. Sofia, Bernardo, Uldarico, Carlota e até Rosário defendem seu direito sobre a propriedade. Contudo, suas razões e seus projetos são diversos.

De um lado, estão os que cobiçam a mansão por causa do seu valor econômico. São a maioria. O governador faz reiteradas menções ao valor comercial da casa e dos móveis que a ocupam. Na cena 21, ele quer saber se a arquitetura é de estilo colonial, o que a faria mais valiosa; mais adiante, na cena 62, maravilhado com o som do piano, pergunta-se quanto dinheiro é possível obter dele, “bien negociado unos setenta palos”¹⁰ (2008, p. 58) imagina; finalmente, no jantar (cena 96), especula poder obter vinte milhões com a venda das taças e das louças. Para ele e para Carlota, a casa representa a possibilidade de recuperar o dinheiro investido ou emprestado. Para Bernardo, ela constitui o patrimônio da família e um importante capital. Já Rosário, que ainda não é proprietária, mas cogita merecer uma parte da sua herança e predica a ideologia do materialismo, pensa que o melhor é vender logo a fazenda e repartir o dinheiro da transação (cena 63).

Opõe-se Sofia, na outra esquina do debate: se ela se aferra à “La Alsacia” não é por seu valor comercial, e sim, pelo seu conteúdo simbólico. Identifica a mansão com a fidalguia da família e sente que, por direito natural, ela deve pertencer aos De la Concha. Semelhante ao irmão de Liuba Andreievna no *Jardim das Cerejeiras*, que defende a preservação do jardim só pelo fato dele estar incluído na Enciclopédia Russa, Sofia acredita que, enquanto a fazenda estiver nas mãos da família, seu prestígio continuará irrefutável. É por isso que tenta manter o velho palácio digno e em pé:

¹⁰ “Bem negociado nuns setenta contos”

conserta as goteiras, resolve o problema sanitário... Alheia à administração do dinheiro e à contabilidade, acaba comprometendo seriamente a propriedade com inúmeros empréstimos, embora seu objetivo inicial fosse manter a dignidade e a nobreza da velha mansão familiar.

Mas a mediação do dinheiro vai além das brigas em torno da posse da fazenda: ela é a base de todas as relações. Principalmente as de Bernardo, cujo objetivo central na vida é ganhar dinheiro. Com efeito, o protagonista do filme atua sempre por interesse. Aproveita o carinho de Epifanía, a ganância de Antorveza ou a idolatria que sua mãe sente por ele, para tirar todas suas poupanças. Ajuda seu irmão, ou pretende fazê-lo, só para ter mais poder sobre ele. No entanto, é nas suas relações sentimentais onde a primazia do interesse monetário ganha visibilidade. Ele utiliza e engana cruelmente Esmeralda, sua ingênua amante, para obter o dinheiro que precisa para fugir. Pergunta-lhe primeiro se ainda tem uma conta em Miami (cena 73) para insistir-lhe, depois, de não esquecer os cartões de crédito (cena 82). No cume do cinismo, quando sua armadilha já foi descoberta e Esmeralda lhe recrimina suas baixezas, Bernardo ousa pedir dela um pequeno empréstimo, “así fueran 10 mil pesos”¹¹ (2008, p. 107). Sabendo que não pode obter mais nada da antiga amante, ele prefere a salvaguarda do capital à fidelidade diante dos sentimentos. Assim, acaba por aceitar os planos de Sofía e, na última cena, entrega-se à Carlota, a viúva milionária, mesmo sem gostar dela.

Todos agem por motivos econômicos: desde as vítimas de Bernardo, como Uldarico ou Antorveza, que só querem recuperar o que é seu, até aqueles que acabam ficando com seus bens ou seu dinheiro. É o caso também de Carlota que, assim que oferece gentilmente seu dinheiro a Sofía (cena 60), toma cuidado de anotar o empréstimo num pequeno caderno. E é também o que acontece com personagens menos relevantes, como o encanador e o motorista que aproveitam a crise sanitária para tirar o máximo de lucro possível (na mesma cena 60), ou Eustáquio, o dono do posto na estrada, que acaba roubando a gasolina de Bernardo (cena 42). As relações entre todos os personagens estão atravessadas pelo dinheiro. Os vínculos entre eles estão construídos sobre a base do proveito econômico que cada qual acredita poder tirar do outro. Ninguém se salva. O dinheiro corrompe tudo.

¹¹ “sequer 10 mil pesos”

3.2.3 A crise moral

Chegamos, assim, ao terceiro ponto do laço entre *Nochebuena* e o contexto no qual foi escrito, filmado e estreado: a afirmação da nova moral do narcotráfico teve de passar por cima das leis e do sistema judiciário. A corrupção da sociedade só foi possível através da total impunidade dos crimes realizados. Tal estado das coisas é visível no filme sob a forma da sua aparente amoralidade.

Lembro que, no processo de escrita do roteiro, vários assessores insistiram na necessidade de Bernardo receber um castigo por suas trapaças. Tal castigo podia oscilar entre o desprezo dos seus parentes, o desterro na pobreza e a clandestinidade, ou a cadeia. Com efeito, uma das críticas mais frequentes sobre o filme tem a ver com o seu final. Muitas pessoas se sentem frustradas ao final da projeção. Imagino que para a maioria essa sensação deve ter sido difícil de precisar: era um simples desconforto. Eu cogito que a causa dessa percepção negativa foi a ausência de um castigo radical para o malandro. É difícil sair da visão canônica da comédia, aquela defendida por Bergson e boa parte dos teóricos do riso, segundo a qual as obras do gênero devem cumprir uma tarefa moral: o riso é visto por eles como um castigo dos vícios. No entanto, buscamos deliberadamente que o herói-malandro ficasse na total impunidade. Daí a decisão de encerrar o filme com a aliança entre Bernardo e Carlota, o que permite ao vilão sair ileso da tormenta que ele mesmo propiciou.

Interessava-nos mostrar uma sociedade (e uma classe social) que consegue sempre se adaptar para não perder. O modelo para nós foi o *Leopardo*, tanto o do livro de Lampedusa como o do filme de Visconti: que tudo mude para que tudo continue igual. A mudança na função de Carlota ao longo do processo de escrita, afetou seriamente a construção de Bernardo, sobretudo no que se refere ao juízo moral que sobre ele recaí. Nas primeiras versões, ele enganava Uldarico dando-lhe um sobrenome e uma identidade falsas. Isso, que poderia parecer um detalhe menor, teve repercussões mais profundas. Sem esse dado, a conduta de Bernardo é socialmente censurável, porém carente de implicações legais: em sentido estrito, ele não comete delito nenhum. Mas além do tema judicial, o relevante dessa fraude no sobrenome e na identidade é que permitia radicalizar o desprezo de todos os personagens, em especial Esmeralda, a única que parecia estar do seu lado. Bernardo, o desonesto, recebia seu merecido castigo. O

final da quarta versão era bem explícito nesse repúdio geral: “Una muchedumbre armada con palos y piedras persigue a Bernardo, quien esquivo como puede las piedras que le lanzan. Al final, hasta la vaca que él trato de ordeñar, lo persigue furiosa. Se pierden en el horizonte.”¹² (2006, v. 4, p. 118-119).

É claro que não foi só o novo papel de Carlota o que determinou o alívio do juízo moral que, como roteiristas, fizemos sobre Bernardo. Às vezes, penso que o fato de eu ter sido desde a terceira ou quarta versão um candidato forte para interpretar o personagem, fez com que meu olhar sobre ele fosse de algum modo mais amistoso. E houve também a crença de que o protagonista não podia ser inteiramente antipático para o público, pois devia ser possível entendê-lo e, por momentos, até se identificar ou sentir compaixão por ele. Aliás, logo no início do processo de *Nochebuena*, ficou claro que estávamos trabalhando fora dos moldes canônicos da comédia de costumes, numa inversão dos seus valores. Enquanto que o herói era um patife, os antagonistas seriam suas vítimas. Nesse sentido, aquele devia se assemelhar à arquetípica figura do pícaro, tão presente na tradição narrativa hispano-americana: um personagem simpático, falador e inteligente que consegue o que se propõe a custa de armadilhas, mesmo se elas são pouco santas de um ponto de vista moral.

Contudo, o que nos levou à decisão de privar Bernardo de um castigo não foi a simpatia que pudemos sentir por ele numa hora determinada, ou por uma amoralidade da nossa parte. Nosso objetivo era justamente criticar, satirizar aquela falta de castigo, aquela total impunidade que alaga ao país inteiro. Porque no final das contas e com a previsível aliança entre Carlota e Bernardo (cena 112), pareceria que ninguém perde. A família De la Concha conserva parte da fazenda e conserva sua honra. Mas, na realidade, são vários os que perdem, embora sejam sempre os mesmos os que perdem: os pobres, os rebeldes, os honestos, o povo em geral.

Epifanía, em primeiro lugar, a velha e fiel empregada, quase escrava da família, que continua defendendo Bernardo embora tenha lhe entregue todas suas poupanças, aquelas com as quais pensava comprar um lote no cemitério para poder ser enterrada junto com seu marido Silvano. Rosário, a filha rebelde e independente que ousa criticar os métodos do seu irmão e da sua mãe, que perde sua parte da fazenda; e seu marido,

¹² “Uma multidão armada com paus e pedras persegue Bernardo, que esquivo as pedras que lhe lançam. No final, até a vaca que ele tentou ordenhar, persegue-o furiosa. Desaparecem no horizonte.”

Antorveza, um ganancioso cujo maior defeito é sua cor de pele, que sacrifica o dinheiro que tinham destinado para a educação do seu filho, Carlos Federico Mao. Álvaro, o irmão meio inútil e farrista, porém honesto, que perde sua mulher e sua parte da fazenda. E Uldarico, claro, o político de origem humilde que virou um coronel, que poderia parecer o principal afetado. Porém, seus problemas serão de ordem política. Pois não é seu dinheiro o que sumiu nas especulações financeiras de Bernardo: “Aquí lo que está en juego es la inversión en salud y en educación de los más pobres del departamento”¹³. Sem ter nada a ver, sem sequer aparecer no filme, a verdadeira vítima é o povo.

Do outro lado, na calçada dos triunfadores, estão Carlota, Sofía e Esmeralda. Carlota, é óbvio, porque fica com Bernardo e com a fazenda, consegue todos seus objetivos. O capital estrangeiro, na Colômbia, sempre fica com tudo. Sofía, por sua vez, perde a fazenda da qual ela era a verdadeira proprietária. Porém, já a tinha perdido com os múltiplos empréstimos que tinha pedido pra Carlota. Assim, a falência de Bernardo lhe permitiu obrigá-lo a se casar com Carlota e assim fazer com que a fazenda continue pertencendo aos De la Concha. Tal como dissemos, a causa pela qual Sofia age não é o dinheiro, mas o prestígio, a honra, as aparências. E com a aliança entre seu filho e a viúva, estes ficam garantidos. Por último, está Esmeralda, que em termos econômicos nem ganha nem perde, mas que se libera de um marido que não ama, e de um amante que a explora e a utiliza.

E no meio dos dois bandos, Bernardo, embora consiga recuperar seu dinheiro ao aceitar as seduções de Carlota, perde uma mulher que amava e que o amava. Sacrifica seus sentimentos para garantir o capital. Algo que não se afasta muito da realidade: a sociedade colombiana dominada pelo mercado e pela insaciável vontade de consumo.

¹³ “O que está em jogo aqui são os investimentos para a saúde e a educação dos mais pobres do estado.”

4. TERCEIRA SEÇÃO – O CRONOTOPO DO FILME

Embora a teoria literária tenha uma obra dedicada principalmente ao estudo da tragédia - a famosa *Poética* de Aristóteles -, a teoria moderna do drama deve com alguma frequência voltar-se aos estudos sobre o romance para encontrar auxílios conceituais e metodológicos. Evidentemente, isto nem é um fenômeno contemporâneo, nem exclusivo do drama. Responde ao desenvolvimento das hierarquias entre os diferentes gêneros. O filósofo espanhol Ortega y Gasset afirma que: “cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género”¹⁴ (1995, p. 182-183). A consequência natural disso é, pois, que a crítica de cada época dedique sua atenção ao gênero em voga e guarde silêncio diante dos outros.

Assim, nos séculos XIX e XX, junto com a consolidação do romance como gênero e sua ascensão no primeiro lugar das preferências do público, observou-se um desenvolvimento proporcionalmente maior de trabalhos críticos focados no romance e que, tempo depois, foram retomados pela teoria do drama. Tal pode ser o caso da obra de Mikhail Bakhtin que, embora se debruce principalmente sobre o romance, é revisitada pela crítica teatral e cinematográfica. Nas páginas que seguem, objetivo estudar uma série de obras que serviram deliberadamente como referência na escrita de *Nochebuena*. Outras chegaram a mim quando o filme já tinha sido estreado. Qualquer que seja a situação, o relevante é destacar que o elo de ligação destas obras com meu roteiro é o fato de que todos estes textos se situam em espaços muito semelhantes e partilham elementos temporais também próximos.

Para usar a terminologia introduzida por Mikhail Bakhtin, pode ser dito que elas compartilham os mesmos cronotopos. Estes, segundo Bakhtin, têm uma série de implicações temáticas que definem a inclusão das obras dentro de um determinado gênero. Assim, é possível ler o roteiro de *Nochebuena* dentro de uma vasta tradição de peças e filmes que se desenvolvem na mesma unidade de tempo e espaço, que pode ser chamado como o da *mansão nobre em decadência*.

¹⁴ "cada época traz consigo uma interpretação radical do homem. Ou seja, não a traz consigo, senão que cada época é isso. Por isto, cada época prefere um determinado gênero"

Para concluir a reflexão sobre o cronotopo, objetivo comparar a divisão proposta por Bakhtin entre os cronotopos do mundo representante e os do mundo representado, com as coordenadas espaço-temporais da representação e da ação representada nos casos do teatro e do cinema.

4.1 O CONCEITO DE CRONOTOPO

Mikhail Bakhtin (1895-1975) é, sem dúvida, um dos grandes teóricos da literatura do século XX. Entre seus grandes legados está o estudo sistemático que fez do gênero épico ou narrativo e, particularmente, do romance. Porém, além de estudar a obra de certos autores ou de determinadas épocas, contribuiu para a construção de conceitos, categorias e ferramentas críticas que ainda hoje são úteis para quem se dedica à análise da obra narrativa, mas que ultrapassam este gênero. É o caso do cronotopo, um termo que aparece pela primeira vez no livro *Questões de literatura e de estética* (1998), no texto "Formas de tempo e de cronotopo no romance" ou "Ensaio de poética histórica". Nele, Bakhtin analisa, a partir da perspectiva do tempo e do espaço, diversos gêneros narrativos que vão da Antiguidade ao Renascimento, do romance grego até as obras de François Rabelais.

4.1.1 A proposta de Bakhtin

Bakhtin define o termo cronotopo como “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (1998, p. 211). No entanto, a conjunção dos signos do tempo e do espaço na percepção faz parte de uma realidade que vai além do romance. O próprio Bakhtin reconhece que “toda imagem da arte literária é cronotópica” e que, inclusive “a linguagem é essencialmente cronotópica” (1998, p. 356). O tempo e o espaço são categorias da percepção mais do que simples princípios organizadores na representação do mundo.¹⁵

¹⁵ Vale lembrar que, em diálogo com Bakhtin, Kant afirma na *Estética Transcendental*, que “o espaço de modo algum representa uma propriedade de coisas em si” (1980, p. 42) e “o tempo não é algo que subsiste por si mesmo ou que adere às coisas como determinação objetiva” (1980, p. 45). A proposição de

Bakhtin propõe o estudo dos “índices do tempo [que] transparecem no espaço, e [do] espaço [que] reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (1998, p. 211). Mais do que os signos do tempo e do espaço que se revelam separadamente na criação artística, a análise do cronotopo favorece a relação entre ambos. Interessa como o tempo afeta a construção do espaço e como este dá forma de expressão a uma realidade temporal. Eis como o tempo torna-se visível através do espaço e vice-versa.

Para o russo, “qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos” (1998, p. 362). Em efeito, a compreensão e a análise do texto narrativo passa pela consideração dos seus aspectos espaciais e temporais. A pergunta, então, consiste em saber quais são os cronotopos que compõem o mundo representado na obra narrativa, e qual o interesse de analisar uma obra literária segundo seu modo de construir o tempo e o espaço?

Segundo o teórico, uma obra narrativa pode estar composta por uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos. Sendo estes ligações de tempo e espaço, podemos associá-los pelo menos na sua forma mais elementar, com unidades básicas, ainda que passíveis de divisões posteriores, do relato. No entanto, o cronotopo também pode ser entendido numa outra dimensão. A proposta principal de Bakhtin, e aliás sua novidade e interesse, consiste em adjudicar ao cronotopo uma significação temática. A escolha do tempo e do lugar em que desenvolve-se a ação possui uma série de implicações quanto ao assunto da própria história. Um cronotopo como a *Sala de visita* do romance do século XIX, por exemplo, sugere temas ligados à ascensão e à crise da família burguesa ou às intrigas de poder político; *As ruas da cidade noturna*, poderíamos agregar, favorecem enredos associados ao crime, a prostituição e outros motivos próprios do gênero policial.

Cada tema possui uma série de cronotopos a ele adequados, cada tema sugere seus cronotopos e cada cronotopo propõe uma série de temas. O encontro, por exemplo,

Kant indica a impossibilidade de apreender o tempo e o espaço como coisas em si, pois trata-se de “condições subjetivas da sensibilidade” sob as quais nos é possível a intuição externa do espaço e a intuição interna do tempo. Mais do que entrar na discussão sobre se o tempo e o espaço são efetivamente categorias da percepção – marcos através dos quais os fenômenos aparecem ao homem –, ou elementos autônomos que existem fora da percepção humana, o que interessa aqui é insistir numa idéia amplamente aceita pelo sentido comum e presente já na teoria kantiana. Eis a impossibilidade de dissociar radicalmente o tempo e o espaço tanto na percepção do mundo real como na construção das realidades ficcionais.

que é um tema possível e, aliás frequente na literatura, marca um lugar e um momento determinado para duas pessoas ou duas entidades terem um contato. Um minuto antes ou alguns metros além, e tal encontro não seria possível. Nessa medida, seu sub-tema derivado, o desencontro, não é outra coisa do que uma não coincidência de tempo e de espaço.

Porém, o encontro é um tema, uma ação ou, como diz Bakhtin, “um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do Epos” (1998, p. 223), não é propriamente um cronotopo. A depender da qualidade de tal encontro – das suas características e seu desenvolvimento – é possível associá-lo a diferentes cronotopos. O filólogo russo menciona principalmente dois: *a Estrada* e o *Salão/Sala de visita*.

4.1.2 Entre a Sala e a Estrada

Segundo Bakhtin, a partir do século XIX e mais precisamente com Stendhal e Balzac, aparece um novo lugar para as peripécias do romance. Eco das salas de visita da Restauração e da Monarquia de Julho na França, no cronotopo do *salão/sala de visita* entrelaçam-se o histórico, social e público com o particular, privado e de alcova; a intriga pessoal e íntima liga-se com a intriga política e financeira; os signos do tempo histórico, fundem-se com o tempo biográfico e o tempo cotidiano. Trata-se de um cronotopo onde os encontros não estão regidos pelo acaso; são social e rigidamente convencionados.

Em *Nochebuena*, este cronotopo está presente em muitas cenas (26, 62, 64, 69, 81 e 109) e, em geral, associa-se com o tema das aparências e da hipocrisia social, pois é o lugar onde se atendem as visitas: ali é onde se deve ser cortês, diplomático e, antes de tudo, onde se devem ocultar os sentimentos. No contexto desta história, tal lugar adquire conotações especiais, pois é onde o evento do Natal tem maior visibilidade. Esse jogo de aparências é particularmente visível nas cenas 62, 64 e 69. Uldarico foi à fazenda para resolver seus negócios com Bernardo. Entretanto, como não são assuntos que possam ser discutidos abertamente, decide aparentar uma visita de Natal à suas netas, à sua filha e, em geral, à sua “família”. Sofia que, em repetidas ocasiões, tem demonstrado seu desprezo por Uldarico, recebe o governador e sua senhora com um grande sorriso e os convida a seguir à *sala*. Bernardo, por sua vez, sabe que, enquanto

estiver na *sala*, encontra-se a salvo. Por isso faz de tudo para permanecer ali, participando das canções e realizando um breve espetáculo de magia que Uldarico acaba interrompendo, pois está desesperado por não poder dialogar cara a cara com ele.

Na *sala*, materializa-se a diferença dos tempos de Bernardo e de Uldarico. Enquanto que o primeiro precisa ganhar tempo, dilatar o encontro entre o governador à espera de ter notícias do Gordo e de que a transação financeira traga boas notícias, Uldarico quer imediatamente seu dinheiro de volta. Como o explica em outra cena (a 21). ele está em uma briga contra o tempo, pois se aproxima o fim do ano e ele deve responder pelo dinheiro que deu a Bernardo para suas especulações da bolsa. Essa sua pressa é o que o leva a se comportar em duas ocasiões por fora do rígido protocolo que supõe uma visita oficial. A primeira vez é quando pergunta pelo preço do piano, atitude muito mal vista socialmente, mas que reflete sua intenção de se apropriar da casa para cobrir as dívidas adquiridas. E a segunda, quando interrompe grosseiramente o ato de magia para levar Bernardo: “¡Qué berraquera de magia! Usted es un genio. Camine a ver.”¹⁶

Porém, assim como a *sala* representa as convenções sociais, o dever-ser dos personagens, também reflete o processo de degradação e decadência ao que os De la Concha estão condenados. Na primeira cena, a *sala* é descrita como um espaço grande e de tetos altos, com tapetes, sofás e poltronas de diversas épocas. Entre o mobiliário, há uma luminária de pé, um piano e uma árvore de Natal. As paredes estão decoradas com escopetas de caça e vários óleos, entre eles “un RETRATO AL ÓLEO de un distinguido caballero –muy parecido a Bernardo pero con atuendo virreinal– [que] parece vigilar el recinto.”¹⁷ (2008, p. 21) Trata-se de uma decoração semelhante ao que aqui imaginamos ser um castelo de um nobre na Inglaterra (com as armas da caça, o retrato que situa a origem da família séculos atrás, o piano...). Para a classe alta de Bogotá, a nobreza inglesa é a maior referência à elegância e distinção.

Entre a cena na qual a sala é apresentada (cena 26) e a última vez em que vemos este lugar (cena 109), transcorre a maioria da ação do filme: Uldarico descobre que ele estava sendo enganado por Bernardo e a especulação financeira em Singapura resulta ser um absoluto fracasso. Tentando recuperar um pouco do dinheiro (que aliás nem era

¹⁶ “Sua mágica é foda! Você é um gênio. Vamos logo”

¹⁷ “um retrato a óleo de um distinto cavalheiro – muito parecido com Bernardo, mas com um vestido da época dos vice-reis que parece vigiar o espaço”

seu e sim de verbas públicas para a saúde e a educação dos mais pobres do estado!), ele pede pra Bernardo hipotecar a fazenda em seu nome. E quando Bernardo não aparece mais e o engano é publicamente exposto, o Governador ordena a Patacón e Refrito pegar todas as coisas de valor. Assim, na última cena que transcorre na *sala*, o panorama é o oposto ao que vimos no início:

“El salón es un completo caos; la imagen de un naufragio. Los cuadros están desmontados y puestos contra la pared, el florero en el suelo, una consola encima de la otra, un tapete enrollado... Sólo queda una lámpara, en el suelo contra una esquina, y las luces intermitentes del árbol de navidad.”¹⁸(2008, p. 98)

Para esse momento, a sala já não é mais o lugar onde se preservam as aparências, onde se mostra o dever-ser, a fachada das pessoas e as situações. As máscaras caíram. A verdade saiu à luz.

Voltemos agora ao outro cronotopo referido por Bakhtin, o da *Estrada*, um dos cronotopos mais estáveis e constantes na história literária. É característico do romance grego do século II d.C., chamado por Bakhtin de “aventuras e provações”; no entanto, ocupa também um lugar importante em obras tão diferentes como *A Odisséia*, *A Divina Comédia*, *Dom Quixote*, ou as modernas “Road-movies” do cinema americano. Poder-se-ia pensar que o importante nele é o componente espacial, a própria *estrada* como lugar físico. Porém, esse espaço determina também um tipo de tempo linear e irreversível, definido pela sucessão de episódios relativamente autônomos e de encontros regidos pelo acaso.

Assim, a escolha de um espaço e de uma temporalidade propõe uma série de temas possíveis, ao tempo que define o modo em que tais temas podem ser desenvolvidos. Nessa medida, ele ultrapassa o nível temático para atingir o plano da composição estrutural do relato. Os cronotopos operam como centros organizadores dos acontecimentos: “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos” (1998, p. 355). Se pensamos, por exemplo, no cronotopo da *Estrada*, vemos que ele sugere não só temas como o do encontro, senão que também influi no modo em que a ação se desenvolve: um romance que utiliza tal cronotopo favorece uma estrutura “por episódios”, onde as situações ligam-se de modo justaposto e relativamente autônomo.

¹⁸ “A sala é um caos completo; a imagem de um naufrágio. Os quadros estão desmontados e postos contra a parede, o vaso de flores no solo, uma mesa em cima da outra, um tapete enrolado... Só restou uma luminária, no solo, contra uma esquina e as luzes intermitentes da árvore de natal.”

Em *Nochebuena*, muitas das situações definitivas acontecem numa *estrada* (ou seus equivalentes do caminho rural e da rodovia). Quando falo de situações definitivas, refiro-me ao fato de que produzem reviravoltas radicais na história. Penso em particular em dois momentos que funcionam praticamente como *plot-points* ou pontos de mudança da história.

De um lado, está a ida de Bernardo ao posto de gasolina (cenas 37, 41, 42 e 44). Depois de se encontrar com Rosário e sua família, Bernardo pára em uma estação de gasolina para abastecer o carro. Quando vai pagar, percebe que sua mãe lhe deixou sem dinheiro. Oferece pagar com cheque ou com cartão de crédito, porém o dono do estabelecimento, o tosco e pré-moderno Eustáquio, lhe diz que só aceita "papel moeda". Bernardo tenta ligar para sua casa, mas, nesse momento, Gómez quebra um cabo involuntariamente deixando a casa incomunicável. Prevenido e desconfiado, Eustáquio decide recuperar a gasolina que já tinha colocado no carro. Só que acaba esvaziando totalmente o tanque. Por isso, quando Bernardo vai embora, percebe que não tem combustível suficiente para chegar a seu encontro com o governador. Decide voltar ao sítio, mas fica encalhado pelo caminho. Algumas cenas mais adiante (cena 54), decide ir a cavalo até o Alto, único lugar onde supostamente tem sinal para o celular. Quando vai a cavalo por um caminho sem asfalto ao interior da fazenda, encontra-se com o Governador que vem com sua mulher e os escoltas, simulando uma visita de cortesia, embora suas intenções sejam outras. Aos olhos de Uldarico, Bernardo pareceria estar fugindo. O que se propunha na realidade era se comunicar com o Gordo para ter notícias da transação em Singapura. De qualquer maneira, Bernardo deve voltar à casa e ficar à mercê do Governador.

Em ambos os casos (e inclusive mais adiante, nas cenas 66, 67, 70 e 71 quando vai e volta do Alto com Uldarico, já consciente do fracasso financeiro), a *estrada* adquire um sentido ligeiramente distinto ao que propõe Bakhtin. Se canonicamente a *estrada* supõe uma linearidade, o ir de um ponto a outro pelo qual pode servir de metáfora da vida mesma, em *Nochebuena* as estradas não levam a lugar nenhum. Em todos os casos, Bernardo deve voltar pelo mesmo caminho pelo qual tinha ido embora. Aqui a *estrada* não tem mais a forma de uma linha, senão a de um círculo. Trata-se, aliás, da representação gráfica da situação de Bernardo, que está imerso em um círculo vicioso, um caminho sem saída, um eterno retorno à situação inicial.

Desse modo, nem a *estrada* nem a *sala* podem ser considerados os cronotopos principais do filme. Significam unidades de espaço e tempo que se repetem ao longo de *Nochebuena*, porém estão circunscritas a uma unidade maior. Bakhtin afirma que junto a esses múltiplos e pequenos cronotopos que formam as unidades básicas do relato, é possível identificar uma série de “grandes cronotopos tipologicamente estáveis” (1998, p. 349) associados a motivos temáticos recorrentes; cronotopos com implicações temáticas e de composição que, ao se repetirem em diferentes obras, constituem-se em fatores de definição dos gêneros.

Um romance policial, por exemplo, aborda temas semelhantes como a lei e o crime, mas além disso partilha uma certa organização dos acontecimentos que começa pela transgressão de uma norma, continua com o inquérito policial e conclui com o estabelecimento dos responsáveis da transgressão. O cronotopo não só propõe os temas como conduz o desenvolvimento deles. Existe um tema que é o crime e uma organização estrutural que é o inquérito. Porém, este pode acontecer num palácio senhorial ou nas sórdidas ruas da grande urbe. A escolha de um ou outro destes cronotopos determina a configuração dos acontecimentos e introduz, senão uma diferença radical de gênero, um estágio histórico do seu desenvolvimento e uma certa visão sobre ele. Não é a mesma coisa – e aliás fala de problemas bem diferentes – um inquérito feito nos salões burgueses, tipo Agatha Christie, do que nas ruas, as estações de polícia e as cadeias como, por exemplo, em *In cold blood* de Truman Capote.

A reiteração dos cronotopos tipologicamente estáveis em diferentes obras representa uma recorrência de temas e de estruturas que, em última instância, determina os critérios que definem a existência de um certo gênero. Para Bakhtin, o cronotopo é sobretudo um fator fundamental na constituição dos gêneros. Para o teórico, uma obra está orientada “hacia la vida [...] por su contenido temático. Cada género, a su modo, se orienta tematicamente hacia la vida, hacia sus acontecimientos, sus problemas, etc..”¹⁹ (In: 1995, p. 46) Não é só uma comunhão de temas o que constitui os gêneros, é sobretudo um tratamento, que acaba configurando uma visão partilhada do mundo e da vida.

¹⁹ " à vida [...] por seu conteúdo temático. Cada gênero, a sua maneira, se orienta tematicamente à vida, a seus acontecimentos, seus problemas etc..."

4.2 A MANSÃO NOBRE EM DECADÊNCIA

Voltemos a *Nochebuena* e aos cronotopos tipologicamente estáveis, para propor a existência de um motivo espaço-temporal chamado por mim de *mansão nobre em decadência*. Trata-se de algo evidente no filme, onde toda a trama se organiza em torno da posse da fazenda. Com efeito, "La Alsácia" representa o passado glorioso da família De la Concha. Entretanto, desde a cena inicial, percebe-se a difícil situação em que se encontra: "Se trata de una construcción con más de un siglo de vida que, aunque aún conserva su aspecto señorial, comienza a sentir el rigor de los años"²⁰ (2008, p. 1). Essa decadência manifesta-se ao longo do filme através dos problemas sanitários cada vez mais graves e as escavações que faz Gómez, transformando a casa em uma espécie de "paisagem lunar" cheia de crateras e montículos. E por último, na conversa final entre Bernardo e sua mãe (cena 110), esta justifica os empréstimos que vêm pedindo a Carlota em função da sua necessidade de conservar uma boa aparência para uma casa que está em decadência total: "¿Tu sabes lo que cuesta sostener esta casa? La servidumbre, la comida, las goteras... El techo del salón está a punto de caerse."²¹ (2008, p. 101)

Nas páginas seguintes, tratarei de uma série de obras, sejam filmes, romances ou peças dramáticas que influenciaram, de modo consciente ou inconsciente, a criação do filme. Evidentemente, poderiam ser citadas infinitas obras que serviram de inspiração. Para não me estender mais do que necessário e tendo em vista o tema central desta dissertação, vou me centrar naquelas que guardam uma estreita relação com *Nochebuena* a partir da perspectiva de tempo e espaço, que compartilham esse mesmo cronotopo da *mansão nobre em decadência*.

4.2.1 Intertextualidades cinematográficas

A história sobre a ruína dos De la Concha nasceu de uma idéia sobre a qual Camila vinha trabalhando há um tempo e que se foi construindo de acordo ao que os

²⁰ "Trata-se de uma construção com mais de um século de vida que, embora conserve seu aspecto señorial, começa a sentir o rigor dos anos"

²¹ "Você sabe quanto custa manter esta casa? Os empregados, a comida, as goteiras... O teto do salão está quase caindo"

personagens e seus conflitos iam exigindo. Nunca existiu a intenção de *adaptar* uma obra pré-existente. Entretanto, existem muitas peças teatrais, filmes, novelas ou referentes reais que teriam de servir como inspiração.

As mais evidentes são do tipo cinematográfico. Para começar, está *O discreto charme da burguesia*; esse filme genial sobre um grupo de pessoas que tenta, sem sucesso, sentar-se para comer. A obra de Buñuel ajudou decididamente a definir a estrutura do nosso filme, pois foi ali que surgiu a ideia de organizar o relato de acordo às três refeições do dia – café da manhã, almoço e janta –, que vão sendo interrompidas por distintos motivos e nunca terminam com sucesso. No café da manhã (cena 19), a chegada de Uldarico interrompe a paz para anunciar os problemas econômicos; no almoço, Bernardo suspende o ajiaco²² (cena 49) para ir ao Alto e tentar se comunicar telefonicamente com seu sócio em Nova Iorque. E na janta, o corte é dado pelo desaparecimento de Bernardo e as denúncias de Uldarico (cenas 92, 96, 98, 100, 103). Estas três refeições, a sua vez, definem três coordenadas espaço-temporais que articulam o relato: o café da manhã, por volta das oito da manhã, ocorre no ensolarado e florido pátio central da casa; o almoço, depois do meio dia, sucede em frente à fachada da casa, perto das fétidas escavações que vêm sendo feitas pelo encanador; e a janta, na sombria sala de jantar que os guarda-costas de Uldarico vão desmantelando.

A atividade de comer coletivamente, seja em família ou com convidados, põe em evidência, com todas suas convenções e protocolos, as particularidades de cada classe social. É, além disso, uma ação propícia para ressaltar rivalidades e hierarquias. No caso de Sofía, por exemplo, o tema da mesa e a etiqueta revela os modos sociais e a boa educação de uma época passada e nobre.

Assim, uma vez e outra, corrige Epifanía para que ofereça a comida aos visitantes pelo lado correto. Quando a empregada vem com os ovos do café da manhã (19) e se aproxima para servi-los, Sofía lembra-lhe que o faça "pela esquerda, minha filha" (p. 12). No almoço (49), repete-o com menos paciência: "Minha filha, pela esquerda, quantas vezes tenho que lhe dizer?" (p. 43). Sua obsessão por esse protocolo, onde se deve ir de um lado ou outro, leva-a até o universo do absurdo, por exemplo quando diz a sua empregada "não minha filha, a direita não é a esquerda" (p. 26).

²² Sopa tradicional com batatas e frango, prato principal da gastronomia bogotana.

Apesar de alguns diálogos desse tipo, é necessário reconhecer que o tom onírico e absurdo do filme de Buñuel foi aqui substituído pelo realismo da sátira social.

Em outro campo da cinematografia, porém no mesmo espaço simbólico da sala de jantar, também resulta importante destacar o filme dinamarquês *Festa de família* de Thomas Vinterberg, pois guarda uma visível relação com nossa comédia. Embora estruturalmente ambos os filmes se pareçam, há uma diferença radical de gênero. Enquanto o filme dinamarquês é um drama, *Nochebuena* se inscreve dentro da comédia de costumes. Suas problemáticas são diferentes: o tema sexual ocupa em nosso filme um papel muito mais periférico. Contudo, existem algumas coisas em comum. O filme de Vinterberg trata-se de uma reunião de parentes na propriedade rural da família. Detrás da aparência idílica e inocente de um reencontro familiar no campo, escondem-se os mais obscuros e horrendos segredos.

Tudo acontece principalmente durante o almoço. Neste, o filho rebelde, depois de beber um pouco, acusa seu pai de ter abusado sexualmente dele durante a infância. Do questionamento à felicidade burguesa da família, passa-se rapidamente à destruição total da harmonia e a unidade familiar. Deliberadamente, quisemos usar a figura desse personagem que revela um segredo obscuro que vem para perturbar a imagem idílica da felicidade e união familiar. Em *Festa de Família*, trata-se do filho rebelde denunciando a pedofilia do seu pai. Em *Nochebuena*, cabe esse papel ao antagonista da história, Uldarico, quem arruína a janta natalina para ordenar o embargo de todos os bens. Após lisonjear à distinta família "cadinho do decoro e os bons costumes" (p. 88), o governador põe à luz a atuação criminal de Bernardo, para quem não economiza adjetivos degradantes dentro de sua retórica bombástica: "um patife, um canalha, um tratante que com suas feitorias tem cometido um ato de felonía para com o povo" (p. 88).

Para arrematar a lista de filmes que também se relacionam com *Nochebuena* em seus aspectos de tempo e espaço, teria que mencionar também *Los Sobrevivientes*, longa-metragem dirigido em 1979 por Tomás Gutiérrez Alea, autor de vários marcos da cinematografia cubana como *Memorias del subdesarrollo* e *Fresa y Chocolate*. O filme de "Titón", como se conhece a Gutiérrez Alea, versa sobre uma aristocrática família que, com ocasião da revolução castrista, decide se fechar para viver numa fortaleza familiar. De costas à realidade política, tentam continuar com sua vida como se nada

tivesse acontecido. Para não ter que depender do mundo exterior, abastecem-se copiosamente e pretendem ser auto-suficientes. Entretanto, a decadência é inevitável e, aos poucos, a família vai caindo nos piores abismos morais e humanos.

O filme de Gutiérrez Alea relaciona-se com *Nochebuena* em muitíssimos aspectos, sendo os principais o tom ácido da sua comicidade e certos elementos de tempo e espaço. *Los Sobrevivientes* e *Nochebuena* situam-se em um mesmo espaço: a casa senhorial antes ilustre e depois em processo de degradação. Poder-se-ia pensar que compartilham a mesma categoria temporal: ambas histórias situam-se no tempo da decadência. Contudo, sua duração é diferente; enquanto *Nochebuena* se estende ao longo de 24 horas de um Natal, *Los Sobrevivientes* cobre um período muito mais extenso, quiçá uns trinta anos, o suficiente para que vários personagens morram e outros nasçam e cresçam.

Mas quero tratar outro aspecto onde ambos os filmes se relacionam quase sem pretenderem. Refiro-me ao modo em que a recepção modificou o significado político de ambos os filmes. No primeiro capítulo, referi-me à grande crise financeira de 2008, que deu ao filme um certo caráter premonitório. Sem pretender, estávamos mostrando os estertores terceiro-mundistas da grande crise de Wall Street. Para os produtores, esse foi o motivo da sua precária bilheteria. Ao mesmo tempo, *Los Sobrevivientes* também antecipou o que ia acontecer muitos anos depois em Cuba.

O filme de “Titón” aborda, com humor ácido e uma certa dose de "realismo mágico", os esforços absurdos da antiga classe dominante por tapar a nova realidade surgida após a revolução castrista de 1959. É um tema comum para a época. Para legitimar a nova ordem política, fazia-se necessário ridicularizar o antigo regime. Mas Gutiérrez Alea, com surpreendente independência ideológica, caracteriza essa velha classe em declínio com uns traços muito particulares e, em vez de escolher ao capitalista desalmado, ao burguês ganancioso ou ao político corrupto, personagens clichês dentro da retórica do Partido e escolhe ao intelectual diletante em *Memorias del subdesarrollo* e ao aristocrático Sebastián Orozco em *Los Sobrevivientes*. Assim, os conflitos que abordam seus filmes abandonam seu caráter contingente e histórico para se tornarem mais universais e atemporais. Talvez por isso é que resistam tão bem ao passar do tempo.

Assisti ao *Los Sobrevivientes* pela primeira vez na década de noventa. Poucos anos atrás tinham caído os regimes comunistas e Cuba vivia o que se chamou de “Período Especial”, eufemismo com o qual se denominou um período de verdadeira fome. O comunismo como sistema político havia fracassado e Cuba se encontrava ilhada comercial e economicamente. Assim, a atitude destes "sobreviventes" que, em princípio podia ser lido como alegoria da posição assumida pelas classes reacionárias diante da revolução de 1959, se converteu em uma metáfora do que teria que suceder à própria Cuba.

4.2.2 A decadência da “Villa Salina”

Em repetidas ocasiões durante o processo de realização de *Nochebuena*, Camila serviu-se de exemplos tomados do *Leopardo* para expressar o que se propunha com este, seu terceiro filme. Ao longo de sua vida, lembro-me de escutá-la se referir ao *Leopardo* como uma das suas obras favoritas. Afirmo isso como colega, mas também como seu filho. Mais cinéfila que leitora, imagino que viu primeiro o filme de Visconti e, logo fascinada, deve ter seguido com a novela de Lampedusa. Não sei se essa foi a ordem; neste momento é irrelevante. O que tento é olhar a história do Príncipe de Salina, com o ânimo de buscar seus possíveis ecos no roteiro de *Nochebuena*.

Único romance do aristocrata siciliano Giuseppe Tomasso di Lampedusa, *O Leopardo* foi publicado de maneira póstuma em 1958. Cinco anos depois, após uma boa recepção por parte dos leitores e críticos, Luchino Visconti estava estreando a versão cinematográfica, protagonizada por Burt Lancaster no papel de Fabrizio, o príncipe de Salina. Desde então, tanto o romance como o filme converteram-se em grandes clássicos da cultura italiana do século XX. A trama do romance é bastante reduzida e se compõe das vivências de Don Fabrizio Corbera, Príncipe de Salina, e sua família, entre 1860 e 1910, na Sicília. No entanto, não se trata de uma narração contínua e ajustada ao tempo da biografia, senão que o romance se constrói a partir de unidades de narração autônomas, correspondentes a unidades de lugar e, na maioria das partes que compõem a novela, também a unidades de tempo.

O romance está dividido em oito partes. A parte I situa-se em Vila Salina, a casa familiar situada nos arredores de Palermo, e dura vinte e quatro horas, a partir da tarde

de 12 de maio até a do 13 de maio de 1860. A parte II acontece em Donnafugata, em agosto do mesmo ano e abarca também um lapso de vinte e quatro horas. A parte III transcorre em outubro de 1860 – não se especifica o dia –, também em Donnafugata e abarca mais ou menos um lapso de doze horas. A parte IV desenvolve-se em Donnafugata, em novembro de 1860, e abarca duas semanas. A parte V localiza-se em San Cono, em finais de fevereiro de 1861 e abarca três dias. A parte VI centra-se no palácio Ponteleone, em Palermo, em novembro de 1862, das 10 da noite até as 6h da madrugada. A parte VII desenha-se em um quarto do hotel Trinacria, em Palermo, em julho de 1883, durante as últimas horas da vida do Príncipe de Salina. Por último, a parte VIII ocorre outra vez no palácio Salina em Palermo e abarca um lapso de 24 horas entre os dias 13 e 14 de maio de 1910, no último momento da decadência dos Salina.

Assim, entre as partes I e II, transcorrem três meses; entre as partes II e III, dois meses; entre as partes III e IV, um mês; entre as partes IV e V, dois meses; entre as partes V e VI, oito ou nove meses; entre as partes VI e VII, vinte e um anos; entre as partes VII e VIII, vinte e seis anos. Entre as partes I e VIII há um lapso de cinquenta anos; ambas sucedem em maio, em Vila Salina, e cada uma delas abarca um lapso de vinte e quatro horas, o que revela uma estrutura circular, porém que volta ao ponto de partida não para sugerir que nada tenha mudado, senão para demonstrar, induzindo à comparação entre a primeira e a última parte, que tudo tem mudado definitivamente. Do mesmo modo, os intervalos cada vez maiores entre as partes provocam um efeito de aceleração que não deixa de produzir certa vertigem.

Alguns críticos, entre os quais Georg Lukacs, consideram-no um romance histórico, já que nele se abordam o desembarque de Garibaldi na Sicília e, em geral, as vicissitudes da re-unificação italiana. Porém, por cima do referente histórico, prevalecem duas linhas argumentativas que se entrelaçam constantemente. Por um lado, está o declínio da aristocrática família Salina que se desenvolve em contraponto do auge da família Sedàra, expoentes da burguesia emergente. Por outro lado, seguimos a vida interior de Fabrizio, o príncipe de Salina, entre maio de 1860 e julho de 1883, quando este morre. Assim, os dois fatos e personagens históricos raramente aparecem no primeiro plano, mas de modo lateral e sem seguir uma linearidade cronológica. Se apresentam de maneira fragmentária, geralmente descritos pelos mesmos personagens do romance e subordinados aos seus conflitos ou lembranças. A epopéia garibaldina, por exemplo, aparece na boca de um dos personagens, Tancredi, transformada em um

episódio lascivo – a irrupção dos garibaldinos em um novo convento –, e subordinada a seus desejos de seduzir à bela Angélica, a filha do Príncipe. Ao narrador não lhe interessa a representação objetiva da história, senão seu reflexo na subjetividade dos personagens: o tempo da História está subordinado ao tempo subjetivo dos personagens.

Já em *Nochebuena*, o grau de historicidade é mínimo. Não há praticamente nenhum evento histórico que ocorra como pano de fundo à história. Isto, pelo menos, pode ser dito do roteiro com o qual filmamos, já que no filme, como disse, são visíveis certos indícios do que estava ocorrendo no momento: a crise financeira de 2008 e o escândalo das pirâmides. Estas alusões se fazem presentes através de certos textos que foram incluídos em pós-produção, tais como as intervenções telefônicas do Gordo ou os momentos em que se ouve rádio.

Na cena 3, por exemplo, quando Epifanía entra à cozinha, pode-se reconhecer um rádio no qual o locutor menciona o escândalo das pirâmides. Mais adiante, através do rádio que está no carro de Bernardo (cena 45), ouvimos uma entrevista com um personagem que afirma não ter nada a ver com o negócio das pirâmides. Embora esteja com um volume baixo, misturado com outros efeitos de áudio, pode-se perceber a deliberada imitação que fez o ator da voz de David Murcia Guzmán, principal cérebro das pirâmides na Colômbia. Por sua vez, o personagem Gordo, por estar supostamente em Nova Iorque, nos permitiu aludir ao que estava ocorrendo no mundo financeiro enquanto o filme estava em sua fase de edição. Assim, no clímax do filme, quando Bernardo e Uldarico vão ao Alto para se comunicarem com o Gordo para averiguarem o estado da transação financeira, este lhes responde que tudo está perdido, pois, "Wall Street se quebrou" (cena 67).

Contudo, é pertinente voltar ao romance de Lampedusa e, principalmente à conhecida frase "Se queremos que tudo continue igual, é necessário que tudo mude" (1999, p. 27). A expressão é pronunciada por Tancredi Falconieri, sobrinho favorito do Príncipe e que, apesar de militar nas filas garibaldinas, tenta se aproveitar da situação para seu benefício e o da sua classe social. A partir de então, cunhou-se no campo das ciências políticas o termo *gattopardista* para definir certos políticos, reformistas ou revolucionários que cedem ou reformam uma parte das estruturas para conservar o todo sem que nada mude realmente.

Na primeira seção, referindo-me às transformações que sofreu o roteiro durante o processo de sua escrita, mencionei algo do que tinha ocorrido após a mudança de função que viveu o personagem de Carlota. Na verdade, esta passou de ser a mulher de Bernardo para se converter na antagonista tanto da linha do amor como na linha de poder. Isso também modificou o final do filme e as mensagens que quisemos transmitir. Sem dúvida alguma, a cena final foi uma das mais polêmicas. Para muitas pessoas que tinham lido versões anteriores do roteiro, mas também para alguns espectadores neófitos, o filme padece de uma certa imoralidade. O pícaro, que é Bernardo, de alguma maneira permanece ileso: não recebe o esperado castigo e, além disso, consegue recuperar a fazenda para si. Na penúltima cena do filme, ele pergunta à sua mãe se não se pode fazer nada para recuperar a fazenda. Sua mãe lhe responde: "Pois eu já te disse. Carlotinha é uma mulher primorosa" (110, p. 103).

E no fim do filme, no exterior da casa, em meio da bagunça dos móveis após o aborto do embargo, vemos Alvarito tocando o piano e Bernardo, ao seu lado, que observa um grupo de bêbados que vem da casa, em fila, e se aproxima deles. No primeiro lugar da fila, está Carlota, para quem Bernardo aparece surpreendentemente "e lhe tira uma flor da orelha. Carlota ri nervosamente. Ele lhe tira outra flor. Apaixonada, Carlota o abraça. Sem maior colaboração dele, ela busca sua boca e o beija. Ambos se beijam." (cena 112, p. 103). Deste modo, a linha do amor junta-se com a linha de poder: Bernardo sacrifica seus sentimentos com a intenção de assegurar o capital. Assim termina o filme. O que quisemos mostrar com este final era a capacidade de uma classe social (a classe dominante colombiana) de se adaptar e mudar de tal modo que consiga continuar com o poder. Fiel discípulo do Trancredi lampedusiano, Bernardo consegue que tudo mude para que tudo continue igual.

4.2.3 O cerejal de Liuba Raniévskaja

Há pouco tempo li pela primeira vez *O Jardim das Cerejeiras* de Tchekhov, tempo depois de escrever o roteiro de *Nochebuena*. Porém, sempre tive um fascínio especial pelo universo desse dramaturgo russo em outras peças e, durante o processo de escrita do roteiro, inúmeros elementos da sua poética foram uma importante referência. Quando o filme já havia sido estreado, ao ler a peça do autor russo, entendi que nela convergiam admiravelmente os temas centrais do roteiro escrito anos atrás. Descobri, a

posteriori, que eu tinha feito uma suposta adaptação! Numa leitura mais aprofundada da última das grandes peças de Tchekhov, senti que o elo de ligações com meu roteiro era o fato das duas se situarem em espaços muito semelhantes e partilharem elementos temporais também próximos.

A semelhança mais evidente entre a peça e o filme tem a ver com a importância do lugar em que se desenvolvem as duas histórias. Não só elas acontecem numa mansão rural em decadência; nelas, o tema da propriedade sobre a terra e da preservação da casa e seus arredores ocupa um lugar central. No primeiro caso, o que está em jogo é a propriedade rural de Liuba Raniévskaja, incluindo o imenso e improdutivo cerejal. Já em *Nochebuena*, o que está em risco é uma fazenda, na Colômbia, com o afrancesado nome de “La Alsácia”. A propriedade da nobre família De la Concha também conheceu tempos melhores e tenta fugir à sua própria desapareição.

A ação no *Jardim das cerejeiras* percorre três lugares, porém o espaço que de maneira mais clara reflete a passagem do tempo é o quarto das crianças, visível no primeiro e no último ato. Ao começo, trata-se de um lugar que remete à infância idílica e a um passado de glória. Os próprios moveis são fruto de exaltados louvores: “Querida e honrada estante! Gloria a ti que por mais de cem anos tens servido aos ideais do bem e de justiça” (1983, p. 22). No final, quando o jardim foi vendido e todos estão indo embora, “não há mais cortinas nas janelas, nem quadros nas paredes. Só alguns móveis num canto, como à venda. Desolação” (1983, p. 63).

Devido, quicá, à menor exigência de economia espacial que sugere o cinema, o enredo de *Nochebuena* desenvolve-se em quase vinte locações, a maioria dentro da própria casa, todas no perímetro rural da fazenda. Porém, ao longo do filme, é possível identificar vários índices do tempo da decadência que transparecem no espaço. O primeiro tem a ver com as pesquisas e escavações que faz o encanador tentando resolver a crise sanitária que afeta à mansão. O segundo provem do embargo judicial da propriedade, no final desse longo dia de Natal. Ao amanhecer do dia seguinte, sobre os créditos finais, a imagem é a seguinte: frente à fachada da casa, buracos ao longo do jardim, um piano no meio, móveis jogados por todos os lados e animais andando livremente...

Os espaços, aqui e lá, estão condicionados por uma radicalização da natural marcha do tempo. O passado de glória, visível através da antiguidade e da nobreza do local, rivaliza com um futuro incerto e de muita precariedade. No presente, o espaço reflete essa briga dos tempos por meio dos múltiplos signos de uma decadência. Porém, antes quero chamar a atenção sobre outro importante aspecto do espaço em que se desenvolvem as duas obras. Eis a questão da distância que separa a mansão da cidade.

Várias vezes as personagens da peça falam de uma tal Karkov, sem que porém fique claro se é essa a cidade vizinha à que se referem. Tampouco importa como ela é. A cidade é mais uma entidade abstrata do que um lugar concreto. O que interessa é só a (pouca) distância que os separa dela. É justamente por causa dessa proximidade, acrescentada pela construção de uma via férrea que liga a propriedade rural com a cidade reduzindo” ainda mais as distâncias, que a preservação do cerejal se faz cada vez mais inviável.

O projeto de Lopakhine, antigo criado da casa, convertido logo em próspero homem de negócios e finalmente proprietário do Jardim, consiste em derrubar o cerejal, lotear o terreno e alugar os lotes aos veranistas. O fato da propriedade ficar perto da cidade vaticina o êxito do seu projeto: “a vinte quilômetros da cidade e com a estrada de ferro correndo paralela à propriedade [...] quando chegar o outono não haverá nem um lote de sobra” (1983, p. 19-20). Para Gaiév, irmão de Liuba, a proximidade se expressa mais com certo estupor frívolo: “com a estrada de ferro até aqui, temos a cidade em nossa porta. Fomos lá, almoçamos... Já estamos aqui” (1983, p. 34). A proximidade com a cidade é, pois, a principal ameaça para os proprietários tradicionais do cerejal.

Em *Nochebuena*, não é mais a proximidade mas o afastamento frente à cidade, o estado de isolamento em que se encontra a fazenda, o que ameaça sua própria sobrevivência. A cidade, aqui, deve ser entendida como uma entidade ainda mais abstrata do que a da peça, porquanto invisível ao espectador e desdobrada em múltiplos lugares geográficos: o povoado no qual compram algumas coisas e procuram o encanador; a capital da província, sede de governo do antagonista do filme; a capital do país, aonde vários vão ou voltam; Nova Iorque, cidade onde mora o principal parceiro de Bernardo, o protagonista e propiciador do desastre econômico familiar; e, finalmente, Singapura, destino escolhido pelo caçula da família para realizar os investimentos.

A cidade é ao mesmo tempo o planeta: moderno, interligado e global. É o lugar onde estão o dinheiro e os negócios. Os de Bernardo e nessa medida os de todas as personagens: aos poucos descobrimos que ninguém escapou às suas quimeras de ouro. No *Jardim das Cerejeiras*, a estrada de ferro, o telégrafo e o correio permitem aos moradores da mansão se relacionar com o mundo exterior. Em *Nochebuena*, sistemas de comunicação mais modernos deveriam cumprir a mesma tarefa. Porém, eles são sempre inexistentes ou ineficientes. A sensação de isolamento vai se apropriando de Bernardo ao longo do filme. Começa o dia com frequentes problemas de sinal no seu celular, tenta ir para a cidade, mas fica sem gasolina no meio da roça, volta de pé e descobre que também o telefone da casa deixou de funcionar. Tem finalmente que ir até os limites da fazenda, num rochedo no alto da montanha, para conseguir falar com Nova Iorque e descobrir que a catástrofe financeira é irreversível.

Não é ousado afirmar que a ameaça principal para o status quo da propriedade e de seus moradores, tanto na peça como no filme, vem da relação de proximidade/afastamento frente à cidade e o que ela representa. Em Tchekhov, a proximidade marca um encarecimento da terra que leva à impossibilidade dos proprietários tradicionais para continuar mantendo o cerejal. No meu roteiro, o afastamento impede ao protagonista atuar adequadamente para salvaguardar o patrimônio familiar. Em ambos os casos, a relação de distância entre o campo (a mansão tradicional) e a cidade (o mundo exterior modernizado) define as ações das personagens e seus destinos.

4.3 AS FRONTEIRAS ENTRE DOIS MUNDOS

É tempo, pois, de voltar a Bakhtin e a seus cronotopos, enfocando-me em algo que o teórico russo apenas menciona e que, entretanto, é de vital importância se se deseja transferir suas propostas do plano do romance para o campo do teatro e do cinema. O núcleo do seu trabalho localiza-se no estudo das unidades de tempo e espaço que se encontram no interior do texto narrativo. Contudo, deixa claro o interesse que poderia ter o estudo das relações espaço-temporais entre o autor, o leitor e a própria obra. Ao passar ao campo do teatro ou do cinema, a relação entre estas três entidades

modifica-se notoriamente. Espera-se que o estudo destas diferenças possa dar luzes sobre as particularidades de uma linguagem e outra.

4.3.1 Os dois mundos da narrativa

Ainda que tal coisa possa ser discutida, para Bakhtin a obra narrativa se compõe de dois mundos complementares: um mundo *real representante*, também chamado por ele de mundo *criador*, diferente de um outro mundo *representado* ou *criado*, (e que na terminologia da análise narratológica pode ser chamado também como o universo *diegético*); dois mundos que para Bakhtin estão separados por uma fronteira “rigorosa e intransponível” (1998, p. 358).

De um lado, situa-se o universo criador: o mundo do autor, do leitor e do que Bakhtin chama o “intérprete”, para designar o componente material e exterior da obra, que pode ser um bardo, um manuscrito, um livro.... Do outro, localiza-se o universo criado: um lugar e um tempo nos quais as situações e as ações narradas acontecem. Porém, esses dois mundos estão ligados. A obra, com seu mundo representado, penetra no cotidiano do autor e do leitor enriquecendo-o, e o mundo representante penetra na obra afetando necessariamente sua forma.

Os autores e os “ouvintes-leitores”, para Bakhtin, podem se situar em países e épocas diferentes, porém “se encontram da mesma forma num mundo uno, real, inacabado e histórico” (1998, p. 358). Tanto o autor como o leitor vivem fora do mundo representado – direi também, dos cronotopos representados –, mas se imbricam neles. O autor move-se livremente no tempo diegético (pode começar pelo fim, pelo meio, voltar ao passado...) e observa os acontecimentos por ele construídos a partir da sua contemporaneidade inacabada. Do mesmo jeito, o leitor vive no seu tempo biográfico, porém acompanha os movimentos da ação.

Inscritos em coordenadas espaço-temporais, os gêneros incidem tanto na produção como na recepção da obra literária. Antes de ler um livro, temos uma consciência clara do gênero ao qual ele pertence. Não enfrentamos do mesmo modo uma obra se ela é um romance, uma peça dramática ou um poema. *Dom Quixote*, por exemplo, foi lido no seu tempo como um particular romance de cavalaria, enquanto que hoje é assumido pelo leitor como um dos primeiros romances modernos... O espaço e tempo, nos quais a obra é escrita, influi tanto no modo em que aborda um determinado

gênero como no plano discursivo da própria obra: não é possível escrever um romance hoje como se fosse uma obra do século XVIII. Neste ponto, é crucial diferenciar os componentes discursivos ligados aos gêneros, das pequenas peripécias e modificações estilísticas, distinção semelhante a que o francês Roland Barthes (1993) introduz entre o estilo e a escrita. Enquanto que o primeiro é uma sorte de código biológico do autor, seu DNA literário, a segunda é a própria linguagem literária transformada por seu destino social. A escolha de um determinado gênero é também a eleição da uma forma de escrita e a aceitação de um pacto com a sociedade receptora da obra. Se o estilo escapa totalmente à esfera da influência dos gêneros, a escrita é condicionada por eles.

Segundo Miguel Ángel Garrido (1995), para Bakhtin os gêneros estão atravessados por coordenadas espaço-temporais precisas que determinam: o modelo de escrita para o autor – que escreve sempre nos moldes de um gênero determinado mesmo se seu objetivo é criar outros novos –; um “horizonte de expectativa” para o leitor, que traz uma idéia prévia do que ele vai achar ao abrir e ler o livro; e um sinal para a sociedade que caracteriza como literário um texto que, sem isso, poderia ser considerado alheio à esfera da criação artística.

4.3.2 O aqui e agora do teatro

A semióloga teatral francesa, Anne Ubersfeld, autora do livro *Para ler o teatro*, afirma que assim como há no teatro dois espaços, o espaço extra-cênico e o espaço da cena, também “há no feito teatral duas temporalidades distintas: a da representação (uma hora ou duas ou mais em certos casos ou em certas culturas) e a da ação representada” (2005, p. 125). Trata-se, de um lado, do tempo e o espaço da realidade sensível e positiva (o mundo representante, em termos de Bakhtin), e do outro, do tempo e o espaço internos à obra teatral. Nesse sentido, é a mesma distinção feita por Bakhtin em relação ao romance.

Porém, o russo distingue três entidades com suas próprias coordenadas ao interior do mundo representante: o autor, o intérprete e o ouvinte-leitor. A partir da perspectiva do teatro, tal divisão torna-se bem mais difusa e com um grau de complexidade que merece uma análise mais aprofundada. No teatro exclusivamente baseado no texto dramático, o autor pode ser identificado com o dramaturgo. Por sua vez, o encenador, os atores e os técnicos seriam assimilados à figura de intérpretes,

enquanto o ouvinte-leitor não seria outro do que o espectador. Mas por conta da necessária emancipação do teatro frente ao texto dramático (e ainda mais com novas formas cênicas como a performance, o teatro-físico, os shows multimídias, etc...) tanto o encenador como os atores rivalizam pela condição de autores da peça. Como dramaturgo, gosto mais de peças baseadas num texto escrito, que muitas vezes são de um escritor já morto. Mas, mesmo assim, interessa-me não só como o dramaturgo, a partir das suas coordenadas históricas e geográficas, entendeu e representou o mundo. Quero saber também como uma série de artistas assume e lê essas coordenadas a partir da minha própria contemporaneidade. Nesse sentido, acho injusto outorgar ao diretor ou aos atores a condição de simples intérpretes.

O fato mais relevante quanto ao tempo e ao espaço do teatro é o aqui e agora. A representação convoca num mesmo lugar, na mesma hora, aos produtores e aos receptores da peça teatral. A francesa Anne Ubersfeld afirma que:

“[...] o problema fundamental do tempo no teatro é que ele se situa em relação ao *aqui-agora* que é o aqui-agora da representação e que é, também, o presente do espectador: o teatro é o que por natureza nega a presença do passado e do futuro. A escritura teatral é uma *escritura no presente*” (2005, p. 132)

Tanto o tempo da representação como a ação representada acontecem no presente: o mesmo presente que transcorre diante dos olhos do espectador. Independentemente de se a referência está no passado ou no presente históricos, de se a peça é ilusionista e pretende criar a impressão de acontecer realmente numa outra época, ou se busca o distanciamento para deixar bem claro que se trata unicamente de uma representação, as ações acontecem sempre agora.

Quanto ao espaço, algo semelhante pode ser dito. Para Ubersfeld, o lugar cênico é por um lado uma imitação de algo, mimese de um mundo representante. É claro que não se trata de uma imitação literal, uma cópia idêntica ao que está fora do teatro. O que está sendo reproduzido são as estruturas espaciais e a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem. Mas, por outro lado, esse lugar cênico constitui uma realidade autônoma, um conjunto de signos esteticamente construído e perceptível de modo imediato pelos espectadores. Não é só a imagem de alguma coisa no mundo, mas o próprio lugar da mimese, lugar onde se passa alguma coisa, “que não

remete a um “alhores”, mas que investe o espaço pelas relações corporais dos atores, pelo desenvolvimento das atividades físicas” (2005, p. 94).

Por causa desse duplo estatuto de imagem mimética da “realidade”, e espaço autônomo, concreto e material, o lugar cênico pode ser entendido como metáfora e ao mesmo tempo metonímia do mundo real. O alemão Hans-Thies Lehmann, por exemplo, identifica a metáfora com o espaço do teatro dramático, pois considera que neste há um desejo de representar simbolicamente o mundo sugerido pelo texto dramático. Ao contrário, com o apagamento das fronteiras entre a vivência real e a fictícia no teatro pós-dramático, o lugar cênico não é mais suporte simbólico de um outro mundo fictício, mas parte e continuação do espaço material do teatro. Passa de ser puramente metafórico pra virar uma metonímia, uma parte do mundo, um fragmento no “continuum” do real.

Considero um pouco simples associar um tipo de teatro com a metáfora e outro com a metonímia. Uma boa encenação é ao mesmo tempo uma representação e um fragmento da vida. Mesmo sendo uma ficção, o espectador percebe diretamente as ações dos atores, eles têm uma existência física, corpórea. O estranho, porém fascinante, caso que aconteceu com a apresentação da tragédia colombiana *La Pola*, em 1828, é bem ilustrativo das constantes imbricações entre o mundo da representação e o da ação representada.

Segundo crônicas da época, na representação da peça sobre a morte da mártir da independência, a “Pola”, acontecida poucos anos atrás, ao chegar o momento em que um soldado espanhol lia o édito que condenava a criolha à pena de morte, o público ficou tão indignado que decidiu jogar tomates e pedras, em sinal de protesto, contra o ator que representava o papel do espanhol. Este, sem saber o que fazer e depois de consultar a sua trupe, saiu de novo ao palco anunciando que (contra toda verdade histórica) o Rei tinha mudado a sentença de morte pela pena de desterro. Porém, o público não quis ouvir argumentos e exigiu a imediata liberação da heroína ou a devolução do seu dinheiro. Se para Bakhtin, na narrativa, a fronteira entre os mundos representado e representante é “rigorosa e intransponível” (1998, p. 358), no teatro essa fronteira parece desaparecer.

4.3.3 O tempo da vida após a morte

Seguindo uma divisão já clássica, o francês Marcel Martin (2008) descompõe o tempo cinematográfico em três partes. Por um lado, existe o tempo da projeção, isto é, a própria duração do filme (dez minutos, uma hora e meia, três horas etc) e, por outro lado, está o tempo da ação, que é o tempo no qual vivem e atuam os personagens (um dia, um ano, um século etc). Por último, estaria o que Martin chama o "tempo da percepção", o mais difícil de definir dos três. Corresponde à sensação de duração que tem cada espectador e, portanto, é muito subjetivo. No teatro, a primeira categoria é equiparável ao tempo da representação e a segunda ao tempo da ação representada. Quanto à terceira, é claro que como espectadores teatrais temos uma percepção da duração. Mas esta é quase idêntica a que teríamos fora do teatro. Dificilmente é construída deliberadamente pelos produtores da obra. Esse "tempo da percepção", como afirma Martin e eu concordo, é definido em boa medida pela montagem cinematográfica, que distancia o tempo da ação do tempo da percepção.

Enquanto a obra de teatro existe virtualmente e só na medida em que se realiza e é percebida, o filme acabado tem uma presença material, é um objeto físico: seja em latas de celulóide ou num disco rígido. Por isso mesmo, enquanto que, no teatro, a produção e a recepção compartilham um mesmo tempo e espaço, o famoso "aqui e agora", no cinema assistimos ao que se gravou em outro tempo e em outro lugar. Algo semelhante ao que sente o leitor de uma novela. Embora se narre no presente ou em terceira pessoa, o relato romanesco sempre estará mediado pela figura de um narrador que reconstrói e conta uma história, que introduz um ponto de vista e um tempo a partir do qual narra. No roteiro cinematográfico, é certo, o narrador poucas vezes se resulta visível. Não obstante, aparece na forma audiovisual do relato, no próprio filme, através do que Griffith chama de "montagem oculta", quer dizer, na justaposição expressiva dos planos em função de uma vontade narrativa.

Segundo uma concepção tradicional, o tempo do cinema seria o presente. Por sua condição de relato dramático, ele se baseia em ações. E estas ocorrem e são captadas num mesmo tempo. Contudo, no cinema é a câmera quem capta tais ações. Estas só são percebidas tempos depois, no momento em que são projetadas. É certo que a distância entre a filmagem e a exibição tem variado e, com a aparição do formato digital e da internet, ela é cada vez mais curta. Mas mesmo sendo simultâneas a

filmagem e a percepção, por exemplo nas transmissões ao vivo, os atores e os espectadores não partilham o mesmo espaço. Há sempre uma distância, a mesma que introduz necessariamente a tela.

Pier Paolo Passolini, num ensaio intitulado “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad”²³ dá sua visão sobre o tempo da imagem cinematográfica, tomando como exemplo o famoso plano-sequência documentário do assassinato de Kennedy. É a visão subjetiva e sem interrupções de alguém que assistiu ao assassinato. Não existem cortes que sugiram mudanças ou saltos de tempo. O espectador está imerso no mesmo fluxo temporal que aqueles que participam da ação gravada. Assim, o tempo do plano-sequência seria o presente absoluto.

Entretanto, o italiano sugere uma hipotética situação na que víssemos, um depois do outro, os hipotéticos planos-sequências do crime: um a partir da ótica do assassino (ou dos assassinos, para ser consequentes com as investigações posteriores), outro da perspectiva de Jackie ou do próprio JFK, etc... Uma montagem feita a partir desses planos filmados exatamente na mesma hora, conduziria a uma multiplicação de presentes. Esta “inutiliza en realidad, el presente, cada uno de estos presentes, al postular la relatividad del otro; su inautenticidad, su imprecisión, su ambigüedad”²⁴ (1971, p. 2) No momento de se relacionar um plano com outro, graças à montagem, o presente se anula, subordinando-se ao outro. Em termos de Passolini, diríamos que por causa da montagem o presente se converte em passado.

Segundo o diretor de *Teorema*, o homem se expressa através de ações que carecem de unidade e de sentido até que não se tenham realizado. Enquanto estamos vivos e ainda temos um futuro pela frente, carecemos de sentido. É só ao morrer que nossas ações, “nuestro presente infinito, inestable e incierto” se converte num “pasado claro, estable, cierto”²⁵ (1971, p. 5). Assim, para Passolini, a morte realiza sobre a vida o que a montagem faz sobre o material filmado: dá-lhe sentido final. A diferença entre a vida real e a vida reproduzida pelo cinema é uma questão de ritmo temporário. Enquanto, na primeira, nos situamos dentro do fluxo do tempo e portanto somos incapazes de a entender em sua totalidade. No cinema estamos mais além do fim;

²³ *Discurso sobre o plano-sequência ou o cinema como semiologia da realidade*

²⁴ “inutiliza a realidade, o presente, cada um desses presentes, ao postular a relatividade do outro, a sua inautenticidade, a sua imprecisão, a sua ambiguidade”

²⁵ “nosso presente infinito, instável e incerto” se converte em um “passado claro, estável, certo”

quando tudo termina, e nós nos viramos pra trás para ver como tudo ocorreu. Por isso, pra o italiano, o tempo do cinema é “o tempo da vida após a morte” (1971, p. 11)

Cada vez que assisto novamente a *Nochebuena*, mesmo sendo um filme relativamente recente, surpreendo-me de ver-me a mim mesmo jovem, imberbe e magro, algo que já não sou. E me perturbo ainda mais, quando vejo o maravilhoso Héctor Rivas, ator que encarnou ao personagem do encanador Gómez e que morreu faz pouco tempo. Não deixa de ser aterrador ver a um morto tão vivo, tão vital e tão engraçado!



FIG. 14: Gómez, o encanador (Héctor Rivas RIP)

Foto: Camilo Monsalve

5. QUARTA SEÇÃO – UM FILME TEATRAL?

Durante o processo da escrita, filmagem e exibição de *Nochebuena*, ouvi várias pessoas se referindo a ele como um filme “bastante teatral”. Eu mesmo especulei muitas vezes que um dos meus aportes como roteirista teria sido a introdução de certos elementos teatrais no filme. Porém, lembro que numa das sessões do Seminário de Pesquisa em Andamento, durante o mestrado que tento agora concluir, uma colega me perguntou quais eram esses elementos e como poderia definir o termo. É diferente responder isso a uma jornalista do que a uma mestrandia em artes cênicas. Por isso preferi guardar silêncio antes de balbuciar uma resposta confusa. Ainda hoje a pergunta continua para mim sem uma solução definitiva, pois a questão sobre o especificamente teatral e o cinematográfico tem infinitos desdobramentos.

É possível que existam no meu roteiro vários elementos derivados da dramaturgia teatral. Por enquanto, vou me focar apenas em um aspecto: a concentração da ação dentro dos limites precisos de tempo e espaço, seguindo as tradicionais unidades ditas aristotélicas. Objetivo indagar as consequências da escolha pelas unidades de tempo e espaço. Antes é preciso fazer uma série de esclarecimentos em torno ao conceito de drama, com o propósito de situar o cinema com relação a ele e à arte narrativa. E depois, considerar de modo mais geral a questão da economia ou da diversificação dos componentes espaço-temporais nas linguagens do teatro e do cinema respectivamente.

5.1 CINEMA, NARRATIVA E DRAMA

O cinema (a dramaturgia cinematográfica no caso presente) tem muito para ser explorado. Porém, essa exploração não tem que olhar só para o futuro, numa estéril busca de novidade. O cinema pode encontrar novas formas de expressão no seu próprio passado, mas, sobretudo, ao se comunicar com as outras expressões artísticas. Em particular com o teatro, do qual se não é possível afirmar que é o filho, pelo menos um

parente próximo. E o mesmo pode ser dito do teatro. Não adianta ele ficar de costas para o cinema, fechado na busca de uma suposta “essência” teatral; no final se resulta limitante. O teatro e o cinema ainda têm muito pra se comunicar. No entanto, esse diálogo vai muito além da inclusão de elementos de uma linguagem na outra: é sobretudo, a possibilidade de se pensar a partir da diferença, a partir do outro.

5.1.1 As tensas relações entre teatro e cinema

Embora seja claro que a arte cênica serviu como ponto de origem para a definição da linguagem cinematográfica, a relação entre teatro e cinema nem sempre tem sido a mais cordial. Para ganhar autonomia e liberdade e definir sua própria identidade, o cinema teve que negar, em algum momento, sua origem teatral. André Bazin, o teórico francês da *Nouvelle Vague*, começa seu artigo “Teatro e Cinema” afirmando que “se salientar as afinidades entre o cinema e o romance se tornou relativamente comum na crítica, o “teatro filmado” passa ainda no mais das vezes por uma heresia” (1991, p. 123). Com efeito, o adjetivo “teatral” transformou-se quase que em sinônimo de artificial ou falso, quando aplicado à análise de uma obra cinematográfica.

Os próprios diretores buscam se afastar de tudo o que possa se assemelhar com o teatro, tentando realizar filmes especificamente cinematográficos. Isto, que parece uma tautologia, não o seria tanto: assim como há filmes que privilegiam componentes pictóricos ou musicais, outros podem ficar com o mais específico do próprio cinema. Por que a expressão “teatral” no cinema encobre tantas vezes uma visão negativa, como se o teatro fosse um estágio anterior ao cinema e o destino natural deste consistisse em se afastar, cada vez mais, das suas ultrapassadas fontes teatrais? O fato do filme ser um fenômeno recente e ter sido considerado nos inícios como uma forma de aperfeiçoamento do espetáculo teatral não significa nem dependência, nem submissão. O cinema e o teatro são linguagens diferentes e autônomas. E tais diferenças – essa é uma das hipóteses da presente dissertação – são visíveis principalmente nas suas relações diante do tempo e do espaço.

Um dos alvos preferidos do ataque que o cinema faz ao teatro é a representação considerada teatral, considera-o artificial e carente de vida. Diante da capacidade da

câmera de captar pedaços da vida, o teatro parece ser uma forma rígida e pouco convincente. De uma maneira geral, acusa-se ao teatro de ser uma mimese da vida. Entretanto, ninguém se atreve a negar-lhe ao filme, na sua condição de representação de ações, um componente dramático. André Bazin, no seu ensaio citado, afirma que "se considera-se o teatro como uma arte específica do drama, tem que se reconhecer que sua influência é imensa, e que o cinema é a última das artes que pode escapar dela" (1991, p. 125) De fato, cinema e teatro compartilham, pelo menos no seu estado inicial, um componente textual de natureza e forma muito semelhantes. O roteirista, por mais que escreva para a tela, é um dramaturgo tanto como é o autor teatral: sua matéria-prima são as palavras. Palavras que terão de se transformar em ações ao passar por um palco ou por um set cinematográfico. Assim, em uma linguagem ou em outra, faz-se necessário passar primeiro por um texto de natureza linguística, antes de chegar à encenação teatral ou à filmagem.

5.1.2 O drama, “até mesmo dentro dos teatros”

Augusto Boal afirmava que todos somos atores (espect-atores, diz ele). Para o teatrólogo brasileiro, o teatro é algo que existe em potencial em cada ser humano e pode ser praticado em qualquer lugar, "até mesmo dentro dos teatros" (2011, p. ix). Parodiando um pouco sua afirmação, quero ressaltar que o drama é algo independente de seu meio de expressão e que portanto pode se encontrar em distintas linguagens artísticas, até mesmo no teatro...

Entretanto, no próprio campo do teatro, esse texto dramático tem sido tratado com crescente desconfiança. Uma vasta tradição crítica insiste na incompletude do texto dramático diante da totalidade do fenômeno teatral. O peso excessivo que, durante séculos (particularmente em períodos como o do classicismo ou o do realismo-naturalismo), levou o texto a sufocar os demais elementos da linguagem teatral, também fez com que muitos homens de teatro rejeitassem a instância textual por considerá-la necessariamente incompleta. A leitura de uma peça seria uma atividade sofisticada própria de especialistas, enquanto que a encenação responderia à finalidade legítima do texto dramático.

Longe de entrar na discussão sobre a preeminência do texto dramático sobre a prática teatral, ou vice-versa, o que me interessa agora é associar o conceito de drama com o componente textual da representação cênica ou cinematográfica. Uma expressão como “texto teatral”, muito comum inclusive entre especialistas, resulta confusa desde uma perspectiva teórica. Embora ela seja usada para se referir ao próprio espetáculo no sentido de uma escritura cênica, o tecido das ações dentro do contexto da representação, ao misturar os planos textual (dramático) e cênico (teatral) favorece uma grande confusão terminológica. Para a pesquisadora brasileira Cleise Mendes (2008), tal expressão só pode ser aceita e utilizada em seu sentido metafórico já que “teatral”, que significa etimologicamente “lugar onde se vê”, “lugar para a visão” – ou seja, o próprio edifício onde acontece a representação –, é um atributo que só pode ser efetivamente aplicado a um fenômeno audiovisual. Para uma realidade textual, composta por signos de caráter linguístico, resulta mais adequado o termo dramático. O longo matrimônio monogâmico entre drama e teatro, como chama-o Mendes, não significa que o drama precise do teatro para existir, nem que o teatro tenha que partir forçosamente de um texto dramático.

O drama designa originalmente um gênero literário baseado na ação e a imitação e cuja forma de expressão, além do próprio texto escrito, está geralmente associada com a prática teatral. Porém, ele pode aparecer em outros gêneros literários como a poesia dramática ou a narrativa com trechos dialogados ou, em outras linguagens artísticas, como a pintura, a música ou no cinema, cujo componente textual – isto é, enquanto roteiro cinematográfico – apresenta uma forma dramática convencional. Do mesmo modo, o teatro pode partir de outros gêneros literários como o lírico e épico, e, inclusive, fugir totalmente da esfera do drama.

A teoria clássica, recolhendo os ditames de Aristóteles, distingue três gêneros principais: o lírico, o épico e o dramático. Em geral, entende-se como lírica uma obra em que prima a visão subjetiva de um autor ou de um eu - lírico que, levado por uma forte sensibilidade e emotividade, quer dar um testemunho de si mesmo, do seu estado de ânimo e seus sentimentos. Ao contrário, no gênero épico (ou narrativo) aparece a figura de um narrador que, através de um discurso oral ou escrito, relata uma história, destinada a ouvintes (como na epopéia grega ou nos *cantares de gesta* medievais) ou a leitores (como no romance moderno). Uma obra dramática, por sua vez, é aquela que está destinada a ser representada por atores, em um determinado espaço e diante de uma

certa quantidade de espectadores, e que se baseia fundamentalmente na ação. Não é sem motivo que a etimologia grega de "drama" é, justamente, "ação".

Entretanto, é importante lembrar que os gêneros não são entidades fechadas e rígidas. Por isso não cabe fixar rigidamente os limites entre o propriamente narrativo ou épico-narrativo, o lírico ou poético e o dramático. É possível encontrar ramificações do drama na narrativa, por exemplo, em diálogos diretos que geralmente incluem o romance. E assim mesmo, também é possível encontrar elementos narrativos em obras dramáticas, quando o relato substitui a ação, na fala, por exemplo, do recorrente mensageiro da tragédia antiga, ou do ator *distanciado* no teatro épico brechtiano.

E por isso, também, é que dentro de cada gênero aparecem e desaparecem constantemente sub-gêneros ou gêneros menores que lutam entre si pela sua sobrevivência. Parafraçando a Marx, poderíamos dizer que "a história de toda a literatura que tem existido até os nossos dias é a história da luta de gêneros".

5.1.3 O cinema, no cruzamento do teatro e do romance

Jean Mitry (1907-1988), na sua (já clássica) *Estética y psicología del cine* (1978), dedica um longo capítulo ao "Tempo e espaço do drama". Nele, faz um percurso a partir dos inícios do cinema, da *Chegada do trem* dos irmãos Lumière até a aparição do som. Durante esse período de quase meio século, segundo Mitry, o cinema adquiriu sua linguagem própria e se elevou à categoria de arte autônoma. Entretanto, para encontrar sua identidade teve que mergulhar nos seus referentes mais próximos: o teatro e a literatura. O percurso histórico serve a Mitry para pôr o cinema em relação com outras linguagens artísticas, a partir da perspectiva de sua evolução em termos espaço-temporais. Para os efeitos da presente dissertação, resulta pertinente considerar alguns dos enfoques deste teórico, realizador e co-fundador da Cinemateca Francesa.

As primeiras tentativas de gravar uma encenação, dando início à ficção fílmica, correspondem a Georges Méliès. Porém, o diretor e mágico francês não fez outra coisa do que registrar uma encenação teatral. É só com as *Scenes of true life* de Griffith que o cinema começa a encontrar sua especificidade, ao explorar a capacidade do cinematógrafo para captar a realidade de maneira imediata e com uma fidelidade nunca antes vista. Jean Mitry afirma que com Griffith "a encenação cinematográfica substitui

total, definitivamente, a encenação teatral" (1978, p. 352). É claro que antes dele houve muitos outros aportes decisivos, como os de Porter, que introduziu as primeiras noções de montagem em *The great train robbery*. Contudo, ao autor de *Intolerance* e das referidas *Scenes of true life* lhe cabe o mérito de ter sistematizado todos os "descobrimentos" recentes do cinema em função de um único objetivo: narrar uma história.

Os aportes das *Scenes of true life*, na construção de uma linguagem para o cinema, foram principalmente três. O primeiro consistiu na introdução sistemática da montagem como elemento expressivo construtor do relato. A partir de então, o cinematógrafo abandonou a posição de espectador teatral (aquele que observa sem intervir, como se fosse uma espécie de *voyeur*) e fez-se quase protagonista do desenvolvimento do relato. Passou a registrar visualmente uma ação, a narrá-la através de imagens. A segunda novidade correspondeu à negação da teatralidade na interpretação do ator; rapidamente foi claro que se conseguia um efeito mais veraz na medida em que interpretação se reduzisse ao mínimo: "o ator cinematográfico típico só se representa a si mesmo" (p. 182), lembra-nos Walter Benjamin.

Por último, e em estreita relação com o tema desta dissertação, deu-se um grande passo ao abandonar a cenografia teatral, tão repleta de convenções e telões pintados com efeitos ilusionistas, para buscar locações mais próximas aos referentes reais. O espaço, que num princípio servia apenas como enquadramento para a ação, foi se convertendo pouco a pouco num personagem do drama. É o caso típico dos *westerns* onde o espaço geográfico do "Far West" (um cronotopo no sentido mais bakhtiniano) se faz inseparável do drama, pois introduz os conflitos e determina a conduta dos personagens.

O espaço cênico parte de uma convenção entre espectadores e atores, é uma representação de outro espaço que lhe serve como referente. Ao contrário, no cinema esse referente não existe. O espaço no qual atuam os personagens não se pretende uma representação, a não ser de si mesmo. É certo que quando se filma em estúdio há algo desse espaço referencial e ilusório do teatro. Contudo, em um filme como *Nochebuena*, filmada em locais reais, a fazenda assume um laço mais estreito com a realidade, com um contexto histórico. Pode ser que a de verdade não se chame "La Alsacia" senão "Aposentos" e que sejam outros seus donos, porém isso não interfere em nada na sua

materialidade. Como espectadores não precisamos imaginar uma fazenda: estamos vendo-a. Não é um espaço sustentado pelo pacto convencional que celebram produtores e espectadores do fato teatral: trata-se de um espaço físico que percebemos através dos nossos sentidos, sem necessidade de passar por uma instância puramente mental.

Por isso, o cinema não tem as limitações que rodeiam ao teatro à hora de recorrer a distintos espaços. Não necessita renovar constantemente as convenções para que o espectador entenda e aceite qualquer mudança de lugar. Não necessita dar mais explicações. André Bazin, no seu ensaio sobre "Teatro e cinema" expressa com grande clareza o que significou o passo do teatro ao cinema em termos espaciais. Para ele se tratou de uma liberação: "Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço [...] levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer." (1991, p. 131)

Assim como o cinema se distanciou do teatro no que se refere à sua espacialidade, aproximou-se da narrativa para explorar suas possibilidades com respeito ao tempo. Para Mitry, e não duvido que isso seja certo, os primeiros filmes tiveram que se concentrar em ações simples com um desenvolvimento linear, seguindo o caminho da condensação espaço-temporal do teatro. Segundo ele, o tempo do teatro é o do momento trágico, isto é, um instante que está orientado a um passado do qual é consequência. Por isso, a medida que a metragem dos filmes foi aumentando, o tempo da narração se foi ampliando e diversificando, distanciando-se desse "momento trágico". O modelo a seguir foi o da novela que, embora mais extensa que o drama, conservava uma simplicidade do argumento propícia para a curta duração. Diante da ausência de diálogos que puderam assegurar a relação temporal entre uma cena e outra, se impôs um desenvolvimento linear das histórias. Estas, não obstante, se serviram dos inter-títulos para realizar certas elipses temporais.

Para o teórico francês, o cinema mudo dominou o espaço, porém não soube dominar o tempo. Por isso, considera ele, "fue mucho más la formación de un lenguaje que la formación de un arte"²⁶ (1978, p. 394). Enquanto não houve som, o cinema não soube contar histórias que evoluíram, tramaram acontecimentos e misturaram tempos e espaços. Pelo contrário, a aparição do som, junto a uma maior flexibilidade técnica e, sobretudo, ao paulatino crescimento do tempo do espetáculo, levaram o cinema a se

²⁶ "foi muito mais a formação de uma linguagem que a formação de uma arte"

afastar de suas estruturas teatrais e da concentração temporal intrínseca ao drama. Foi assim como logrou construir uma linguagem própria capaz de captar a evolução do tempo, conseguindo transmitir e produzir no espectador a experiência de duração. Assim, no lugar do tempo cronológico e objetivo aparece, aos poucos, um tempo estratificado e complexo, semelhante ao que se apresenta à nossa subjetividade: um tempo que se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva.

Contudo, o paralelo entre narrativa e cinema tem suas limitações, como o próprio Mitry o reconhece. Naquela, as coisas aparecem pouco a pouco através das palavras. Por isso, as imagens que o romance produz são de ordem mental, existem somente em um plano conceitual e variam segundo o que cada leitor imagine. Pelo contrário, no cinema, as imagens são dadas de maneira imediata como dados objetivos. Assim, se no romance as palavras constroem o tempo, no cinema a temporalidade é definida pelas ações, igual ao que acontece no teatro. A diferença com este é sua capacidade de produzir materialmente a sensação de uma duração, à mercê da montagem cinematográfica.

5.2 UNIDADES DE TEMPO E ESPAÇO EM *NOCHEBUENA*

Neste instante é preciso, mais uma vez, voltar a *Nochebuena* e à gênese do projeto. Em 2005, enquanto eu trabalhava num outro roteiro que, por múltiplas razões ainda não foi filmado, a cineasta Camila Loboguerrero participou de um edital do Ministério da Cultura da Colômbia com um esboço do argumento de *Nochebuena*, que ela tinha escrito. Na hora da entrevista com o júri, ela estava fora do país num festival e eu fui eleito para defender o projeto. Minha condição de filho resultava um pouco frágil para justificar minha presença ali e, como já tínhamos combinado que íamos trabalhar juntos, fui apresentado como o co-autor do futuro roteiro.

Na entrevista, um dos júris mostrou-se inquieto pelo nosso *partis pris* de voltar às velhas unidades de tempo e lugar, um conceito mais próximo ao teatro neoclássico do que ao cinema. Para ele, tal decisão parecia ser um *a priori* arbitrário que podia virar um fator contra nós e pôr em risco o dinamismo e a verossimilhança da história. Eu

defendi a escolha, pois acreditava – e ainda hoje o faço – que a condensação do tempo e do espaço favorecia a intensificação das emoções. Sem ela, essa espécie de delírio frenético que marca o desenvolvimento da ação não teria sido possível. Quanto à escolha do dia de Natal, argumentei, eram duas as razões: primeiro, por ser uma reunião de tipo social, permitia desenvolver amplamente o motivo do jogo de aparências; segundo, por se tratar de uma comemoração tradicional e com forte valor emocional, evocava nostalgicamente o tempo da infância e do passado idílico perdidos para sempre.

Ao término de uma semana foram anunciados os vencedores e entre eles estava *Nochebuena*. Dois anos e meio depois, começávamos a filmar. Enquanto isso acontecia, muitas vezes cheguei a pensar que tínhamos errado ao ignorar as observações do júri.

5.2.1 A fazenda “La Alsacia”



FIG. 15: Fachada da casa da fazenda “La Alsacia”

Foto: Camila Loboguerrero

Logo no início da escrita de *Nochebuena*, uma comédia ácida sobre a hipocrisia da alta burguesia colombiana que tenta esconder uma decadência mais do que evidente, Camila e eu soubemos que a trama teria que desenvolver-se numa mansão rural de linhagem nobre e antiga, porém marcada pelos sinais da ruína iminente, eco da fazenda familiar que a crise financeira de 1998 tinha usurpado. Com a decisão de enquadrar a história nesse lugar único, a primeira dificuldade teve a ver com a necessidade de excluir tudo o que acontece fora da fazenda e, particularmente, as transações de Bernardo que determinam em boa medida o destino dos personagens.

Já nas últimas versões, quando o financiamento do filme estava assegurado, os próprios produtores sugeriram incluir algumas cenas do parceiro de Bernardo, o Gordo, falando com ele por telefone desde Nova Iorque ou, inclusive alguns *inserts* da Bolsa de valores de Singapura. Seu objetivo era o de aumentar o sentimento de vertigem diante da distância entre o mundo bucólico da fazenda e a agitação das transações globais. Porém nossa decisão foi continuar defendendo a unidade de espaço. Achemos que uma saída súbita da fazenda poderia distrair a atenção, sem trazer nada realmente relevante ao desenvolvimento da história. Adicionalmente, o fato de o personagem do Gordo ter uma importância tão grande sem que vejamos sua cara, torna-o ainda mais interessante. Inclusive, no roteiro de filmagem, nem existiam as réplicas que ele dizia através do telefone. Elas só foram incluídas na pós-produção para aproveitar os acontecimentos mais recentes em torno das pirâmides e da crise de Wall Street.

A decisão de concentrar a ação no perímetro da fazenda (incluindo a casa, as pastagens próximas e a estrada de acesso) foi inicialmente caprichosa. Nascia de uma intuição. Nas versões sucessivas, porém, encontrou-se a razão de assim ser. Nas primeiras versões, a falência de Bernardo significava a perda de todas as suas propriedades: um suposto apartamento em Miami e outros em Bogotá, investimentos e poupanças etc. Pareciam-nos coisas abstratas demais e presentes só através dos diálogos e não da imagem. Por isso, aos poucos, decidimos que a fazenda virasse o símbolo de todo o patrimônio familiar que se perde.

A própria casa passou do simples local aonde acontece a ação, para ser o tema central: a representação material e imediata de tudo o que está em jogo. A linha de poder, representada pelas dificuldades financeiras de Bernardo e os conflitos com Uldarico, precisava de um elemento que pudesse sintetizar e simbolizar o patrimônio que estava em jogo. Era preciso algo visual que mostrasse a degradação paulatina da situação: a decadência da família tinha que ficar evidente através da ruína material do próprio imóvel, cada vez mais evidente com os buracos feitos por Gómez e, sobretudo, com o confisco dos bens que empreende Uldarico. Além disso, a linha de amor formada pelo triângulo Esmeralda – Bernardo - Carlota funcionava muito melhor ao ser relegada a um espaço isolado e fechado. A mansão nobre, porém decadente, como pano de fundo para os amores entre cunhados e vizinhos, favorecia a imagem de uma classe social totalmente endogâmica e moralmente corrupta.

Achar esta fazenda não foi uma tarefa fácil. Em nossas mentes estava a casa familiar que, por causa da crise financeira de 1998, tínhamos perdido. A família De la Concha, porém, era bem mais aristocrática do que a nossa. Nessa medida, a mansão da fazenda “La Alsacia” devia ser muito mais imponente. No entanto, além das características da própria mansão, era fundamental que ela estivesse dentro de uma fazenda grande e isolada o suficiente para que não fosse visível – nem audível – a presença de outras casas na vizinhança. Depois de visitar umas vinte fazendas finalmente apareceu a fazenda “Aposentos” a 123 km de Bogotá. Construída em 1803 por Fray Domingo de Petrés, o arquiteto espanhol que desenhou a Catedral Basílica da Colômbia, a mansão tinha sido um cenário relevante na história do país. O Libertador Simón Bolívar, por exemplo, dormiu nela algumas noites antes de partir para a batalha que ia decidir a independência definitiva da Colômbia.

Porém, a fazenda não só cumpria o requisito da vasta tradição, da linhagem nobre e da aparência majestosa. Como no filme, a casa também estava em decadência. Propriedade de uma sociedade composta por trinta parentes de uma família outrora poderosa, a fazenda estava cheia de goteiras, pedaços do teto caindo, paredes manchadas, com umidade, quartos inteiros inabitáveis etc. As coincidências entre a fazenda “La Alsacia” e “Aposentos”, porém, não só se limitavam ao passado glorioso e a precariedade atual. Uma série de pequenos acasos parecia sugerir que a história que escrevemos realmente poderia ter acontecido lá: os donos da fazenda e Dona Sofia, por exemplo, partilhavam o mesmo sobrenome aristocrático, Uribe²⁷; Kaizer, o cachorro que em *Nochebuena* devora o peru do jantar, era também o nome do cão que perambulava na casa; quase todos os objetos que tínhamos descrito, como o piano, a espingarda e pequenos elementos de contra-regragem, já se encontravam ali, idênticos, aguardando-nos!

²⁷ A decisão de escolher este sobrenome não foi por acaso. Nesse momento, Álvaro Uribe era o presidente da Colômbia (2002-2010). Político controverso, ele e seus aliados continuam, até hoje, respondendo a processos de corrupção, alianças com grupos ilegais da extrema direita, grampos telefônicos etc.

5.2.2 No dia do Natal

Quanto ao momento em que as coisas sucederiam, a escolha pela unidade de tempo foi uma decisão muito mais difícil. No entanto, já nas primeiras versões do roteiro, ficou evidente que a ação devia ficar concentrada numa “revolução solar”, com ocasião de uma celebração familiar. Uma das primeiras consequências desta escolha foi a rapidez com a qual a falência devia acontecer. Partindo do esquema dramático do passo da felicidade ao infortúnio (o que de entrada afastava o filme da comédia clássica) decidimos organizar a trama a partir de um momento inicial de felicidade e harmonia, e uma situação final de ruína econômica e ruptura familiar. Uma reviravolta tão radical no arco da vida das personagens e da situação, enquadrada no marco estreito de 24 horas, resultava pouco crível. Para evitá-lo, era preciso que os problemas financeiros fossem prévios ao início do filme, que a história começasse *in media res*: o espectador devia presenciar só o corolário de uma série de especulações irresponsáveis e inescrupulosas da parte de Bernardo, que acreditava poder esquivar com astúcia uma bancarrota há muito tempo inevitável.

Nesse ponto foi de enorme utilidade o estudo do caso de Nick Leeson, o “broker” inglês, culpável da falência econômica do Banco Barings. Sem que ninguém suspeitasse nada e, ao contrário, quando o próprio banco achava que suas receitas estavam crescendo, no dia 26 de fevereiro de 1995, foram anunciadas publicamente perdas por valor de 827 milhões de libras, produzindo a imprevista falência de um banco que existia desde 1762.²⁸ Assim, ficava claro que a falência súbita, como a descrita pelo filme, era plausível. Só faltava entender qual era o mecanismo que a tinha antecedido. Para isso era preciso pesquisar sobre o universo da especulação financeira e contar com a assessoria de um especialista. Por essa razão, as primeiras versões do roteiro tiveram uma carga excessiva – principalmente nos diálogos – de explicações sobre o funcionamento das operações de Bernardo, assim como justificativas sobre a sua plausibilidade. Nas versões finais, muitas dessas informações foram eliminadas e ficou só o imprescindível.

²⁸ Num livro autobiográfico (**88888. La cuenta secreta**. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1996), Nick LEESON, agente do Banco Barings, descreve como, através da conta secreta "88888", ele tentou durante vários anos "consertar" (e esconder) uma transação errada através de arriscadas operações especulativas no mercado público de valores da Ásia. Assim, uma pequena perda inicial foi aumentando progressivamente por conta das suas “apostas”, até produzir a falência de um dos maiores símbolos financeiros britânicos, responsável, entre muitas outras coisas, pela intermediação na venda da Luisiana francesa aos recém criados Estados Unidos do Norte da América.

Porém, apesar dos problemas financeiros serem anteriores ao início da trama, por questões dramáticas, era preciso mostrar no primeiro ato uma atmosfera alegre e carente de preocupações, uma espécie de mundo idílico anterior à crise. A magnitude da débauche econômica devia ser apenas perceptível para o espectador, ficando restrita à mente de Bernardo que, cínico e irresponsável, daria pouquíssimas provas dela. Nosso esforço consistiu, pois, em esconder ao máximo os sinais da ruína. Sem deixar de existir, eles não deviam capturar a atenção do público. Ficaram, pois, circunscritas aos comportamentos inconscientes e atos falhos de Bernardo, nas didascálias e em certos diálogos; visíveis, mais do que no roteiro, na interpretação do ator (que acabaria sendo eu mesmo).

Adicionalmente, outros sinais do advento da crise foram introduzidos através das dificuldades de comunicação e das esporádicas, porém cada vez mais frequentes, aparições de Uldarico, primeiro no telefone e depois pessoalmente. O diálogo que encerra a cena 21 é um bom exemplo. Trata-se da primeira aparição física do Governador. Depois de interromper o bucólico café-da-manhã para pedir a Bernardo seu dinheiro, Uldarico despede-se dizendo: “Oiga, berraca esta casa, ¿no? Eso qué viene siendo, ¿colonial?”²⁹ (2008, p. 15). A continuação, um *travelling in* sobre o rosto de Bernardo, instantaneamente ofuscado pela pergunta e com a casa como pano de fundo, indica que os problemas estão começando. Um pequeno comentário quase cotidiano sugere a iminência da perda da casa.

Lembro especialmente das dificuldades de incluir o *travelling* neste plano. As relações entre a equipe tornavam-se cada vez mais difíceis, especialmente por conta de um diretor de fotografia arrogante e com uma trajetória exclusivamente publicitária. Filmar um longa-metragem é como correr uma corrida de resistência: é necessário dosar sabiamente a energia. Não é minha intenção desacreditar do trabalho do diretor de fotografia, mas creio que a linha condutora usada por ele não se adequava à proposta do filme: ele estava acostumado a filmagens curtas e "se cansou muito rápido" desde os primeiros dias. Assim, na metade do caminho já estava exausto e traduziu seu cansaço em uma resistência de ferro a filmar qualquer coisa que não estivesse no *story board*. No momento de planificar a filmagem na tranquilidade de sua casa, Camila tinha imaginado um plano de Bernardo com a casa ao fundo. Porém, ao ver as coisas em seus lugares, com atores e ações já concretizadas, surgiu a necessidade de que o plano tivesse

²⁹ “Olha, essa casa está bem bacana, né? É o quê, estilo colonial?”

movimento. Trata-se de um movimento da câmera que avança sobre o rosto de Bernardo, em direção contrária à caminhonete de Uldarico que se distancia. Acreditávamos que o movimento ajudaria a sugerir a situação do personagem, que embora demonstrasse segurança e simpatia, estava se sentindo carcomido pelos nervos.

A cena entre Bernardo e Uldarico cumpre a função de introduzir o conflito de poder. Até agora nos centramos na relação adúltera de Bernardo e Esmeralda e algumas ligações que ainda não fazem total sentido. Somente até agora vemos a cara do antagonista e entendemos que o que está em jogo é a posse da casa. Era importante unir, em um único plano, a angústia de Bernardo, a ameaçada mansão "La Alsacia" e a falsa segurança e harmonia. Foi uma árdua tarefa convencer ao fotógrafo, que também fazia a câmera. Contra nós estava também a ameaça de chuva, o atraso e o cansaço acumulados depois de várias semanas de filmagem, o produtor querendo avançar a qualquer preço. Porém, finalmente deu certo. É um plano pequeno, sem nada excepcional. Contudo pela sua forma interna e por sua posição dentro da sequência (em termos linguísticos diria que por sua morfologia e por sua sintaxe) este plano cumpre uma função narrativa essencial.

Outro problema decorrente da decisão de condensar a história num dia só: a maioria das Bolsas de valores fecha ao meio-dia do dia 24 de dezembro. E, mais grave ainda, a diferença com o fuso horário de Singapura, onde Bernardo tem seus investimentos, reduzia ainda mais a nossa margem de manobra. Assim, todas as operações financeiras (via telefone) deviam ser feitas antes do meio dia, ou seja, no primeiro ato do filme; depois desse momento todas as Bolsas estariam fechadas e mais nada poderia ser feito. Porém, era muito prematuro situar no final do primeiro ato esse clímax, que é o reconhecimento por parte de Bernardo da ruína irreversível (cena 67). Depois deste momento só podia acontecer o epílogo. Era preciso, portanto, adiar ao máximo possível a notícia do desenlace da operação que Bernardo propôs ao Gordo, no começo do filme.

Nas versões intermediárias do roteiro, o segundo ato foi concebido deliberadamente como uma espécie de retardador dessa cena de reconhecimento da gravidade do problema financeiro (cena 67). Foi aquela uma das razões, senão a principal, para radicalizar o problema da falta de comunicação. Se no primeiro ato a comunicação é apenas defeituosa, no segundo ela não é mais possível: o encanador

quebra os cabos telefônicos, o celular não tem sinal; Bernardo tenta sair, mas o carro fica em pane...

5.3 DO PALCO À MONTAGEM FÍLMICA

No início da década passada participei de uma encenação do “Teatro Libre de Bogotá” que reunia vários textos curtos de Tennessee Williams. A peça chamou-se *American Blues* e nela eu interpretava ao Homem de *Talk me like the rain and let me listen*. É uma peça muito lírica sobre a dificuldade que um casal tem para se comunicar; cada qual fala em tempos distintos e sobre coisas distintas. Nela são muito importantes os silêncios e o que costumam chamar de “tempos mortos”. Lembro que numa ocasião convidei à apresentação um amigo de infância, grande espectador do cinema e, hoje em dia, produtor de filmes. À saída nos encontramos e lhe perguntei o que ele tinha achado da peça. Ele, claro, foi muito cortês: elogiou a peça e me parabenizou pela interpretação. Entretanto, depois de uma pausa e um gesto que revelaram seu verdadeiro pensamento, disse-me uma frase que até hoje tenho memorizada: “lástima que no teatro a gente não possa acelerar”. Sua frase me permitiu pensar uma das grandes diferenças entre o teatro e o cinema. No primeiro, atores e espectadores estão submetidos ao poder do tempo, não podem escapar do seu peso, da sua linearidade e irreversibilidade. Ao contrário, no cinema, se é mestre do tempo, pode-se desacelerar, suspender, acelerar ou inverter.

5.3.1 A regra das Unidades

A regra das unidades de tempo e de espaço está geralmente associada a certas estéticas e poéticas do teatro, principalmente o classicismo francês. Porém, as tentativas de limitar a representação a um tempo e um espaço unitários fogem do marco estreito destas estéticas. Sua recorrência ao longo da história faz supor que não se trata de acidentes na história senão de elementos constituintes do teatro, como se este tendesse naturalmente a uma economia dos elementos espaciais e temporais.

É bem sabido que a regra das “três unidades” – de ação, de tempo e de espaço – deve-se a uma interpretação da *Poética* mais do que a uma prescrição do próprio Aristóteles. Para começar, a obra do filósofo grego é mais descritiva do que normativa: visa mais a analisar as tragédias atenienses do que a promulgar uma doxa rígida sobre o modo em que elas deviam ser escritas. Se seu pensamento virou uma regra, deve-se mais às interpretações feitas *a posteriori*. Tal como afirma Jean Jacques Roubine, é a partir do Renascimento italiano que a *Poética* é redescoberta e “o aristotelismo se torna, mais ainda que uma teoria, uma ortodoxia em relação à qual cada poeta poderá se situar” (2003, p. 21).

Quanto à regra das três unidades, não há uma menção explícita no tratado do filósofo. Assim, é Castelvetro, com seus comentários à *Poética*, em 1570, que introduz a problemática. O italiano afirma que “a tragédia deve ter como tema uma ação que se passou em um pequeno espaço de lugar e em um pequeno espaço de tempo, ou seja, no lugar e na época em que os atores estão ocupados em atuar” (In: 2003, p. 47). Ao contrário da unidade de ação, da qual Aristóteles é bem explícito quando afirma que a tragédia é a representação de uma “ação unida e que forme um todo” (1998, p.51), a unidade de tempo é apenas vagamente sugerida pelo grego, ao constatar que “a tragédia tenta o máximo possível se manter em uma revolução do sol ou não se afastar muito disso” (1998, p. 49) .

Após intermináveis discussões sobre se a revolução solar significava um período de 12 ou de 24 horas, chegou-se à conclusão de que para manter a verossimilhança era preciso reduzir ao máximo a defasagem entre a duração da ação e a da representação. Em vista da dificuldade de uma plena identificação dessas duas durações, os entreatos foram utilizados a maioria das vezes para atenuar a distância entre as duas temporalidades. Porém, a unidade de tempo não é uma norma autônoma, pois ela não pode ser considerada independentemente da unidade de ação. Em outras palavras, não basta conceber uma ação que caiba nas vinte e quatro horas, é preciso também que isso seja verossímil.

Para Anne Ubersfeld, “a unidade de tempo teatraliza a história. A duração histórica é extraída da objetividade do mundo e de seus conflitos” (2005, p. 127). A história inscreve-se não como processo mas como espetáculo acabado e completo para sempre: “A solução histórica – afirma a semióloga do teatro – está necessariamente

inscrita desde o início no texto trágico, jamais é dependente da ação dos homens” (2005, p. 128). É por isso que a dramaturgia clássica da unidade de tempo exclui necessariamente o devir. Ao contrário, ela favorece uma condensação do tempo dilatado numa duração ligada ao instante: as ações das personagens inscrevem-se a atos instantâneos nos quais a duração indefinida dos conflitos é violentamente excluída. Jean Mitry, como já disse, refere-se ao tempo da teatralidade como um “momento trágico”, um instante no presente, porém “orientado hacia un pasado del que es consecuencia actual”³⁰ (1978, p. 404).

Quanto à unidade de lugar, Aristóteles nem sequer a leva em consideração. No entanto, a partir de uma desejada identidade entre a duração da ação e a da representação, impõe-se aos poucos a idéia de que o espaço da ficção deve ser definido por referência ao espaço real que um personagem pode efetivamente percorrer nesse intervalo de tempo. O passo seguinte será, em nome da verossimilhança, condenar a tradição barroca e, aliás, também a do teatro sacro medieval e a da dramaturgia elizabetana, que permitiam a multiplicidade de lugares representados: como acreditar que, num mesmo palco, possam-se representar vários lugares ao mesmo tempo? Porém, segundo Roubine, “não é certo que o aristotelismo tenha vencido essa batalha” (2003, p. 50) pois a regra da unidade de espaço se imporá unicamente aos gêneros considerados eruditos (tragédia, tragicomédia, grande comédia) e não aos gêneros mais preocupados com a espetacularidade do que com a verossimilhança, como a ópera, o balé e o melodrama, por exemplo.

A questão da regra das unidades refere-se, pois, à tentativa de intensificar a identidade dos componentes espaço-temporais do mundo representante e do mundo representado, para usar os termos de Bakhtin. No entanto, há outras poéticas como o teatro da crueldade de cunho artaudiano ou as práticas performáticas atuais, que trabalham na mesma direção. Talvez a questão tenha a ver com o próprio drama e não com o teatro. No filme *Nochebuena*, essas indagações apareciam já que usávamos o cronotopo da mansão nobre em decadência que congregava as unidades de tempo e espaço, ao mesmo tempo que exigia uma unidade de ação. Novamente, surgia o diálogo entre o cinema e o drama, com as suas diferenças de linguagem.

³⁰ “orientado a um passado do qual é consequência atual”

No segundo capítulo do seu estudo sobre *O Romance histórico*, Georg Lukacs realiza um estudo comparativo do drama e do romance histórico a partir de três perspectivas: a do objeto da representação, a do procedimento e a da figura do herói. Para os objetivos da presente dissertação, vou descartar esta última para me focar nas duas primeiras. Embora se esteja referindo a obras de tipo histórico, penso que suas conclusões são válidas para outro tipo de romances. No romance, assegura Lukacs, o objeto de representação é a “totalidade das coisas”; pretende-se realizar um panorama geral de uma época, mostrar o mundo “real” e “objetivo” na sua evolução e seus detalhes: revelar todo um estágio da história. Pelo contrário, se no drama procura-se representar a “totalidade dos movimentos”, em *Nochebuena*, recorta-se um espaço que consiga amalgamar o tempo e a ação através do movimento da câmara. Enquanto que o romance se ocupa de fatos, o drama trabalha com ações; pretende tomar só uma parte mínima de um processo vital, um conflito ou colisão dramática – como é nomeada pelo próprio Lukacs –, para mostrar vidas humanas, um conflito histórico, social e moral concreto num presente permanentemente em construção, produzindo a impressão da totalidade. Já o cinema, como acontece em *Nochebuena*, nota-se a inseparabilidade do tempo, do espaço e da ação. O romance é passado; o drama presente; e o cinema é o passado-presente na tela.

No tocante ao procedimento, o drama para Lukacs baseia-se na condensação, enquanto o romance é extensivo e focaliza-se nos detalhes. É esse processo de condensação que faz com que o dramaturgo deva fixar sua atenção unicamente no que é essencial e necessário. É habitual o juízo frente ao drama como negação da vida. Lukacs, contrário a esse parecer, considera que no drama não há uma negação, mas um afastamento e uma essencialização da vida. Evidentemente tais diferenças entre drama e romance são variáveis: o romance pode tomar coisas do drama e vice-versa. Aliás, a epicização do drama é uma tendência notória do século XX se pensamos, por exemplo, no teatro épico de Brecht. Mas o que interessa aqui é destacar o princípio de condensação que afeta ao drama em geral e que estimulou a concepção do roteiro de *Nochebuena*. A tentativa de reduzir o tempo e o espaço a unidades limitadas, não é só uma tendência da poética classicista, mas pode ser entendido como um procedimento intrínseco ao drama e que utilizamos no filme.

5.3.2 Desconstruindo e construindo o mundo

Seria uma ingenuidade pensar que o espaço do cinema é idêntico ao espaço material e sensível da realidade que habitamos. A própria câmera transforma este em um espaço mediado: vemo-nos através de um aparato, de uma máquina. Assim, a câmera introduz um recorte frente à totalidade perceptível: vemos apenas um enquadramento, uma seleção, um fragmento do mundo "representante", para retomar a terminologia de Bakhtin. Mas não enquadra apenas a "realidade", também lhe imprime seu ponto de vista: com isto me refiro não apenas ao lugar pelo qual se observa senão também ao modo em que o faz. O ângulo da câmera, seu movimento, seu grau de abertura ou sua variável profundidade de campo servem tanto para guiar o olho do espectador como para suscitar nele uma emoção ou um pensamento. Em outras palavras, significam.

Mas sem dúvida é a montagem a encarregada de dar ao espaço cinematográfico a sua especificidade. Trata-se de uma desconstrução inicial desse espaço (em diversos planos, eixos e fragmentos) para dar-lhe ao espectador a oportunidade de reconstruí-lo mentalmente. Na linguagem coloquial do cinema, é muito comum se referir ao fato de "falsear" um espaço. Consiste, por exemplo, em gravar a fachada de uma casa em frente ao mar, em Salvador, e o interior em um estúdio em Bogotá. Em *Nochebuena*, por exemplo, lembro que, ao ver o primeiro corte do filme, nos pareceu que a história de Uldarico tinha ficado inacabada. Por isso decidimos filmar em outro lugar e muito tempo depois, o que presumidamente teria ocorrido ao personagem logo após abandonar a fazenda. São exemplos quaisquer. O uso para mostrar como no cinema, graças à montagem, o espaço é também configurado pela mente. É o espectador quem recria o espaço ou, dizendo melhor, sua *geografia*. Como bem nos lembra Martin, não se pode falar de "un espacio del filme sino sólo de un espacio *en* el filme, es decir, del espacio en que se desarrolla la acción, del *mundo dramático*."³¹ (1990, p. 248).

Embora o cinema tenha a capacidade de criar espaços mentais e estéticos será sempre refém de um espaço material e concreto que reproduz obrigatoriamente de maneira realista. Ao contrário, tem a capacidade de valorizar, alterar ou criar o tempo; sua liberdade neste sentido é muito maior. Por isso, o mesmo Martin afirma que "el

³¹ "um espaço do filme senão só de um espaço *no* filme, é dizer, do espaço em que se desenvolve a ação, do *mundo dramático*."

cine es un arte del tiempo que goza así mismo de un dominio absoluto del espacio”³² (1990, p. 257). Fórmula atenuada para expressar que, embora o espaço sirva como parte da história, é o tempo quem traça o plano do relato cinematográfico, aquele que o organiza estruturalmente.

Sem dúvida, é esta camada da temporalidade onde a montagem joga um papel mais definitivo; em palavras de Martin, “el mejor procedimiento expresivo de la duración intuitivamente vivida es el montaje”³³ (1990, p. 271). Para o público leigo, esta sensação de duração expressa-se através do ritmo. Se poderia pensar que o ritmo num produto audiovisual depende exclusivamente da montagem e que o roteirista permanece distanciado deste problema. A forma final do filme, seu ritmo e sua gramática, é mais responsabilidade do montador do que do roteirista. Aquele é mestre do interior da cena. Se tem suficiente material, pode escolher entre um plano-sequência ou a justaposição de muitos planos. O roteirista, ao contrario, só pode intervir na extensão da cena e no ritmo, através das falas da personagens. Uma cena quase muda, uma com diálogos curtos e entrecortados, ou outra composta de solilóquios, têm diferentes ritmos e sugerem montagens diversas. Segundo o roteirista e teórico brasileiro Doc Comparato, o “tempo dramático parcial” que é o tempo da cena “se construye, desde un punto de vista formal, a través del diálogo”³⁴.

Porém, desde o momento da escrita de *Nochebuena* se está sugerindo um enquadramento e uma eventual montagem em torno da mansão nobre. Desde o roteiro, a imbricação entre os índices temporais e espaciais resulta bem evidente. No cabeçalho de cada cena – por exemplo: “76. INT. CASA. CORREDOR CAPILLA --- NOCHE” (2008, p. 71) – é bem visível o lugar e o momento do dia em que a ação vai se desenvolver: seja num interior ou num exterior, de dia ou de noite. Se a unidade básica é justamente uma unidade espaço-temporal, isto obedece a motivos essencialmente de produção. O tempo e o espaço são os critérios fundamentais segundo os quais se organiza e planifica a filmagem, que é a instância central e indispensável de qualquer filme. Contudo, como é óbvio, as observações sobre o espaço (se é interior ou exterior e onde ocorre) e sobre o tempo (se é de dia ou é de noite) tem também uma relevância enorme quanto ao significado da obra *Nochebuena*.

³² “o cinema é uma arte do tempo que goza ao mesmo tempo de um domínio absoluto do espaço”

³³ “o melhor procedimento expressivo da duração intuitivamente vivida é a montagem”.

³⁴ “se constrói, desde um ponto de vista formal, através do diálogo”

6. ASPECTOS CONCLUSIVOS

Passou muito tempo desde que iniciei a longa travessia deste mestrado até agora que tento dar-lhe um ponto final à presente dissertação. Tanto que, às vezes, esqueço-me o que me trouxe até aqui. Quando me perguntaram por qual razão escolhi o Brasil e sobretudo a cidade de Salvador para realizar um mestrado em artes cênicas, nunca consigo responder bem. Acredito que foi uma série de acasos os que me motivaram a tomar esta decisão. A primeira é que, de uma maneira estranha, minha paixão pelo cinema tem uma forte relação com este país e sua cinematografia.

O cinema chegou em mim por herança familiar. Entretanto, na década de noventa, quando estava em plena adolescência, conheci pessoas que iriam me marcar de modo decisivo. Refiro-me aos irmãos Eryk e Ava Rocha, filhos do mítico diretor Glauber Rocha, os quais viveram vários anos em Bogotá com sua mãe, a colombiana Paula Gaitán. Durante todo esse tempo, convertidos em grandes amigos e cúmplices, passamos as tardes metidos nas salas de cinema assistindo aos grandes clássicos e as noites sonhando com os filmes que algum dia chegaríamos a fazer. Com eles, filmei os primeiros curtas-metragens, se é que podem ser chamados desse jeito: mais que tudo, foram experimentações e balbucios cinematográficos. Quando voltaram ao seu país, eu senti que em algum momento teria que ir ao Brasil e, em especial ao Nordeste, para conhecer, em primeira mão, o lugar de onde havia surgido o criador de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Não eram tempos fáceis nem para o país nem para quem quisesse fazer cinema. Assim como sucedeu no Brasil, as políticas neoliberais trouxeram o fim do apoio estatal direto à cinematografia, o que redundou em uma drástica diminuição do número de filmes produzidos. O exemplo mais próximo que tive foi o da Camila que, depois de se perfilar nos anos oitenta como uma prolífica diretora de cinema, teve que resignar-se a esperar quase vinte anos para fazer outro filme. Ser cineasta em um país pobre como o meu parecia-me igual a ser astronauta: uma utopia, um sonho de crianças, algo totalmente inalcançável. Quiçá em parte seja a razão pela qual durante muito tempo abandonei a idéia de fazer cinema e dediquei toda minha força e meu entusiasmo ao teatro.

Em meados da década de 2000, aprovou-se na Colômbia uma "Ley del cine", muito inspirada na legislação brasileira sobre o audiovisual. Esta supôs um renascer da cinematografia junto às possibilidades concretas de fazer um filme. É nesse momento em que surge o projeto de *Nochebuena*. Como já o expliquei extensamente, durante vários anos dediquei-me com Camila a tocar adiante este projeto. As expectativas eram muito grandes, como as que pode ter qualquer novato que acha que vai tocar o céu com sua primeira obra. Entretanto, a fria recepção do filme, junto a minhas variadas objeções sobre a sua forma final, trouxeram-me à realidade sob a forma de uma decepção. Uma vez mais, pensei que fazer cinema era algo muito difícil e muito incerto e por isso regressei ao que me parecia mais amável: o mundo do teatro. Coincidiu-se este momento com um longo período de desemprego pelo qual senti que tinha chegado a hora de viajar e, quiçá, de estudar um pouco.

Nesse momento, *Nochebuena* tinha sido selecionado no Festival de Cinema de Gramado. Viajei com uma comitiva do filme e fiquei com muita surpresa e muita alegria ao ser escolhido como melhor ator dentro da seleção latino-americana. Penso que em grande parte esse prêmio influiu na minha decisão de realizar um mestrado no Brasil. Logo, olhando os programas que ofereciam distintas universidades, encontrei o da UFBA. Tinha uma qualificação muito boa, oferecia um programa com um importante componente prático e ficava na cidade em que tinha-se criado o pai dos meus amigos e o grande gênio do cinema brasileiro. Não duvidei nem por um segundo. Entretanto, o cinema continuava fora dos meus interesses e por isso meu projeto inicial tinha a ver com o teatro e sua tradição cômica popular. Com ele fui selecionado e quando cheguei a Salvador, em inícios de 2010, planejava me submergir (sabe-se lá porquê) no mundo das comédias de Aristófanes.

Como já foi dito, minha orientadora teve um papel muito importante na redefinição dos objetivos desta pesquisa. Foi graças a ela que, de alguma maneira, redescobri *Nochebuena* e pude refletir sobre o que este filme tinha significado na minha trajetória profissional. Contudo, no decorrer destes dois anos, o projeto excedeu o mero filme para se concentrar em algo que me parece muito mais importante dentro do meu trabalho (e que, seguramente, também é visível no roteiro), isto é: meus constantes trânsitos entre o cinema e o teatro. Assim, a reflexão sobre *Nochebuena* levou-me a questionar sobre as fronteiras entre uma linguagem e outra, e sobre o drama como denominador comum entre ambos.

O tema do tempo e do espaço chegou por outro lado. Surgiu basicamente como uma ferramenta teórica, como uma estrutura para poder percorrer o caminho sem me perder: uma espécie de porta de entrada e de destino final que não me deixou (isso espero) me extraviar demasiado durante o percurso. Graças a ele pude realizar uma leitura comparativa destas duas linguagens artísticas que me permitiu chegar a certas conclusões. Estas, sem dúvida, são absolutamente provisórias e subjetivas, derivam da minha experiência e minhas opiniões e por isso não pretendem atingir nunca o grau de verdades absolutas.

Hoje em dia, nas vésperas de defender esta dissertação, quero fazer um balanço do que eu aprendi com ela. Para começar, permitiu-me pensar e analisar meu próprio roteiro. Acho que nunca teria feito isso nem teria “entendido” a organização do filme. Para começar, durante a escrita nunca racionalizei o fato das personagens revelarem um confronto entre classes sociais. Eu parti das necessidades da história e não da vontade de significar algo, de trazer um tema socialmente engajado. Algo semelhante pode ser dito da estrutura. Foi só agora que cogitei a coincidência entre os três atos da história e os três momentos do dia: manhã, tarde e noite. Aliás, a estrutura canônica dos três atos, herança do cinema hollywoodiano, é algo no qual eu quase nunca penso. Porém, sempre acabo dando um jeito para que as coisas entrem nessa estrutura. Por exemplo, vários manuais de roteiro sugerem que entre a página 27 e a 30 deve estar o primeiro plot-point que marca a passagem do primeiro ao segundo ato. Já me aconteceu com outros roteiros: sempre que estou chegando neste ponto procuro um jeito de fazer com que o protagonista saia de viagem, pegue seu carro, o avião, o trem, ou o que seja, o importante e que ele vá embora! De fato, em *Nochebuena*, a página 31 começa com Bernardo no seu BMW saindo ao encontro de Uldarico. Mas além da piada, o que quero dizer é que foi só lendo e relendo meu roteiro que descobri uma infinidade de “achados” que foram totalmente inconscientes.

Foi também o que aconteceu com o fato de haver escrito e filmado um roteiro sobre a falência de uma família por causa de uma crise financeira internacional, apenas poucos meses antes de vir a grande crise de Wall Street do 2008. Quando o “Lehmann Brothers” e alguns dos principais brokers mundiais anunciaram sua situação catastrófica, nos já tínhamos filmado as possíveis repercussões do acontecimento. Para um espectador a coincidência pode ser julgada como um oportunismo da nossa parte. Ao escrever a dissertação, entendi que a gênese do projeto estava numa crise anterior (a

de 1998) quando perdemos o sítio onde minha mãe nasceu e onde eu passei minhas férias de infância. A reflexão derivada desta dissertação permitiu-me descobrir que o que eu acreditava ser um simples acaso, correspondia na realidade à manifestação inconsciente de uma idéia que estava latente.

Nunca tivemos a intenção de fazer um panorama da sociedade colombiana através dos personagens do filme. Porém, com esta pesquisa ficou evidente para mim que o filme apresenta de modo indireto um retrato do estado das coisas no meu país. Luigi Pareyson, nos seus estudos de Estética, fala da gênese da obra da arte explicando duas possibilidades: o artista começa pela idéia para chegar à forma final, ou é a própria matéria, a escrita, a que sugere a idéia condutora. Eu me sinto muito mais próximo desta última opção. Quando empreendemos o projeto, Camila e eu só queríamos contar a história de uma família que tem que esconder sua ruína pois tem convidados em casa e devem conservar as aparências. A partir daí sentimos, por exemplo, a necessidade de organizar os eventos seguindo as unidades de tempo e espaço. Igualmente, por razões estritamente dramáticas, precisávamos de um antagonista para a linha de amor e outro para a linha de poder. Foi assim que surgiram Carlota e Uldarico, respectivamente. Para enriquecer a história e também por razões de produção (ter uma atriz estrangeira ajuda para uma co-produção) decidimos que ele fosse um novo-rico e ela uma argentina, fechando o quadro das forças sociais em jogo.

De igual maneira, a pesquisa me permitiu descobrir como meu roteiro reflete o problema do narcotráfico através da crise moral e do grave problema da impunidade que, na Colômbia, se constitui como o principal obstáculo para a construção de um sistema de justiça que nos permita superar as feridas do longo conflito armado. Bernardo, o pícaro protagonista do filme, sacrifica seus sentimentos para ir embora com Carlota e assegurar a posse da fazenda. Assim, quem foram suas vítimas (sua própria família) acaba por perdô-lo para poder conservar sua estabilidade econômica.

A terceira e a quarta seção da dissertação cumpriram uma função um pouco diferente. Não se tratou mais de fazer um balanço sobre a experiência criativa, como de relacioná-la com importantes discussões teóricas sobre as particularidades da linguagem teatral e a fílmica. A reflexão começou pela proposta de aplicar à crítica teatral e cinematográfica, o conceito de cronotopo, cunhado por Bakhtin para a análise do romance. Isto me levou a comparar cinema, teatro e narrativa, tanto do ponto de vista da

sua organização do tempo e do espaço como da distância que separa em cada caso o mundo representante do mundo representado.

Esta última inquietação trouxe importantes conclusões. A primeira é que se no romance a fronteira entre estes dois mundos é intransponível, no teatro e no cinema ela está muito mais apagada. No primeiro caso, no teatro, trata-se também de dois mundos, equivalentes às instâncias da produção e da recepção, só que elas estão unidas pelo aqui e agora que tende, cada vez mais, a suprimir a “quarta parede” que separa o palco da platéia e dá aos espectadores um papel cada vez mais ativo, transformando-os em “espect-atores”, como diria Boal. Quanto ao cinema, por causa da mediação operada pelo aparelho fílmico, surge uma distância entre a representação e a ação representada. Assim, uma das particularidades do cinema consiste em sua capacidade de fazer presente o passado. Pode trazer aos nossos olhos o que efetivamente aconteceu tempo atrás. Trata-se verdadeiramente de uma “presentificação” de algo que pode ter acontecido ou não.

Mas o interesse principal do estudo do cronotopo foi a possibilidade de comparar *Nochebuena* com outros filmes, romances ou peças que se instalam na mesma unidade de tempo e espaço. Eu chamei este cronotopo como o da *mansão nobre em decadência*. A partir do cotejo desta série de obras apareceram alguns elementos recorrentes e significativos. O primeiro é o sistema de organização temporal a partir da oposição entre um passado de glória e um futuro incerto, embora marcado pela ameaça do desaparecimento físico da mansão e da classe social que ela representa. O segundo tem a ver com a organização do espaço sempre definido pela relação de distância entre o ambiente rural e isolado no qual se desenvolve a ação, e um mundo moderno e urbano que ameaça o *status quo* dos personagens.

A última seção focou na questão que até hoje continua me interessando. O filme *Nochebuena* pode ser considerado como “teatral”. E se isso for certo, quais seriam esses elementos mais próximos do teatro do que do cinema? Comecei a reflexão tentando demarcar o drama do teatro para ver como, de qualquer jeito, o cinema continua sendo mímese de ações. No entanto, ao acompanhar Jean Mitry no estudo que ele faz das origens do cinema, ficou claro que a narrativa permitiu um distanciamento frente ao teatro para achar a especificidade da linguagem fílmica.

Embora possam existir outros elementos que aproximam *Nochebuena* do teatro, considero que o motivo central está na nossa decisão de restringir a ação do filme a um dia só dentro de uma locação única. É por isso que considere interessante abordar a questão destas unidade primeiro no teatro. O primeiro que eu quis apresentar foi que, ao contrário do que se poderia pensar, a tendência a condensar o tempo e o espaço não se limita a poéticas particulares e históricas intrínsecas ao teatro. Pelo seu caráter imediato, o teatro tende a uma identificação entre espectadores e público no que se refere ao tempo. E quanto ao espaço, ele opera principalmente através de convenções e pactos. O público aceita que o espaço da representação é apenas signo de outro espaço.

Quanto ao cinema, achar sua linguagem própria foi, antes de tudo, se liberar do tempo e do espaço da representação teatral. A câmera pôde levar o espectador a qualquer lugar e mostrar a "realidade" objetiva com uma finalidade e uma concretização nunca antes imaginada: isto conduziu a uma negação total do espaço convencional do teatro, a fim de uma insaciável sede de realismo. A maior extensão do filme, o desenvolvimento da técnica e os inesgotáveis recursos derivados da montagem, deram ao cineasta um imenso poder para jogar com o tempo. Em diante, ele virou um "escultor do tempo", parafraseando a Andrei Tarkóvski.

Mas voltemos as unidades de tempo e espaço em *Nochebuena*. Estudar as implicações desta escolha me levaram à questão quicá mais relevante da dissertação: a concentração do tempo e do espaço, herança da dramaturgia teatral, favorece ou perturba a construção de um discurso cinematográfico?

Ao situar a história de *Nochebuena* em um lugar rural e isolado, houve a possibilidade de fazer dos personagens seres defasados em frente às vertiginosas transformações do mundo globalizado. Apesar da sua vontade de permanecerem vigentes e de conservarem seu poder, resultam cada vez mais anacrônicos, como uma classe condenada a desaparecer. Igualmente, potencializaram-se os temas da decadência e da posse da terra que, embora possam parecer arcaicos e próprios de um país pré-moderno, têm uma enorme vigência na Colômbia. A escolha do dia de Natal favoreceu temas como o da hipocrisia, o jogo das aparências e a decadência da família burguesa.

No entanto, saber se a seleção pelas unidades de tempo e espaço foi positiva ou negativa ajudou ou prejudicou a fluidez, a verossimilhança e o interesse do filme, é algo que eu dificilmente posso responder. Acho que é o labor da crítica emitir um juízo. Mas

como nesta pesquisa eu cumpro o papel tanto de autor como de crítico, eu diria que foi algo positivo. Pessoalmente, acho muito mais fácil escrever uma história onde o tempo está compactado, pois a lógica da causalidade fica mais evidente. Não é necessário nem contar nem justificar as mudanças de tempo e espaço. Mas, por outro lado, a condensação em termos de espaço e tempo desfavorece o uso de elipses. Não é que elas deixem de existir, mas sua aparição fica um pouco mais rara. E com isso, o filme perde um pouco do seu poder de sugestão. Pois acredito, junto com Bresson (1988) que a poesia do cinema está nas suas elipses. *Nochebuena* é como ela é. Embora imperfeita, sinto por ela um grande carinho. Quebrar as unidades de tempo não teria produzido um filme melhor ou pior. Simplesmente teria feito uma outra obra.

Chegamos assim ao final desta dissertação. Como disse ao princípio, passou muito tempo desde que comecei a escrevê-la até agora que ponho o ponto final. Por momentos pensei que estava perdido, em outros o interesse ficou enfraquecido. Entretanto, concluir este processo resultou muito enriquecedor. Sinto como se, de alguma maneira, esta dissertação me permitisse acertar as contas com *Nochebuena*, com meu país, com a minha história familiar; uma obra que me trouxe muitos momentos felizes, mas também algumas lembranças amargas e, por fim, acertar as contas também com o cinema, uma linguagem que, pela dificuldade e exigência que tem, muitas vezes me põe furioso. Porém, como uma vez escutei dizer o cineasta mexicano Arturo Ripstein, "para fazer cinema é preciso persistir, persistir sem esperança". Por isso mesmo, nestes dias estou escrevendo, de novo com Camila, um projeto cinematográfico. Trata-se de uma história que se desenvolve integralmente numa fazenda, não é mais no dia de Natal senão durante a época da quaresma e semana santa. É uma espécie de *Nochebuena*, porém em forma de drama. Quiçá sirva como tema para um futuro doutorado. Ou quiçá não.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Angel J. Capeletti. Caracas: Ed. Monte Ávila, 1998.
- BAJTIN, Mijail. “Épica y Novela”. In: **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus, 1989.
- BAJTIN, Mijaíl. **Problemas de la poética de Dostoievsky**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. In: **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: UNESP / HUCITEC, 1998.
- BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura**. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1993.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAZIN, Andrés. **¿Qué es el cine?**. Madrid: Ediciones RIALP, 2000.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In:
- BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOAL AUGUSTO, **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BRECHT, Bertolt. **Ecrits sur le théâtre**. Paris: L’Arche Editeurs, 1989.
- BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe**. Paris : Ed. Gallimard, 1988.
- BUTOR, Michel. **La modification**. Paris: Editions Gallimard, 1994.
- CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. **Práctica del guión cinematográfico**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- CHION, Michel. **Ecrire un scénario**. Paris : Cahiers du cinema - INA, 1985.
- COMPARATO, Doc. **El guión: Arte y técnica de la escritura para cine y televisión**. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- FRANCO, Jorge. **Paraíso Travel**. Bogotá: Editorial Planeta, 2001.
- GARRIDO, Miguel Angel. “Bajtín y los géneros literarios”. In: **Bajtín y la literatura**. (Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literária y teatral). Madrid: UNED / Visor Libros, 1995.

- HUERTA CALVO, Javier. “El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín”. In: **Bajtín y la literatura**. (Actas del IV Seminário Internacional del Instituto de Semiótica literária y teatral). Madrid: UNED / Visor Libros, 1995.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LOBOGUERRERO, Camila e MALDONADO, Matías. **Nochebuena**. Bogotá: Ediciones El ala de arriba, 2011.
- LAMPEDUSA, G. Tomasi di. **El gatopardo**. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LUKÁCS, Georg. “Novela histórica y Drama histórico”. In: **La Novela histórica**. México, Grijalbo. 1986
- MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.
- MENDES, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- MENDES, Cleise. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.
- MITRY, Jean. **Estética y psicología del cine**. Madrid: Siglo XXI Editores, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, José. “Géneros literários”. In: **Meditaciones sobre el Quijote**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- PASSOLINI, Pier Paolo. “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad” In: AA. VV. **Problemas del Nuevo cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do drama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. **Un théâtre de situations**. Paris: Editions Gallimard, 1948.
- SPANG, Kurt. **El drama histórico. Teoría y comentarios**. Barañáin: Ediciones Universidad de Navarra. 1998.
- SÓFOCLES. **Edipo Rey**. Madrid: Editora Nacional, 1977
- TARKOVSKIEI, Andreaei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TCHEKHOV, Anton. **O jardim das Cerejeiras**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS:

FESTEN. Direção: Thomas Vinterberg. Roteiro: Thomas Vinterberg e Mogens Rukov. Nimbus Film, Dinamarca. 1998 (105 min) 35 mm, ficção, color.

LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE. Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Serge Silberman, França. 1972 (102 min) 35 mm, ficção, color.

LOS SOBREVIVIENTES. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Roteiro: Tomás Gutiérrez Alea e Antonio Benitez Rojo. ICAIC, Cuba. 1978 (130 min) 35 mm, ficção, color.

NOCHEBUENA. Direção: Camila Loboguerrero. Roteiro (versão 9): Matías Maldonado e Camila Loboguerrero. Dynamo Producciones, Colômbia. 2008 (90 min) 35 mm, ficção, color.

PARAÍSO TRAVEL. Direção: Simón Brand. Roteiro: Jorge Franco, Juan Rendón, adaptação e assessoria de Matías Maldonado. Paraíso Pictures, Colômbia-USA. 2008 (110 min) 35 mm, ficção, color.

TRAINSPOTTING. Direção: Danny Boyle. Roteiro: Irving Welsh (Romance), John Hodge. Channel Four Films, Inglaterra. 1996 (94 min) 35 mm, ficção, color.

REFERÊNCIAS TEATRAIS:

EL DEBER DE FENSTER. Direção: Nicolás Montero. Texto: Humberto Dorado e Matías Maldonado. Teatro Nacional, Colômbia. 2010 (125 min).

KRAPP'S LAST TAPE. Direção: Robert Wilson. Texto: Samuel Beckett. Change Performing Arts, E.U. 2009

TRAINSPOTTING. Direção: Marío Duarte. Texto: Harry Gibson. Adaptação: Matías Maldonado e Mario Duarte. Cuarto B e Teatro Libre de Bogotá, Colômbia. 2009 (75 min)

ANEXOS

ANEXO A: ROTEIRO FINAL DE *NOCHEBUENA* (versão 9)

NOCHEBUENA

Guión para largometraje

escrito por

Matías Maldonado
y Camila Loboguerrero

Versión de Rodaje (9)

Radicación No 1-2006-11147 Folio 2
Registro 10-144-345 (20 junio 2006)
Dirección Nacional de Derechos de Autor

Copyright
Bogotá, enero de 2008

EXT. PANORÁMICA VALLES, MONTAÑAS Y HACIENDA - SECUENCIA DE CRÉDITOS -- AMANECER

En sobreimpresión se leen los créditos principales, mientras vemos las siguientes brumosas imágenes:

A lo lejos y desde una perspectiva casi aérea, se percibe un paisaje andino de tierras frías cercanas al páramo, muy parecido al que se puede encontrar en el departamento de Boyacá. En medio de valles, ríos y colinas se divisa entre la espesa neblina, la totalidad de la hacienda "La Alsacia". El día apenas inicia: con los primeros rayos de sol los animales van despertando poco a poco, copando el ambiente con su algarabía. Un gallo canta a lo lejos.

Una CARRETA de madera conducida por SILVANO, -75, asmático, cegatón y jorobado cuidandero de la finca de ruana y sombrero-, y halada por un CABALLO PERCHERÓN, avanza por un sendero en medio del tintineo producido por el chocar de las CANTINAS DE LECHE que carga. A su paso describe los potrero de la hacienda.

La carreta se adentra a la finca, dejando atrás vastos potreros. Pasa por delante de la casa de la Hacienda. Se trata de una construcción con más de un siglo de vida que, aunque aún conserva su aspecto señorial, comienza a sentir el rigor de los años. Las ventanas y la puerta principal están adornadas con MOTIVOS NAVIDEÑOS.

Al llegar a la parte posterior de la casa, descubrimos una zona que sirve de estacionamiento del parque automotor de la familia, compuesto por una CAMIONETA BMW y un WOLKSWAGEN TIPO ESCARABAJO DESCAPOTABLE, 2 CARROS ABANDONADOS, y BICICLETAS de varias épocas.

La carreta se detiene finalmente. Por la puerta de servicio de la casa, a las volandas aparece su mujer, EPIFANÍA, 60, la robusta y campesina cuidandera de la finca, acompañada de KAÏZER, un pastor alemán que le ladra con rutinaria alevosía al percherón. Epifanía le recibe una CANTINA de leche a Silvano, quien parquea la carreta mientras su mujer entra hacia la casa con la cantina.

CORTE A:

EXT. CASA. PATIO TRASERO -- CONT

Epifanía entra al patio trasero con la cantina e ingresa a la cocina.

3 INT. CASA. COCINA -- CONT

3

Epifanía entra a la cocina con la cantina cuando escucha el timbre del teléfono de la casa. Deja la leche y corre a contestar.

4 I/E. CASA. CORREDOR TELÉFONO -- CONT

4

En uno de los corredores que dan al patio principal de la casa señorial, suena con insistencia un TELÉFONO. Epifanía llega corriendo a contestar.

EPIFANÍA

Casa de la familia de la Concha,
buenos di... Don Uldarico, qué
gusto... Si sumercé, ya se lo llamo.

Epifanía deja el teléfono y corre hacia el cuarto de Bernardo.

CORTE A:

5 INT. CASA. ALCOBA BERNARDO -- AMANECER

5

BERNARDO, 30, un aristócrata ambicioso y apuesto, hace el amor apasionadamente con ESMERALDA, 25, hermosa y tímida en su desnudez. Desde afuera, Epifanía golpea a la puerta.

EPIFANÍA (O.S.)

Niño Bernardo...

Los amantes interrumpen abruptamente la faena.

BERNARDO

¿Qué pasa Epifanía?

EPIFANÍA (O.S.)

Lo necesitan al teléfono. El papá de la señora Esmeralda.

Esmeralda se cubre con la sábana. Bernardo se levanta como un resorte.

BERNARDO

Ya voy.

Se pone lo primero que encuentra; sin mucha pasión, le da un beso a Esmeralda y sale.

6 INT. CASA. CORREDOR TELÉFONO -- CONT

6

Bernardo sale al patio en pos del teléfono y contesta.

BERNARDO

¿Aló?... ¿Aló?

No hay nadie del otro lado, así que Bernardo cuelga y marca de nuevo.

Mientras le contestan observa a Esmeralda salir del cuarto de él y dirigirse hacia el suyo en puntas de pie. El lleva puesta una confortable sudadera, mientras ella lleva una pijama corta.

Finalmente le contestan:

BERNARDO (CONT)

(al teléfono:)

Buenas, ¿podría hablar con el señor Uldarico López?... de parte de Bernardo de la Concha... Gracias

Los amantes cruzan una vaga mirada y sin acercarse ni hablar, sostienen un diálogo a señas. Esmeralda le manda un beso a la distancia.

BERNARDO (CONT)

(al teléfono)

¿Aló, gobernador?... ¿Me estaba llamando?

Al ver que Bernardo se enfrasca en una conversación telefónica, Esmeralda se desliza hacia su cuarto.

7 **INT. CASA. ALCOBA NIÑAS -- CONT**

7

Con mucho sigilo, Esmeralda entra a la habitación en que duermen 2 NIÑAS de 6 y 5 años y sigue de largo hacia su cuarto.

8 **INT. CASA. ALCOBA ALVARO -- CONT**

8

Esmeralda se desliza bajo las cobijas de una CAMA DOBLE donde alguien duerme. Apenas se acuesta, un brazo se posa sobre su cuerpo. Paralizada, sólo atina a mirar el infinito.

CORTE A:

9 INT. CASA. ALCOBA SOFÍA -- DÍA

9

SOFÍA, 70, la distinguida propietaria de la hacienda y cabeza de la familia de la Concha, está trepada encima de un BUTACO buscando algo que tiene escondido en lo alto de un ARMARIO. Casi no vemos su cara. Después de mover algunos objetos que tampoco vemos, coge una BANDEJA ENVUELTA EN UN PAÑO, encima de la cual ha puesto una SOPERA DE PORCELANA. Está vestida y peinada a la manera de la reina Isabel de Inglaterra.

Al bajar del butaco mira al piso descuidando sus objetos, con tan mala suerte que la sopera va a dar al suelo, quebrándose estrepitosamente en mil pedazos. Sofía termina su descenso visiblemente contrariada por la rotura de uno de sus objetos preciados. Se cerciora de que no la estén viendo y con un pie empuja los pedazos de la sopera debajo del armario.

Se recompone; ante el espejo y sin soltar la bandeja, revisa su aspecto y se peina las cejas con un poco de saliva. Al salir de su alcoba, vemos que se trata de un espacio amplio y elegante, de techo muy alto, sobriamente decorado. Tiene un mobiliario fino de estilo "art nouveau": una gran cama doble y un par de poltronas además del armario. En la pared se distingue un crucifijo, una virgen de la escuela quiteña y fotos de los antepasados.

10 EXT. CASA. CORREDOR ENTRADA -- CONT

10

Sofía sale de su alcoba con el envoltorio y se dirige a la cocina.

CORTE A:

11 INT. CASA. COCINA -- DÍA

11

La cocina es un espacio grande, de techos altos y renegridos de hollín. Tiene una ESTUFA DE CARBÓN ya prendida y un HORNO DE GAS moderno y de buen tamaño. Epifanía está metiendo un PAVO ADOBADO en el horno mientras espanta al perro Kaizer que le tiene ganas al pavo.

En ese momento interrumpe Sofía. A lo lejos se escucha un carro acercarse.

EPIFANÍA

Buenos días mi señora.

SOFÍA

Buenas.

(SIGUE)

*

SOFÍA (CONT)

(dándole el envoltorio)
Epifanía, necesito que le pegue una
buena brilladita hágame el favor.
¿José no ha llegado?

EPIFANÍA

No mi señora.

SOFÍA

Y hoy hágase huevos pericos para
todo el mundo.

EPIFANÍA

Si mi señora...

SOFÍA

Nada de desayuno a la cama. Ponga
la mesa en el patio.

En el momento en que se dispone a salir, entra a la cocina
JOSÉ, 70, vitalicio conductor de la familia, cargando DOS
BOLSAS GRANDES con el pan del desayuno. Viste un traje que
le queda chiquito y luce en su dentadura un implante de oro.

JOSÉ

Buenos días señora Sofía.

SOFÍA

(interrumpiendo)
José... Se le pegaron las cobijas.
Vuélase a comprar los buñuelos para
la nochebuena.

EPIFANÍA

Mi señora, y ¿la niña Rosarito no
los iba a traer?

SOFÍA

Como si no la conociera...

Y sale. José, por su parte, deja el pan sobre la mesa y se
sienta a tomarse un TINTO que le sirve Epifanía. La empleada
termina de exprimir unas NARANJAS, la mayoría de las cuales
están dañadas y por eso debe desechar varias

JOSÉ

Dios le pague.

José le echa cinco cucharaditas de azúcar al café. La empleada
vuelve a la preparación del desayuno: bota las cáscaras de
naranja, le sirve un vaso a José y guarda la jarra en la
nevera. Desde un reloj de péndulo que no vemos, suenan siete
campanazos.

JOSÉ (CONT)

¿Qué novedades?

EPIFANÍA

Bien, por lo conforme...

JOSÉ

(socarrón)

¿Y de aquello qué? ¿Ya habló con el doctor?

EPIFANÍA

Sí... no... El niño Bernardo me prometió que antes de fin de año.

JOSÉ

¡Jm...! Dios la oiga...

En ese momento entra ALVARO, 40, desfachatado: descalzo, un calzoncillo roto que le nada y una camiseta desteñida con publicidad política del candidato a la gobernación, don Uldarico López. Tiene un guayabo de los mil demonios y va directo a la nevera. Alvaro, sin saludar siquiera, coge la jarra del jugo y se lo bebe a pico de botella.

JOSÉ (CONT)

Mi doctor buenos días.

Alvaro deja de tomarse el jugo por unos instantes.

ALVARO

¿Buenos?

Y vuelve a lo suyo.

EPIFANÍA

Niño Alvarito que no hay más naranjas.

Alvaro se termina la jarra.

ALVARO

(a José, con complicidad)

Que gente tan de malas... ¿no?

(a Epifanía)

¿Por qué no nos hacemos un buen caldo de costilla? No sea malita...

Alvaro hurga entre la nevera y saca un RECIPIENTE PLÁSTICO que deja sobre la mesa en que desayuna José.

ALVARO (CONT)

Y calentamos un poquito de este arroz, ¿le suena? Con un huevo frito encima.

En silencio, José aprueba y le hace seña a la empleada de que también le sirva a él. Alvaro vuelve a la nevera y saca OTRO RECIPIENTE.

ALVARO (CONT)

Y estos frijolitos. Eso con un buen chorizo... ole ¿no dejaron chorizo?

EPIFANÍA

Niño Alvaro...

ALVARO

(a José)
¿No le digo? Qué vaina...

José sonrío mientras masca un pan. Antes de salir de la cocina, Alvaro coge dos panes.

ALVARO (CONT)

(saliendo)
Caliénteme esto, yo me voy a bañar que tengo que salir volao a un almuerzo.

12 **INT. CASA. CORREDOR TELÉFONO -- CONT** 12

Mientras se va comiendo uno de los panes, Alvaro recorre el corredor que va a dar a su cuarto y entra en él.

13 **INT. CASA. ALCOBA ALVARO -- CONT** 13

Alvaro entra a su cuarto. En la cama duerme Esmeralda. Le deja un pan en la mesa de noche y continúa su camino.

14 **INT. CASA. ALCOBA NIÑAS -- CONT** 14

Alvaro entra al cuarto de sus hijas y va en puntas de pie hacia la otra salida. Una niña se despierta. Él le hace seña de guardar silencio porque su mamá duerme. Sale por la otra puerta en dirección al baño auxiliar.

15 **I/E. CASA. BAÑO AUXILIAR -- CONT** 15

Abrir la puerta del baño, un pútrido olor hace retroceder a Alvaro y cerrar de nuevo y salir hacia el patio principal.

16 **INT. CASA. CORREDOR BAÑO -- CONT** 16

Alvaro bordea el patio en dirección al baño principal. Al abrir la puerta encuentra a su hermano en el interior.

17 INT. CASA. BAÑO PRINCIPAL -- CONT

17

Usando el baño como oficina privada, Bernardo hace cuentas en un papel con ayuda de su PALM. Está sentado sobre la tapa del sanitario y vestido ya no con la sudadera sino con un atuendo informal pero elegante.

ALVARO

Perdón...

Pero en vez de cerrar la puerta, se queda examinando la extraña situación.

BERNARDO

¿No ve que está ocupado?

ALVARO

Pues... técnicamente sí, pero ¿no podremos trastear el despacho?

En ese momento repica el teléfono. Bernardo se para como un resorte y sale a contestar, dejando sus papeles.

BERNARDO

(saliendo)

Eso es para mí.

Alvaro entra y, tras soltar el excusado, le echa una rapidísima ojeada a los documentos, cuando siente el agua del inodoro desbordarse. Alvaro retrocede con asco en el instante mismo en que Bernardo vuelve por sus papeles. Se los rapa, coge la palm y sale volando hacia el teléfono de pared que no ha dejado de repicar.

18 INT. CASA. CORREDOR TELÉFONO -- CONT

18

Bernardo contesta y habla de pie con el Gordo, su socio en Nueva York. Guarda los papeles y la Palm en el bolsillo de donde saca DOS BOLAS ROJAS con las que juega mientras habla. A lo lejos se alcanza a ver a Alvaro que reniega impotente frente al baño tapado. Epifanía pasa frente a Bernardo con una MESA que saca al patio central, acompañada de sus dos nietos, los MOCOSOS, de 7 y 6 años, cada uno cargando un par de SILLAS.

BERNARDO

(al teléfono:)

¿Aló?... Ah, hola Gordo pensé que era el Gobernador... Sí, no, me tiene seco con su güevonada del año fiscal... Bueno, entonces qué, ¿cómo va el dela?...

Mientras Alvaro viene del baño, Epifanía y sus nietos pasan frente a Bernardo en dirección a la cocina.

ALVARO

Maestro, vea cómo dejó esa vaina.
¿Cómo hacemos?

Bernardo, a señas le indica que pida ayuda en otro lado, mientras escucha con atención la razón del Gordo.

BERNARDO

Ajá... Ajá... Uy, qué putería gordito...
(tapando la bocina, pasito a Alvaro:)
Vaya al de Epifanía... No sé... la chupa...
(al teléfono:)
¿Qué, que no le oí?

Alvaro sale renegando hacia el patio trasero.

BERNARDO (CONT)

... ¿Treinta puntos? Yo soy un genio, ¿sí o no?... ¿Y por cuanto lo apalancó Singapur?... ¿Cuatro?... La rechimba, ¿eso es...? ... 58
... ¿Y a qué horas cierran?... Ah bueno, hay tiempo.

En ese momento, Sofía atraviesa el patio y viene hacia él, obligándolo a cambiar de conversación.

BERNARDO (CONT)

(al teléfono:)
Unos días preciosos... Sí mamá feliz de tenernos a todos reunidos... ¿Y por allá qué tal, ¿mucho nieve?

Sofía se parquea frente a él y le hace señas de que interrumpa su llamada un instante. Bernardo se guarda las bolas rojas.

SOFIA

Un favorcito...

BERNARDO

(al teléfono:)
Deme un segundo gordo.
(a Sofía)
¿Qué quieres mamá?

SOFÍA

El collar.

Ella se pone de espaldas a él quien continúa su conversación mientras le abrocha el collar de perlas.

BERNARDO

(al teléfono:)

Que mamá te manda muchas saludes,
aquí la tengo al pie.

Sofía lo mira sorprendida y sin entender de quién se trata. Una vez abrochado el collar se devuelve a su cuarto.

BERNARDO (CONT)

No, prefiero que mamá no se entere tanto: se pone nerviosa. ¿En qué estábamos? ... Ah, sí... Sí yo sé que ya nos alcanza pero eso sigue trepando, póngale la firma...

Epifanía pasa frente a Bernardo llevando un CHAROL con vajilla y mantel para el desayuno.

BERNARDO (CONT)

(al teléfono:)

Espere que esas acciones suban otros diez puntos y vende como un hijueputa, ¿oyó? Gordo, deme otro segundo.

(a Epifanía:)

Epifanía, vea a ver qué es lo del baño.

EPIFANÍA

Sí doctor. Niño Bernardo yo quería...

BERNARDO

Ahora después...

Epifanía sigue hacia el patio central. Bernardo retoma la conversación.

BERNARDO (CONT)

¿Y qué? Ah sí. Le estaba diciendo: como un hijueputa... Listo gonorría...

Esmeralda sale del cuarto de sus hijas, con las dos pequeñas que corren en pijama hacia la cocina.

BERNARDO (CONT)

Necesito es que me pegue una llamada cuando haya hecho el dela...

Esmeralda se acerca a Bernardo y, tras verificar que nadie los ve, le susurra algo al oído. El le responde con un sensual pellizco en la nalga. Satisfecha, Esmeralda sale corriendo hacia la cocina.

BERNARDO (CONT)

Sí, para ir a hablar con Uldarico...
Me tiene al tanto... I love you
pirobo. Chau.

Bernardo se guarda las pelotas rojas, cuelga el teléfono y mira hacia la parte trasera de la casa, donde se pierden a la distancia Esmeralda y sus hijas.

19 **EXT. CASA. PATIO CENTRAL -- DÍA**

19

A un costado de la piletta en el centro del patio hay una mesa primorosamente arreglada para el desayuno, con mantel de cuadros rojos y blancos, una GRAN CANASTA CON PANES y AREPAS, y frente a cada uno de los seis puestos un VASO con JUGO ROJO. El reloj de péndulo da a lo lejos nueve campanazos.

De pie junto a la piletta, Bernardo hace una prueba de magia con las bolas rojas que se saca de la boca una y otra vez, depositándolas en la piletta. Su auditorio lo conforma Esmeralda que lo mira embelesada, las dos niñas y los dos mocosos de Epifanía que no paran de reír, Epifanía con las BANDEJAS DEL DESAYUNO en la mano, y Sofía que, aunque fría, no oculta una sonrisa. Sofía y Bernardo ya están vestidos y arreglados con sendos atuendos campestres pero de marca. Ella "Chanel", él "Lacoste".

Recién bañado pero aún en bata, Alvaro viene a sentarse a la mesa e interrumpe la magia con cierta mala leche.

ALVARO

¿Otra vez las pelotas? Epifanía,
¿quihubo de lo nuestro?

Bernardo da por terminado el espectáculo. Las niñas y los mocosos se acercan con algarabía a la piletta y saltan tratando de ver las bolas. Epifanía deja en la mesa jarras y bandejas. Las niñas y los mocosos aplauden y piden bis.

SOFIA

Bueno, ya, ya, ya. Epifanía....

EPIFANÍA

(a los Mocosos)
Echen pa' allá. Disculpe señora
Sofía.

Cuando los Mocosos van a salir corriendo, Alvaro llama la atención.

ALVARO

No, esperen. Esperen yo me se otra.
(SIGUE)

ALVARO (CONT)

(a Bernardo)

Páseme una pelota y le muestro una
que seguro no se sabe, maestro.

Bernardo le alcanza una bola. Alvaro se para y con gran
ceremonia hace una prueba de magia, que por lo floja y obvia
resulta divertida. Acompaña el número tarareando una melodía
de suspenso. Sin embargo, los niños resultan decepcionados
y sólo Bernardo y Epifanía esbozan una sonrisa.

ALVARO (CONT)

¿Les gustó?

SOFÍA

(espantando a los Mocosos)

Bueno ahora sí. Epifanía apúrele
que nos coge la noche.

Tras los niños sale Epifanía con el charol vacío.

Los comensales comienzan a tomarse el jugo y a comer alguna
fruta.

BERNARDO

(con disgusto, refiriéndose
al jugo:)

¿Tomate de árbol?

SOFÍA

(a Bernardo)

Mijito, ¿tu por qué no me acompañas
y le hacemos una visitica a Carlota?
Mira que la pobre debe estar íngrima.

La mención del nombre de Carlota pone a Esmeralda alerta.

ALVARO

(burlón)

Ay...citica.

SOFÍA

¡Alvaro José, por Dios! No te burles
que la viudez es algo muy terrible.

Alvaro se contiene de responderle.

Epifanía llega con una BANDEJA DE HUEVOS PERICOS. Cuando le
acerca la bandeja a Sofía, ésta la corrige.

SOFÍA (CONT)

Por la izquierda mijita.

(a Bernardo)

¿Qué dices?

BERNARDO

¡Ay no mamá, qué pereza Carlota!
(a Epifanía)
Epifanía, ¿usté no hizo jugo de
naranja?

ALVARO

¡Y dele!

Epifanía mira a Álvaro, duda un segundo, y luego contesta.

EPIFANÍA

Estaban dañadas.

ALVARO

Me consta.

Epifanía deja la bandeja y sale. Los comensales se sirven a excepción de Álvaro y de Esmeralda que sólo come una PÓCIMA DIETÉTICA tipo "Herbalife".

SOFÍA

Es que le tengo una bobadita.
(a Alvaro)
¿Y tú es que no vas a desayunar?

ALVARO

Algo muy frugal... para empezar.

En ese momento, Epifanía trae un CHAROL con frijoles, arroz, patacones, rodajas de tomate, además de un caldo de costilla.

SOFÍA

A mí por lo menos me parece un crimen.
Es que estas son las peores fechas.

BERNARDO

Pues invítala a que venga.

SOFÍA

No, tampoco... Petit comité

Desde el zaguán se asoman al patio los dos Mocosos a dar una razón.

MOCOSOS

Doctor don Bernardo que lo necesitan
en la puerta.

Y vuelven a salir.

SOFÍA

(a Bernardo)
¿Y eso?

Bernardo alza los hombros y sale.

20 INT. CASA. ZAGUÁN -- CONT

20

Bernardo llega al zaguán y se asoma con disimulo por la puerta principal a ver quién llegó. Su cara se ensombrece por un segundo pero toma aire, coge impulso, se persigna y sale a enfrentar la situación.

21 EXT. FACHADA CASA. ENTRADA -- CONT

21

Bernardo se acerca a una CAMIONETA-BURBUJA 4X4 con vidrios negros.

La ventanilla del conductor baja y vemos asomarse a Uldarico, 60, actual gobernador de Boyacá, el mismo de la camiseta que llevaba puesta Alvaro. Viste como un finquero en atuendo sport.

BERNARDO

Gobernador, ¡qué gusto tenerlo por acá! ¿No quiere seguir se toma un café?

ULDARICO

Voy de afán.

BERNARDO

Como quiera... ¿Y a qué se debe el honor?, ¿Para qué soy bueno?

Bernardo se saca del bolsillo las dos bolas rojas y juega con ellas

ULDARICO

Hasta ahora para ni mierda. ¿Qué pasa con mi billete?

BERNARDO

Mi socio de Nueva York anda en esas, estamos esperando una respuesta de la bolsa de Singapur. Y como ellos van varias horas más adelante...

ULDARICO

Por lo mismo... No me venga con cuentos chinos. Móntese y vamos a la notaría me firma una letrica.

BERNARDO

¿Para qué más papeles Gobernador? El auditor...

Y se lleva el dedo el cuello, en señal de que le cortan la cabeza.

ULDARICO

(para sí)

Cierto... Pero es que quién se aguanta a ese bobo con lo del año fiscal...

(a Bernardo)

me tiene clavada la espada de Demóstenes.

BERNARDO

De Damocles Gobernador.

ULDARICO

Lo que sea... Si en esa época todos usaban espada, ¡y no me interrumpa carajo!

BERNARDO

Vaya consulte en Tesorería. Esa vuelta ya estuvo. Pero para que esté más tranquilo yo le llego a su despacho a las doce.

ULDARICO

Once y media.

BERNARDO

No se podr...

ULDARICO

Once y media no joda más.

Uldarico echa reversa en su camioneta para buscar la carretera de salida. Frena en seco y hace un rápido peritazgo visual de la mansión.

ULDARICO (CONT)

Oiga, berraca esta casa ¿no? Eso qué viene siendo, ¿colonial?

CORTE A:

En el patio casi todos han acabado el desayuno, salvo Alvaro que termina su banquete. Las niñas ya se han ido. Epifanía viene a recoger la mesa. Sofía ya ha terminado y se dispone a salir.

SOFÍA

(a Epifanía)

Llévese el desayuno de Bernardo y
ahora que termine se lo calienta.

(saliendo)

¿José ya se iría por los buñuelos?

Antes de que Epifanía responda, Sofía ya ha salido.

ALVARO

Epifanía, ¿usted me levanta una sal
de frutas?

EPIFANÍA

Sí doctor.

Epifanía recoge vajilla y sale. Alvaro se para y comienza a pasearse de un lado a otro para bajar su llenura. Acompaña su marcha con golpes esporádicos en la barriga para reducir la pesadez estomacal.

Esmeralda, por su parte, está sentada y en silencio mientras, nerviosamente, juega con un dispensador de miel de abejas: se unta miel en el dedo para luego chupárselo.

ESMERALDA

(después de un silencio)

Álvaro...

ALVARO

¿Qué?

ESMERALDA

Nada.

ALVARO

Ah. ¿Quedó más café?

ESMERALDA

Yo he estado pensando...

ALVARO

Qué milagro.

ESMERALDA

No Alvaro, en serio.

ALVARO

¿Qué, chiquita?

ESMERALDA

Es que yo creo que...

Pero no alcanza a terminar su frase pues llega Epifanía.

EPIFANÍA

Niño Alvarito, se nos acabó la sal de frutas.

ALVARO

No jodás.

Epifanía sale por donde entró. Después de un silencio, Esmeralda vuelve al ataque.

ESMERALDA

Lo que te estaba diciendo es que yo creo, mejor dicho, ¿a ti te parece que vamos bien?

Alvaro contesta con un gesto de "por qué no vamos a ir bien".

ESMERALDA (CONT)

Es que yo creo que debíamos tomarnos un tiempo.

Alvaro eructa discretamente y llevándose la mano a la boca.

ESMERALDA (CONT)

Alvaro, yo quiero vivir mi vida. Yo me quiero...

El ruido de un motor interrumpe la conversación.

ALVARO

Carajo, se me voló este pisco.

Esmeralda estruja con violencia el dispensador de miel.

ALVARO (CONT)

¿Qué me estabas diciendo? Yo tal vez me voy a pegar una siestica antes de arrancar.

Aunque le provoca matarlo, Esmeralda se contiene y lo observa salir en silencio hacia la sala. Al fondo ve a Bernardo, que entra por el zaguán y se dirige a su alcoba.

CORTE A:

Frente al baño principal está Sofía y un poco más atrás José que cabecea de sueño. Silvano, apoyado en un palo que usa como bastón, curiosear. Epifanía, mientras tanto, echa chupa.

JOSÉ

Mi señora, disculpe. No será mejor llamar un plomero.

En segundo plano, Esmeralda sale del comedor y se dirige al cuarto de Bernardo sin hacerse notar

SOFÍA

José, ¿usted no se había ido por los
buñuelos?

JOSÉ

(despertando)
No señora, ya me voy. Si quiere yo
conozco uno muy recomendado, yo voy
y lo llamo.

SOFÍA

¿Y hoy sí trabajará esa gente?

JOSÉ

Natural...

24 INT. CASA. ALCOBA BERNARDO -- DÍA

24

Cuando Esmeralda entra al cuarto de Bernardo, éste se encuentra de espaldas mirando papeles con cuentas. Sobre la mesa está su palm conectada a un COMPUTADOR PORTÁTIL, su celular, las bolas rojas. Esmeralda lo abraza por detrás y le susurra al oído:

ESMERALDA

Yo me quiero ir contigo...

Bernardo se zafa de ella suavemente. Ella insiste; ya de frente le coge una mano con la suya embadurnada y se acerca para besarle la boca. Bernardo la rechaza, nota que su mano ha quedado cochina y se la limpia discretamente.

BERNARDO

Aquí no.

ESMERALDA

Entonces salgamos.

BERNARDO

Sí, ya va, ya va... Tengo que hacer
una cosa.

ESMERALDA

No me soporto más a tu hermano. Yo
te quiero es a tí.

BERNARDO

Sí, sí, sí, yo también.

ESMERALDA

¿Y por qué no nos vamos?

BERNARDO

¡Esmeralda...!

ESMERALDA

¿Qué?

BERNARDO

¿Hoy? ¿En nochebuena?

ESMERALDA

Bernardo, ¿tu me amas?

BERNARDO

Ay por Dios

ESMERALDA

Dime si me amas

BERNARDO

Tu sabes que sí.

ESMERALDA

¿Cuánto?

BERNARDO

(impacientándose)

Te amo, ya. Te quiero, te adoro, te idolatro...

ESMERALDA

Dime cuánto.

BERNARDO

Por favor Esmeralda: ¡no más!

ESMERALDA

¿Te cuesta tanto trabajo decirlo?

BERNARDO

No, no me cuesta ningún trabajo pero no me montes esta telenovela, ¿ok?
¡Y lávate las manos!

Esmeralda antes que responderle, contiene su rabia y sale. Bernardo apaga su computador y lo mete entre un cajón en el que alcanzamos a ver un MALETÍN NEGRO. Cierra el cajón con llave.

CORTE A:

25 INT. CASA. CORREDOR TELÉFONO -- DÍA

25

Bernardo llega frente al teléfono y comienza a marcar un número. Antes de que termine de marcar vienen Sofía y José a hablar con él. Al fondo, frente al baño, Epifanía seca el piso. Silvano sigue con su palo, parado frente a una columna.

SOFÍA

La situación es grave. Va a tocar conseguir un plomero.

BERNARDO

¿Plomero?

JOSÉ

Natural...

SOFÍA

¿Tu tienes algo? Es que me quedé sin un real.

Bernardo le entrega su BILLETERA a Sofía y atiende el teléfono. Cuelga y marca nuevamente. Sofía se aleja unos metros y le da una PLATA a José que se va hacia el patio trasero.

BERNARDO

(esperando que contesten)
Gordo...

Al fin le contesta una máquina.

BERNARDO (CONT)

(al teléfono:)
Aló... Fucking Fat...

Sofía viene con la billetera y se la entrega. Bernardo tapa la bocina.

SOFÍA

Te quedaste sin nada.

BERNARDO

(a Sofía)
Ahorita...

Sofía se devuelve hacia el baño. Bernardo guarda maquinalmente la billetera en el bolsillo sin revisarla, mientras retoma la llamada.

BERNARDO (CONT)

(al teléfono, de nuevo:)
Hablé con el Monkey de Uldarico y me hizo jurarle que a las once y media le tenía la plata consignada. Porfa llámeme al fijo que aquí el celular no entra nunca. Yo veré pirobo...

CORTE A:

26

INT. CASA. SALÓN -- DÍA

26

El RELOJ DE PÉNDULO, que al fin vemos, da diez campanadas. La sala es un espacio grande y de techos altos. En el piso, alfombras y sofás y poltronas de diversos estilos, colores y épocas, junto con otras silletas modernas. En una esquina, junto a una LAMPARA DE PIE hay un PIANO, en la otra un ÁRBOL DE NAVIDAD a medio vestir. Contra un muro hay una consola con un florero de hortensias. Varios ÓLEOS visten las paredes. Desde una de estas, un RETRATO AL ÓLEO de un distinguido caballero -muy parecido a Bernardo pero con atuendo virreinal- parece vigilar el recinto. A su lado, una colección de ESCOPETAS DE CACERÍA adornan el muro.

Acostado en uno de los canapés, Alvaro -aún en bata- duerme la siesta incómodamente. Al pie suyo, en el piso, tiene una JARRA de agua helada y una COPA DE PLATA. Subida en una ESCALERITA, Epifanía hace malabares para colgar ADORNOS en el árbol de Navidad, siguiendo instrucciones de Sofía.

SOFÍA

(alcanzándole un ángel de cartón)
Póngamelo a la derecha de la campana... no, no, no, más a la derecha.

Alvaro se reacomoda y se tapa para amortiguar el ruido.

ALVARO

...jen drmir

SOFÍA

(a Alvaro)
Alvaro, no son horas... ¿Por qué no te cambias al menos?
(a Epifanía)
No mijita, la derecha no es la izquierda.

Bernardo entra al salón.

BERNARDO

Mamá, voy a salir en un rato: no me esperen al almuerzo.

SOFÍA

¿Y eso?

BERNARDO

Nada. Uldarico...

SOFÍA

No se te va ocurrir invitarlo a la cena, ¿no?

ALVARO

(haciendose más dormido
de lo que está)
¿Será necesario discutir la agenda navideña justo aquí?

BERNARDO

¿Y usted no era que tenía que irse volao a la oficina? Pilas que yo no le puedo conseguir otro trabajo...

ALVARO

Y este sapo...

Indignado, Alvaro se levanta y sale del salón. A través de la ventana, Sofía ve acercarse a la casa una mujer a caballo rodeada de varios mastines.

SOFÍA

Mirá, llegó Carlotica. Estoy como embolatada, ¿por qué no sales a recibirla?

Bernardo se acerca a la ventana para ver a través.

BERNARDO

Qué lata. Sal tú.

Sofía coge a su hijo del brazo y lo saca sin que el otro alcance a protestar.

CARLOTA, 40, viuda latifundista originaria del cono sur, más favorecida en lo económico que en lo físico, avanza hacia la casa montada en su corcel YAGUARÓN, un fino ejemplar andaluz, y rodeada de una jauría de perros de cacería. Carlota viene vestida como amazona, con bridges, botas, fusta y casco de equitación.

Sofía se acerca a recibirla con falso entusiasmo, al contrario de Bernardo que lo hace a regañadientes. Kaizer, el chandoso de la finca, le ladra insolente a los aristocráticos perros de Carlota.

SOFÍA

Qué dicha que viniste Carlota.

CARLOTA

Noooo, la dicha es mía. ¿Cómo están?
¿Cuándo llegaron? Qué días tan
divinos, ¿no?

BERNARDO

(entredientes)
Qué tal...

Se escucha el sonido de un carro acercándose.

CARLOTA

Venía a traerte una bobadita.

SOFÍA

Para qué te pusiste en esas? Ven te
tomas un juguito.

CARLOTA

Pero no me demoro. No quiero
molestar...

Pero mientras lo dice, Carlota se va bajando de su caballo, saluda de beso a Sofía y le entrega un REGALITO (es una crema de manos).

SOFÍA

Tan divina tu. Lo voy a dejar para
el árbol.

Simultáneamente viene acercándose un Mercedes Benz modelo 1980 conducido por José y con GÓMEZ de copiloto, que se parquea a unos pocos metros.

CARLOTA

(efusiva a Bernardo)
Bernardo, que alegría verte. Hacía
siglos... Nunca te vemos por acá.
¿Seguiste con las clases de magia?

Bernardo asiente con la cabeza friamente.

BERNARDO

Sí...

Del carro desciende José, seguido por Gómez, 40, hombre nervioso e hiperkinético. Carga una VOLUMINOSA CAJA DE HERRAMIENTAS y viste una camiseta del entonces candidato a la gobernación, Uldarico López.

SOFÍA

(entre dientes, a Bernardo)
¿Y este mamarracho...?

Bernardo alza los hombros desentendiéndose.

Con una excesiva venia galante, Gómez saluda a la distancia y se aproxima mientras habla.

GÓMEZ

Muy buenos días, mucho gusto, Salvador Gómez, fontanero y plomero para servirles.

SOFÍA

(a Carlota)
Tenemos una calamidad doméstica.
(a Bernardo)
¿Por qué no le ayudas a dejar el caballo?

BERNARDO

Es que estoy esperando una llamada...

SOFÍA

Señor Gómez, venga y le muestro.
(a Carlota)
Ya vengo. Bernardo te acompaña al establo.

Sofía entra a la casa con Gómez, mientras Carlota y Bernardo se alejan hacia el establo.

CORTE A:

Sentado en un asiento de baqueta, Silvano dormita junto a su palo, mientras en una de las pesebreras una RANGA DE CABALLO hace lo mismo. Llevando de cabestro a Yaguarón y acompañado por Carlota que no para de hablar, Bernardo entra al establo a la vez que mira mecánicamente su celular en busca de señal.

CARLOTA

Tu no me vas a creer lo que fue celebrar la Eucaristía en la Basílica de la Anunciación. Ir a la casa donde vivieron San José y la Virgen... ¡Qué emoción!

BERNARDO

Silvano, amárrese esta bestia y dele agua.

Silvano abre un ojo, tose y vuelve a quedar dormido. Bernardo, con cierto desespero, decide él mismo amarrar a Yaguarón y quitarle el freno.

CARLOTA

Verdaderamente es una experiencia de fe y de alegría, de gozo...

Bernardo, que ya le ha quitado el freno al caballo, se dispone a salir pero Carlota se lo impide.

CARLOTA (CONT)

¿Le podemos dar aguita a Yaguaron?
El pobre debe estar muerto de sed.

BERNARDO

Ajá.

A regañadientes, Bernardo busca agua y se la trae al caballo. Carlota no da tregua.

CARLOTA

Lástima que no pude terminar el peregrinaje.

BERNARDO

Mmh...

CARLOTA

Es que me llamó el abogado con lo del juicio de sucesión...

A Bernardo se le encienden las antenas. Por primera vez le interesa lo que ella dice.

CARLOTA (CONT)

...y me tocó venirme volando.

BERNARDO

¿Y ya quedó resuelto? ¿Quién es tu abogado?

CARLOTA

Sí, ya.
(cambiando de tema)
Y el Huerto de los Olivos... Ah no, eso fue después de almuerzo.

BERNARDO

Oye, y ¿dónde has pensado invertir?

CARLOTA

Estoy en esas. Tenemos que hablar.
Pero la comida, sabes que más bien
regular

Bernardo pierde de nuevo interés en la conversación. Revisa
de nuevo su celular.

29 I/E. CASA. BAÑO AUXILIAR -- DÍA

29

Sofía, y unos metros atrás José, esperan el diagnóstico de
Gómez. Huele muy feo, así que Sofía con mucho asco se tapa
la nariz.

GÓMEZ

Grave...

SOFÍA

¿Sí? ¿Mucho?

GÓMEZ

Siempre

JOSÉ

Y es que el otro también...

GÓMEZ

Jmm, más grave aún.

SOFÍA

(a José)

¿Usted? ¡Los buñuelos!

JOSÉ

Ay... con este Enzheimer

SOFIA

José... ¡vuele!

José le obedece y se va.

SOFIA (CONT)

(a Gómez)

¿Qué me decía? Si quiere veamos el
otro.

Sofía y Gómez salen del baño.

30 INT. CASA. CORREDOR TELEFONO Y BAÑO -- CONT

30

Sofía y Gómez caminan por los corredores que bordean el patio,
en dirección al baño principal.

GÓMEZ

Es una opinión personal, pero a mi saber éste es un problema que compromete todo el sistema, ¿si me entiende? Que nos obliga a buscar su origen tubo arriba, mejor dicho, tubo abajo. O sea, en la caja misma. ¿Sumercé sabe donde queda?

Ya vestido para salir a su almuerzo de la oficina (corbata y un viejo vestido everfit), Alvaro se acerca a despedirse de ambos.

Se escucha a lo lejos el ruido del Mercedes que se aleja.

ALVARO

Bueno señores, yo les pido un permisito que me están esperando en la Contraloría. Mamá, ¿tu sabes dónde se metería Esmeralda?

SOFIA

Mijo, tu te acuerdas dónde es que queda la caja.

ALVARO

¿La caja?

SOFIA

La caja... ¡la caja!
(a Gómez)
¿Cuál caja maestro?

GÓMEZ

La caja sanitaria. O lo otro sería principiar por levantar los sanitarios.

SOFÍA

No, no, no. Calma.

Alvaro se despide de beso de su madre y se desentiende del problema.

ALVARO

¿La caja?, ni idea, eso era papá el que sabía. Maestro, salve usted la patria.

Gómez, Sofía y Alvaro llegan frente a la puerta del baño principal. Sofía abre la puerta

31 INT. CASA. BAÑO PRINCIPAL -- CONT

31

En ese momento, Esmeralda sale desnuda de la tina. Al verse descubierta se cubre con una toalla. Sin detenerse a contemplar a Esmeralda, Gómez entra directamente a inspeccionar el sanitario. Sofía observa desde el exterior.

SOFÍA

(recriminándola)

Mijita, es que aquí está el plomero.

ESMERALDA

Perdón, no sabía. Ya me visto.

SOFÍA

Hay una contingencia sanitaria y tu bañándote.

ALVARO

¡Menos mal! Será la única que no apesta.

Alvaro se acerca a Esmeralda y se despide de ella con un beso.

ALVARO (CONT)

Chiquita, ¿ya tenemos todo lo del niño dios?

Y regresa, llevándose consigo a Gómez.

ALVARO (CONT)

Camine maestro, dejemos a la señora en paz.

Ambos salen del baño. Alvaro cierra la puerta.

CORTE A:

32 INT. CASA. ZAGUÁN -- DÍA

32

Bernardo entra con celeridad a la casa seguido por Carlota.

CARLOTA

Tu mamá está loca de ganas de ir a Tierra Santa. ¿Por qué no nos vamos los tres?

BERNARDO

Mjm.

Alvaro, que va hacia el exterior, saluda con galantería a Carlota.

ALVARO

¡Vecinita!

CARLOTA

¿Vas de salida?

ALVARO

(declamando mientras sale)

"Tres cosas me tienen preso, de amores
el corazón, mi Carlotica, el jamón,
y berenjenas con queso"

BERNARDO

Perdón, tengo que hacer una llamada.

Bernardo entra a la casa apurado, mientras Alvaro termina de salir. Carlota queda un poco desprogramada.

33

INT. CASA. CORREDOR TELÉFONO -- CONT

33

Mientras espera que le contesten al otro lado de la línea, Bernardo escucha las campanadas del reloj de la casa. Mira su propio reloj y comprueba con angustia que son las once de la mañana.

BERNARDO

Aló, Gordito... Conteste...

Comenzando a impacientarse, Bernardo cuelga y vuelve a marcar. La misma máquina le contesta.

BERNARDO (CONT)

(angustiado)

Gordo hijueputa, aparezca. Tengo que salir ya.

Cuelga de nuevo bastante irritado. Se le empieza a sentir algo de desazón. Mira el reloj. Timbra el teléfono. Bernardo contesta como un resorte.

BERNARDO (CONT)

(al teléfono:)

¿Gordo? ... Ah, Gobernador, es usted...

A Bernardo se le cambia la expresión y escucha en silencio, como regañado y sin poder intervenir.

BERNARDO (CONT)

(al teléfono)

Si s... No se... Si señor... Voy
para allá

Bernardo cuelga y aunque tambalea su seguridad, coge fuerzas antes de irse hacia el parqueadero, sin despedirse de nadie.

CORTE A:

34

EXT. PARQUEADERO -- DÍA

34

Bernardo se monta en su camioneta, una lujosa y moderna BMW. En el instante en que va arrancar, llega corriendo Epifanía trayéndole su suéter.

EPIFANÍA

Su saco, vea que de golpe hace frío

Bernardo recibe el saco y se lo amarra al cuello, mientras enciende el carro. Epifanía aprovecha la ocasión.

EPIFANÍA (CONT)

No lo quisiera molestar niño
Bernardo...

BERNARDO

¿Lo de su lote? No se preocupe. Cuente
con su plata.

EPIFANÍA

¿Verdad doctor? ¡Qué dicha! Silvano
se va a morir...

BERNARDO

Ahí tiene su navidad.

EPIFANÍA

¿Y el doctor sabe como para cuando
será? Es que ya me están cobrando la
segunda cuota.

BERNARDO

Pues usted sabe que entre más tiempo
me la deje más le crece. Pero allá
usted...

Bernardo arranca finalmente.

EPIFANÍA

(para sí)
Más crece...

CORTE A:

35 I/E. CAMINO DESTAPADO Y CARRETERA PRINCIPAL -- DÍA

35

Bernardo maneja su BMW por el camino de salida de la finca. Prende el radio: suena un villancico. Cambia de emisora: es otro villancico. Molesto, apaga el radio. Al llegar a la carretera principal, frena en seco por los sonoros bocinazos de un BUS INTERMUNICIPAL que se detiene en frente suyo.

Un MUCHACHO de 17 años que venía colgado de la puerta se baja a recibir el equipaje que desde adentro le alcanzan: un MORRAL GRANDE de montañista, OTRO MORRAL para niño, una MALETA DE RUEDAS y una CAJA DE CARTÓN amarrada con piola.

Bernardo pita afanado.

Del bus desciende, BALÓN DE FUTBOL en mano, CARLOS FEDERICO MAO, 12, un preadolescente gordo y mestizo, su padre CESAR TULIO ANTORVEZA, 40, barbudo, y ROSARIO, 45, madre de Mao y esposa de Antorveza, a la vez que hermana de Bernardo. Es una mujer distinguida, menuda y agraciada a pesar de sus esfuerzos por parecer poco coqueta. El muchacho vuelve a subirse en el bus, que arranca.

Bernardo baja el vidrio y saca la cabeza.

BERNARDO

Buenas.

ROSARIO

¿Qué ha habido? No se imagina el camello que fue conseguir esos pinches buñuelos.

ANTORVEZA

Errrda, tronco'e be eme cuñao. Van bien esos negocios...

BERNARDO

Ahí vamos.

Rosario le endosa el morral a su hijo y le abotona el saco.

ROSARIO

(a Bernardo)

Oiga ¿y a usted qué le pasa?

BERNARDO

¿A mí? ¿Por qué?

Rosario le alcanza a Antorveza la maleta de ruedas y le señala la caja de cartón.

ROSARIO

Que no se le aplasten porque quién se aguanta a mamá.

(a Bernardo)

¿Está bien?

BERNARDO

(seco)

Sí. No me pasa nada.

ROSARIO

(poniéndose el morral)

¿Y qué? ¿Lo pusieron a recogerlos?
Qué detallazo...

BERNARDO

(interrumpiéndola)

No, no... voy a Tunja.

ROSARIO

Y esa vaina: ¿Navidades en Tunja?

BERNARDO

Ahora vuelvo.

Bernardo arranca en su camioneta, dejando a la familia cubierta en una nube de polvo.

36 I/E. CAMIONETA BMW POR CARRETERA PRINCIPAL -- DÍA

36

Bernardo va conduciendo su camioneta a gran velocidad. Mira el indicador de gasolina y ve que está cerca de un cuarto. Observa su reloj con angustia de ir tarde.

37 EXT. CARRETERA PRINCIPAL. ESTACIÓN DE GASOLINA -- DÍA

37

Bernardo parquea en una destartalada estación de gasolina de carretera. El malencarado y corpulento bombero, EUSTAQUIO, de 45 años, está cerrando con candado la oficina y viene a atenderlo de mala gana. De pie junta a una CAMIONETA DESVENCIJADA, lo espera en silencio su madre, DOÑA OTILIA, campesina boyacense propietaria de la bomba.

Bernardo baja su ventana y le estira la llave a Eustaquio.

EUSTAQUIO

Ya no hay servicio.

BERNARDO

Yo le doy una propina.

Eustaquio mira a doña Otilia, que asiente con la cabeza.

BERNARDO (CONT)

Full de Extra.

EUSTAQUIO

No hay estra.

BERNARDO

Lo que tenga.

EUSTAQUIO

No hay sino corriente, ¿cuánto dijo?

BERNARDO

Full, le dije ¡full!

Eustaquio lo mira sin comprender.

BERNARDO (CONT)

Lleno, a tope.

Eustaquio comienza a llenar el tanque de gasolina.

A Bernardo le suena el teléfono. Mira la pantalla: es el Gordo. Contesta.

BERNARDO (CONT)

¿Aló...? ¿Gordito?... ¿Qué?, que no le oigo.

Bernardo se baja del carro buscando mejor señal.

EUSTAQUIO

No hay señal.

Bernardo lo mira como diciéndole "ya sé" mientras se aleja mirando la pantalla.

BERNARDO

(al teléfono:)

Quihubo, ¿en qué vamos?... ¿Aló?...
¡Alóoo!

Mira la pantalla de su celular: la llamada se ha caído. Se mueve por un sitio y otro buscando que el indicativo de señal mejore. En algún punto marca un número de muchos dígitos y espera respuesta.

BERNARDO (CONT)

(al teléfono:)

Aló gordo.

(para sí)

¡Putá sea!

Bota el celular con rabia. Queda unos segundos pensativo. De repente, su teléfono timbra. Bernardo se abalanza a contestar.

BERNARDO (CONT)

Aló si, quihubo...

La llamada no termina de entrar. Bernardo renuncia y vuelve a su carro.

Eustaquio ya ha terminado de llenar el tanque. Con un trapo viejo, limpia la gasolina regada.

BERNARDO (CONT)

¿Qué le debo?

EUSTAQUIO

Serían 120...

Bernardo mira el contador que está en ceros. Eustaquio juega el trapo entre un balde con agua

EUSTAQUIO (CONT)

Ya borré.

De mal humor, Bernardo saca su billetera y descubre que no tiene efectivo.

BERNARDO

¡Mierda! ¿Tiene tarjeta de crédito, de débito...?

Mientras exprime el trapo, Eustaquio mira a su madre, que niega con la cabeza

EUSTAQUIO

No señor.

BERNARDO

¿Y entonces?

EUSTAQUIO

Por lo mismo.

Bernardo se monta al carro y mientras busca su CHEQUERA en el bolsillo, mira el switch con la improbable esperanza de que estuvieran puestas las llaves y poder así escaparse. Pero no hay tal.

BERNARDO

(sacando su chequera)
¿Le sirve un cheque?

Doña Otilia vuelve a negar con la cabeza.

EUSTAQUIO

Efectivo, doctor. Papel moneda.

Bernardo se coge la cabeza desesperado. Mira el reloj: va muy tarde.

BERNARDO

¿Le sirve mi reloj, le puedo dejar algo en prenda?

Eustaquio extiende el trapo: vemos que se trata de la misma camiseta del candidato Uldarico.

EUSTAQUIO

Le repito: sólo papel moneda.

BERNARDO

(exasperado)

¿Entonces me presta un teléfono o tampoco hay?

Eustaquio le pide nuevamente autorización a su madre, quien asiente. De mala gana, Eustaquio va hasta la oficina y abre el candado.

EUSTAQUIO

Sólo llamada local.

Bernardo avanza hacia la oficina, los dos entran.

38 **INT. ESTACIÓN DE GASOLINA. OFICINA -- CONT**

38

Eustaquio le señala un teléfono mientras coge una manguera.

EUSTAQUIO

Bien pueda.

Bernardo marca un número y espera respuesta.

CORTE A:

39 **INT. CASA. CORREDOR TELÉFONO -- DÍA**

39

El teléfono de la Hacienda repica sin que nadie conteste. Finalmente contesta Epifanía.

EPIFANÍA

(al teléfono:)

Buenas doctor Bernardo... Imagínese Doctor que le conté a Silv... Ah ... Ah... No, José no ha vuelto todavía... ¿Cómo dice?... Sí, como que el doctor don Gordo lo llamó ... No, la señora Sofía fue la que contestó... lo que pasa es que ella está como

(SIGUE)

EPIFANÍA (CONT)

ocupadita... sí doctor... como diga,
doctor... ya se la busco.

Epifanía se asoma al patio.

40 **I/E. CASA. CORREDOR Y PATIO CENTRAL -- CONT**

40

Desde un corredor, Epifanía llama a Sofía que, junto a Carlota, acompañan a Gómez quien, barretón en mano, busca la caja sanitaria. Ya ha abierto un hueco en el patio y va por su segunda excavación.

EPIFANÍA

(desde la baranda)

Señora Sofía, el niño Bernardo al teléfono.

SOFIA

Es que estoy aquí ocupada... dígale que si es muy urgente.

EPIFANÍA

Dice que sí.

SOFIA

(a Gómez)

No toque nada maestro.

(a Carlota)

Perdoname un segundo mijita, ya vuelvo.

CARLOTA

Yo me quedo, no te afanes.

Sofía se encamina hacia la salida del patio. Gómez entierra el barretón y levanta un cespedón de pasto (hoyo 1). En el segundo golpe de barretón siente algún elemento extraño. Levanta la tierra y se da cuenta que acaba de romper unos cables. Mira hacia atrás y ve a Carlota distraída, arreglando una mata. Sin que ella se percate, Gómez tapa el hueco y pone encima el cespedón de pasto.

41 **INT. GASOLINERA. OFICINA -- DÍA**

41

Bernardo, pegado el teléfono.

BERNARDO

(gritando, al teléfono:)

¿Qué pasa?... ¿Aló?... Esto se murió... ¿Aló?

Cuelga, vuelve a marcar y tras dejar repicar varias veces el teléfono.

BERNARDO (CONT)

¿Aló? Contesten... Hijueputa, ¡alguien que conteste...!

42 **EXT. ESTACIÓN DE GASOLINA -- DÍA**

42

Del tanque de la Camioneta BMW sale una manguera que va a dar a un depósito de gasolina. Con los brazos cruzados, Eustaquio vigila la operación. Una vez ésta ha concluído, el bombero enrolla la manguera al tiempo que Bernardo sale de la oficina.

BERNARDO

¿Qué está haciendo?

EUSTAQUIO

Nada.

BERNARDO

¿Cómo nada? Si yo lo ví.

EUSTAQUIO

Por lo mismo.

BERNARDO

Estaba sacando mi gasolina.

EUSTAQUIO

Incorrecto doctor.

DOÑA OTILIA

Nuestra gasolina.

Bernardo le rapa las llaves y arranca en su camioneta.

43 **I/E. CAMIONETA BMW POR CARRETERA PRINCIPAL -- CONT**

43

Bernardo conduce rabiosamente. Le extraña que el indicador de gasolina no se mueva de cero pero le da un tiempo de margen. Sin embargo, tres o cuatro curvas después, titila la luz roja de alerta por escasez de combustible. Mira su reloj y son las 11:40

BERNARDO

¡Este es mucho hijueputa!

Casi sin frenar, da un peligroso giro en U.

44 **EXT. ESTACIÓN DE GASOLINA -- CONT** 44

Bernardo entra a la gasolinera. Todo está cerrado. La camioneta desvencijada ha desaparecido. Bernardo pita con desespero. Ni Eustaquio, ni doña Otilia aparecen.

BERNARDO

Hijueputa... Hijos de puta.
¡Malparidos hijos de la Puta Madre!

Se baja de su camioneta y se acerca a la oficina que está cerrada con candado. Se asoma por una ventana que da a la oficina. Iracundo, coge una piedra del piso y la lanza contra la ventana rompiendo el vidrio. Vuelve a la camioneta y arranca en dirección a la Hacienda.

CORTE A:

45 **I/E. CAMIONETA BMW POR CAMINO DESTAPADO -- DÍA** 45

Bernardo conduce por la carretera destapada. El indicador de gasolina permanece en rojo.

Al dar una curva, descubre el grupo de Rosario y su familia que se han detenido en una de las lomas que vimos en la secuencia inicial. Ella le señala a su hijo la inmensidad del paisaje.

46 **EXT. CAMINO DESTAPADO -- CONT** 46

Bernardo se detiene junto a Rosario y su familia.

ROSARIO

¿Tan rápido?

BERNARDO

Súbanse

ANTORVEZA

Gracias.

ROSARIO

A nosotros nos gusta caminar.

BERNARDO

Como quieran.

Antorveza mete su equipaje y luego se sienta en la silla del copiloto. Cuando Mao va a hacer lo mismo, Rosario lo hala.

ROSARIO

Venga conmigo Mao.

47 I/E. CAMIONETA BMW POR CAMINO DESTAPADO -- CONT

47

Sin más, Bernardo arranca dejando a los de a pie cubiertos una vez más por una nube de polvo. Después de un silencio...

ANTORVEZA

Bonito el día...

BERNARDO

Jm...

ANTORVEZA

Y vinieron todos, ¿no?

BERNARDO

Jm...

ANTORVEZA

Ya que tocamos el tema, yo le quería hacer una consulta.

BERNARDO

Ajá...

ANTORVEZA

Es que me están ofreciendo una chisga.

BERNARDO

Ajá

ANTORVEZA

Yo he pensado que lo primordial es una motorización híbrida. Electricidad y Diesel alternadas, pero no de cualquier manera...

BERNARDO

Ajá.

ANTORVEZA

Y el campero que me ofrecen es una belleza de máquina.

BERNARDO

Chévere...

ANTORVEZA

Eje trasero con propulsor eléctrico integrado. ¿Cómo le quedó el ojo?

BERNARDO

¿Y cuál era la consulta?

ANTORVEZA

Pues es que no sé si invertir en el campero o si se la meto toda a la campaña... ¿Usted para cuando cree que yo puedo contar con mi plata?

BERNARDO

¿Cuál campaña?

ANTORVEZA

Me están insistiendo para que me lance. Y yo me he hecho la siguiente reflexión: ¿cuánto se está empacando un político, por decir algo, un concejal?

Bernardo no responde, poco le interesa la conversación.

ANTORVEZA (CONT)

¿10, 15 millones? Seis meses bien camellados y ya no me toca comprar el campero de segunda...

El carro tose, escupe y se apaga.

BERNARDO

La puta que me parió.

Quedan varados en la mitad de la carretera destapada.

CORTE A:

48 **EXT. CAMINO DESTAPADO -- DÍA**

48

Rosario y Mao avanzan por la carretera; ella carga su morral al hombro, mientras que el niño lleva su morral y el balón.

En un recodo del camino, los marchantes descubren la camioneta varada. Antorveza está metido de cabeza entre el motor. Bernardo lo mira escéptico a la distancia.

ANTORVEZA

(a Bernardo:)

La gasolina ahora está trayendo mucha mugre...

BERNARDO

Camine Antorveza. No hay nada que hacer.

Rosario comienza a sacar el equipaje de la camioneta y lo pone sobre el camino. Antorveza no desiste de su empeño

ROSARIO

En pie pueblo obrero, ¡a echar pata!

ANTORVEZA

¿Tiene llave expansiva?

BERNARDO

(a Antorveza:)

Permiso.

Bernardo retira a su cuñado y cierra el capó. Antorveza saca lo que quedaba de equipaje.

Caminan. Mientras Bernardo sólo lleva su maletín, la familia parece encartado con la cantidad de objetos que llevan. Bernardo les coge un poco de delantera. De tiempo en tiempo, mira alternativamente su reloj y el teléfono. Los cuatro caminan en silencio hasta perderse en el paisaje. Sólo se escuchan los golpes contra el cascajo de las ruedas de la maleta que lleva Antorveza.

CORTE A:

49

EXT. FACHADA CASA. ANTEJARDÍN 1 -- DÍA

49

En el antejardín derecho, frente a la casa, hay una MESA REDONDA CON PARASOL en la que hay servidos VARIOS RECIPIENTES con los acompañamientos del ajiaco. A un lado del jardín, las niñas de Esmeralda juegan al balón con los mocosos de Epifanía. Al fondo, en el potrero frente al establo, se alcanza a ver a Gómez cavando.

Sentada en una de las sillas, Esmeralda prepara una de sus pócimas dietéticas tipo "Herbalife": mezcla polvos, echa agua y agita la mezcla en un recipiente ad-hoc. En otra silla, Carlota aspira un largo "PALL MALL" mentolado mientras intenta poner conversación.

CARLOTA

(a Esmeralda)

¿No te irás a resfriar con ese vestido?

Esmeralda asoma la vista por encima de sus pócimas.

ESMERALDA

¿Perdón?

CARLOTA

El vestido... muy primaveral.

ESMERALDA

Gracias... El tuyo si es más bien otoñal.

CARLOTA

¿Te gusta? Lo compré en Roma. Cómo está de bonita Roma.

Esmeralda vuelve a lo suyo sin prestar atención.

CARLOTA (CONT)

¿Qué estás haciendo?

ESMERALDA

Dieta.

CARLOTA

Ay, qué ternura... ¿Has ensayado con medicina ayurvédica? Porque si estás gorda...

Carlota hace una pausa y le examina la línea a Esmeralda.

CARLOTA (CONT)

...Funciona bárbaro. Yo conozco un...

De la casa vemos salir a Sofía, quien se acerca a la mesa.

ESMERALDA

(interrumpiendo a Carlota)
Niñas, a almorzar.

Las niñas no obedecen y siguen jugando.

SOFÍA

Ya no esperemos más.

Sofía se sienta y agita una CAMPANITA para llamar a Epifanía.

A lo lejos Gómez da finalmente con la caja.

GÓMEZ

(gritando)
¡Eureka! ¡La caja! Encontré la caja.

SOFÍA

(a Carlota, sotto voce)
Qué contrariedad, con este espantajo...
(a Esmeralda:)
¿Las niñas vendrán a almorzar?

ESMERALDA

(sumisa)
Sí señora, ya las llamo.

Esmeralda se para de la mesa y va por las niñas. Sofía vuelve a agitar la campana.

SOFÍA

Esta mujer está más sorda que una tapia. ¿Dónde se habrá metido?

En ese momento viene saliendo Epifanía con una OLLA DE AJIACO. Las niñas vienen corriendo hacia la mesa, seguidas de su madre.

SOFÍA (CONT)

Nos tenía agonizando de hambre.

CARLOTA

¿Y qué hiciste tu soperá? Tan bonita...

Epifanía le acerca la soperá a Sofía para que se sirva.

SOFÍA

Mijita, por la izquierda, ¿cuántas veces le tengo que decir?

Por el camellón de entrada aparecen Bernardo, Rosario y su familia, con el equipaje que traían.

SOFÍA (CONT)

(a los caminantes:)
Qué dicha, justo a tiempo.
(a Epifanía:)
Mijita, póngase otros puestos.
(a Bernardo:)
¿Qué pasó con tu carro?

Bernardo apenas saluda a la mamá y sigue de largo hacia la casa sin detenerse. Las que están a la mesa se sirven y empiezan a tomar el ajiaco, salvo Esmeralda que bebe su pócima de dieta.

BERNARDO

Me quedé varado, me robaron, me jodí.

Rosario y su familia llegan a la mesa.

ROSARIO

Holas, llegamos. ¿Aquí es que nadie saluda? ¡Quihuboo!

ANTORVEZA

Doña Sofi...

ROSARIO

(a Sofía:)
Ahí le traje sus buñuelos.

SOFÍA

Ah carachas, ¿José al fin se iría?

Bernardo vuelve a salir como una tromba.

BERNARDO

¿Qué pasa con el teléfono? Me cansé de llamar y me dejaron colgado. Y ahora está muerto. ¿Que me llamaron mamá?

SOFÍA

Sí, mi amor, el Gordo pero ni me acuerdo que fue lo que dijo.

BERNARDO

¡Mamá...!

SOFÍA

Que lo llames.

BERNARDO

¿José no ha vuelto con el carro?
(a Epifanía)
¿Dónde dice usted que entran los celulares?

EPIFANÍA

En el alto, niño Bernardo.

BERNARDO

Dígale a Silvano que me ensille la bestia.

SOFÍA

¿No vas a almorzar?

Epifanía sale hacia la casa, dejando la olla a un lado.

CARLOTA

¿Por qué no te llevas a Yaguarón que está ensillado?

BERNARDO

No gracias. O bueno, mejor sí.

Bernardo sale hacia el establo.

CARLOTA

(justificándose)
El estribo...

Carlota sale tras el otro. Esmeralda los ve alejarse hacia el establo.

CORTE A:

50 INT. ESTABLO -- DÍA

50

Bernardo termina de alistar el caballo Yaguarón en compañía del perro Kaizer. Carlota entra al establo. Afuera se alcanza a divisar a Gómez y sus excavaciones.

CARLOTA

Vas a ver qué belleza de animal...

BERNARDO

Sí, sí, sí veo

Bernardo le pone el freno al animal, lo desamarra y se monta.

CARLOTA

Toca tenerlo cortico, ¿no?

BERNARDO

Yo sé.

Antes de que arranque Carlota intenta detenerlo una vez más.

CARLOTA

Bernardo...

BERNARDO

¿Qué?

CARLOTA

Yo...

Antes de que ella termine su frase, Bernardo ya ha salido del establo. Vencida por segunda vez en sus intentos seductores, Carlota lo ve alejarse entre suspiros de amor.

CORTE A:

51 EXT. FACHADA CASA. ANTEJARDÍN 1 -- DÍA

51

En la mesa están Rosario, Antorveza, Esmeralda y Sofía, además de las niñas y Mao. Los recién llegados se sirven ajiaco en los platos disponibles.

ROSARIO

(señalando hacia Carlota,
en susurro)

¿Y está qué...? ¿Hasta qué horas se
pensará quedar?

Sofía le hace seña de que baje la voz. Esmeralda observa con simpatía a Rosario.

ROSARIO (CONT)

(casi inaudible)

Dime: ella es boba o es que se hace.

SOFÍA

(pasito)

Rosario hazme el favor.

ROSARIO

(casi a señas)

Porque yo conozco a varias así: con un nadadito de perro y...

Esmeralda apenas oculta su satisfacción. Carlota viene del establo hacia la mesa pero sólo Sofía alcanza a verla.

ANTORVEZA

(en voz alta)

Pero ella es bien rica, ¿no? Bien rica. ¡Ese animalón que tiene!

Carlota alcanza a escuchar pero hace como si nada.

CARLOTA

Soficita, dame un minuto.

Todos voltean a mirar y se dan cuenta de la metida de pata. Mientras Sofía se para y va hacia ella, Rosario regaña con la mirada a su marido, éste se justifica y Esmeralda aplaude en silencio.

Cuando Sofía está junto a ella, Carlota le habla al oído.

SOFÍA

Sí... claro, ¿cómo no? Dame un segundo.

Sofía se encamina hacia el potrero donde está Gómez ensañado con su barretón.

Sofía llega hasta donde está Gómez, en el antejardín situado a la izquierda de la casa. Descubre con horror el paisaje lunar que va dejando el plomero a su paso. En segundo plano queda Carlota, paseándose de un lado a otro.

SOFÍA

Maestro, ¿qué es este horror?

GÓMEZ

Mi señora el peritazgo es un éxito: la caja está óptima. Toca es inspeccionar dentro de la residencia.

SOFÍA

Disculpe, ¿qué baño podrá usar la visita?

GÓMEZ

Ahi sí según lo que vaya a hacer la visita, porque lo que son los sanitarios ya se levantaron.

SOFÍA

¿Cómo? ¿Y entonces?

GÓMEZ

Ya le iba a comentar. No fue sino tratar de quitar la taza para que se descogotara.

SOFÍA

¿Y qué hacemos?

GÓMEZ

Comprar otra.

CORTE A:

53 I/E. CASA. PATIO TRASERO -- DÍA

53

Sumamente avergonzada, Sofía acompaña a Carlota -que siente cada vez más la urgencia estomacal- hacia el baño de la servidumbre.

SOFÍA

Nunca nos había pasado esto. Qué contrariedad...

CARLOTA

No te preocupes, a cualquiera le pasa.

Antes de que ellas entren, Silvano sale del baño carraspeando y escupiendo.

SOFÍA

Silvano. Necesito que me preste el baño. ¿Si estará limpio?

(a Carlota:)

Espérate yo me fijo.

CARLOTA

Deja así.

Carlota se cuele rápidamente en el baño. Sofía queda afuera, custodiando la puerta ante la mirada silenciosa de Silvano.

CORTE A:

54 EXT. CAMINO DESTAPADO -- DÍA

54

Montado sobre el brioso Yaguarón, Bernardo cabalga por el camino de entrada de la hacienda.

Se detiene frente a un BROCHE y, sin bajarse del caballo intenta abrirlo. Al no lograrlo, se apea. Abre el broche y entra con el caballo. Cuando va a cerrar el broche, oye el motor de una caravana de carros que se acerca. Y ve con cierta preocupación la camioneta de Uldarico, seguida de OTRA CAMIONETA IGUAL, también con vidrios negros. La caravana se detiene frente a él.

El vidrio oscuro del piloto desciende dejando ver a Uldarico.

BERNARDO

Gobernador...

Bernardo no atina a abrir su boca. Uldarico sube el vidrio de nuevo y arranca. La camioneta que iba atrás no se mueve. Se abren las puertas delanteras de las que emergen PATACÓN y REFRITO, dos malencarados escoltas enjutos como renacuajos, que se acercan a él y lo llevan alzado y con violencia hacia la camioneta para meterlo a la brava.

La camioneta arranca. Yaguarón los sigue fielmente a corta distancia.

CORTE A:

55 INT. CASA. ALCOBA ALVARO -- DÍA

55

Insegura frente al espejo, Esmeralda examina su atuendo primaveral. No le gusta y se lo quita. Se pone un BUZO CERRADO. Tampoco le gusta. Intenta con otro SUETER. Menos aún. Se lo quita y lo tira rabiosamente al suelo. A través del espejo, ve a Rosario observándola, recostada en el umbral de la puerta.

ROSARIO

¿Por qué se va a cambiar?

ESMERALDA

Es que... me dio frío.

ROSARIO

¿Con este solazo? Se veía lo más bien.

ESMERALDA

¿De veras?

Esmeralda vuelve a ponerse su vestido primaveral mientras Rosario se acerca.

ROSARIO

Claro, boba... ¿Y Alvaro? ¿dónde anda?

ESMERALDA

Que en el trabajo o algo así.

ROSARIO

(sonriendo)

¿Alvarito trabajando? ¿En Nochebuena?

Rosario le pasa el brazo por la espalda maternalmente

ROSARIO (CONT)

Ay, Esmeraldita...

ESMERALDA

(con fastidio)

Yo no sé...

ROSARIO

¿Pasa algo? ¿Estamos de pelea?

ESMERALDA

No. Es que yo ni se para qué vengo a esta casa.

ROSARIO

¿Como que para qué viene? Esmeralda está es su casa. O sea es nuestra casa. Y si usted y yo nos descuidamos...

Y hace un gesto de que "les quitan todo".

ROSARIO (CONT)

Usted sabe cómo es Bernardito. Yo lo adoro, es mi hermano, pero...

CORTE A:

Epifanía termina de recoger los platos del almuerzo. En la mesa sólo han quedado Sofía y Carlota.

SOFÍA

¿Qué más te ofrezco? ¿Te provoca un Cointreau?

CARLOTA

Gracias Soficita pero, tu sabes, yo no tomo.

Las dos mujeres permanecen un segundo en silencio antes de que Carlota ceda.

CARLOTA (CONT)

O bueno, rico. Pero más bien un vodka. Unito.

SOFÍA

(a Epifanía:)

Epifanía, tráigale el vodka a la señora.

CARLOTA

¿Y tú? ¿No me acompañas?

En ese momento llegan las camionetas de Uldarico anunciándose con estridentes bocinazos, seguidas de Yaguarón. Epifanía entra a la casa con una bandeja.

SOFÍA

Ay no... se pegaron la Nochebuena. Qué pereza. ¿Ahora qué querrán?

Uldarico entra con su camioneta prácticamente hasta la puerta de entrada de la casa. La otra camioneta se parquea unos metros atrás. Sofía se para y va a su encuentro. Carlota sigue sentada.

57

EXT. FACHADA CASA. ENTRADA -- CONT

57

Del puesto del copiloto desciende FARIDE, 40, simpática y dicharachera primera dama del departamento, cargando un MUÑECO-ADEFESIO DE PAPA NOEL accionado a pilas.

SOFÍA

Dichosos los ojos. ¿A qué se debe el honor?

FARIDE

Doña Sofía, un recuerdito.

Y le entrega el muñeco a Sofía, quien disimula su desagrado.

FARIDE (CONT)

Aquí vinimos a molestarla.

Uldarico, mientras tanto, se ha bajado y viene a saludar a Sofía, que permanece detrás del seto de pinos.

SOFÍA

No, si no es ninguna molestia, están en su casa. Y muchas gracias.

ULDARICO

Como dice el poeta: "Familia que reza unida, permanece unida"

Faride va hacia el baúl, y desde allí le hace señas a los de la otra camioneta para que le ayuden.

SOFÍA

(a Carlota y a Uldarico)
¿Ustedes se conocen?

Carlota le hace a Uldarico un saludo displicente a la distancia.

ULDARICO

¿Qué tal señora?

Patacón y Refrito vienen a auxiliar a Faride. Sofía ve venir el Mercedes conducido por José, que sigue de largo hacia el estacionamiento.

FARIDE

Doña, venga a ver esta belleza.

Sofía, un poco a regañadientes y encartada con el Papá Noel, se acerca al baúl. Faride, orgullosa, le muestra una GRAN BANDEJA de FRITANGA envuelta en celofán, junto a OTRA CON BUÑUELOS, cubierta por papel plateado.

FARIDE (CONT)

¿No le parece un espectáculo?

SOFÍA

Sí... qué barbaridad.

FARIDE

Nos daba pena llegar con las manos vacías.

ULDARICO

Es que Bernardo nos avisó tan tarde...
¿Ole y dónde anda ese mugre?

Uldarico le hace una seña a Refrito que va a su camioneta y le abre la puerta a Bernardo, que se baja y se acerca a la comitiva. Sofía lo mira sin entender.

SOFÍA

(a Patacón y Refrito)
Señores, a ver les indico dónde llevar
la bandeja.
(a Faride)
Lástima que acabamos de almorzar.
Huele...

Los escoltas cogen la bandeja de fritanga y la de los buñuelos
y siguen a Sofía, que lleva a su vez el muñeco.

58

I/E. CASA. CORREDOR ENTRADA -- DÍA

58

Sofía con el Papá Noel en sus brazos, atraviesa el zaguán
seguida por Patacón, Refrito y los comestibles. En el
corredor se cruza con Esmeralda y Rosario que vienen del
cuarto de Alvaro.

SOFÍA

(a Esmeralda)
Llama a tus hijas que llegó tu papá.
(a Rosario, endosándole
el Papá Noel)
Mijita, indicale a los señores la
cocina. ¿Qué se haría el plomero?
Dile que ya llegó José con los
buñuelos, que se vuela por lo que me
dijo.

ROSARIO

¿Más buñuelos?

PATACÓN Y REFRITO

Sí, aquí trajimos más.

ROSARIO

Es increíble, ¿no? ¡Tu no crees que
yo sea capaz ni de traer unos hij...
buñuelos!

SOFÍA

Señores, por favor. Ella les indica
donde es la cocina

Los escoltas se van hacia la cocina detrás de Rosario que
sigue refunfuñando.

Esmeralda y Sofía se devuelven hacia la entrada.

ESMERALDA

Que pena con usted doña Sofía. Yo no
sabía que iban a venir.

SOFÍA

No te preocupes mi chinita. Tu papá
querrá ver a sus nietas.

ESMERALDA

Sí, pero es que habían podido
avisar... Yo creo que no se demoran.

59

I/E. CASA. PORTAL DE ENTRADA -- DÍA

59

Al salir de la casa, Esmeralda y Sofía se encuentran con Uldarico, Faride y Bernardo, que están a pocos metros de la entrada. Al fondo se alcanza a ver a Carlota que va con Yaguarón hacia el establo.

ESMERALDA

(a su padre, con un beso)
No sabía que iban a venir.

ULDARICO

Es que Bernardo nos insistió tanto,
(a Bernardo)
¿No Bernardo?

ESMERALDA

(a Faride, algo fría)
¿Cómo estás?

FARIDE

No tan bien como tu, mi amor. Estás
divina. ¿Y al marido donde me lo
dejó?

ESMERALDA

Se fue a un almuerzo.

Llegan las niñas de Esmeralda y se abalanzan sobre su abuelo que las alza y besa. Al instante viene Antorveza, trayendo a su hijo a regañadientes.

NIÑA 1 Y 2

Buelito...

ULDARICO

(a las nietas)
¿Quiénes son mis reinitas más
preciosas?

ANTORVEZA

Señor Gobernador: bienvenido. Esta
es su casa. Salen buenos esos 4
Runner, ¿no? ¿Ese tiene Common Rail?

ULDARICO

¿Cómo dice?

ANTORVEZA

(a su hijo)

Salude chino.

Cuando Mao va a saludar obediente, Sofía interrumpe.

SOFÍA

Bueno, sigan por favor.

Las niñas salen a correr y los adultos entran a la casa.

60

INT. CASA. CORREDOR ENTRADA -- DÍA

60

Sofía está frente a la puerta invitando a Faride y Uldarico a entrar. Atrás vienen Esmeralda, Bernardo y Antorveza con su hijo. Los recién llegados se han detenido a observar el patio con varios montículos de tierra, fruto de las excavaciones sanitarias de Gómez. Faride y Uldarico sienten un ligero mal olor pero no dicen nada.

José y Gómez le llegan por detrás a Sofía

GÓMEZ

Otra cosita, mi señora.

SOFÍA

Qué será...

GÓMEZ

Para el tema de lo de la plata, a ver cómo hiciéramos.

SOFÍA

¿Y cuánto es?

GÓMEZ

Dependiendo de la gama...

JOSE

Pero por bajito 200

SOFÍA

(pegando un berrido)

¿Doscientos mil pesos?

Todos voltean a ver. En ese momento entra Carlota. Avergonzada, Sofía se recompone y luego se justifica.

SOFÍA (CONT)

Una pequeña calamidad doméstica.

(SIGUE)

SOFÍA (CONT)

(a Bernardo, sotto voce)
¿Tu tienes ahí efectivo?

BERNARDO

No, me quedé sin nada...

Uldarico mete la cucharada.

ULDARICO

¿Les puedo ayudar?

SOFÍA

Ni más faltaba...

ULDARICO

Como quiera.

Uldarico, que intuye de qué va la cosa, se hace el loco y entra al salón junto al resto de la comitiva. Afuera del salón sólo quedan Sofía, Carlota, José y Gómez.

CARLOTA

¿Necesitas algo Soficita?

SOFÍA

Qué vergüenza, es que en estas lejuras...

CARLOTA

Yo tengo. ¿Qué quieres?

SOFÍA

Eso sí con la condición de que sean prestados.

Carlota saca su BILLETERA y le pasa unos BILLETES a Sofía que los recibe un poco a su pesar.

SOFÍA (CONT)

¿Tu llevas la cuenta, no?

CARLOTA

No te afanes...

Mientras Sofía va a darle la plata a Gómez, Carlota saca una LIBRETICA donde anota discretamente la cifra.

CORTE A:

61 INT. CASA. COCINA -- DÍA

61

En la mesa de la cocina está puesto el pavo ya asado, sobre una BANDEJA DE PLATA. Epifanía está espantando al perro Kaizer que, insistente, ronda el pavo.

Sofía entra a la cocina. A lo lejos se escucha una música que sale del salón.

SOFÍA

Mijita, ¿ya estará caliente la fritanga?

EPIFANÍA

Ya casi sumercé.

SOFÍA

No va y se nos emborrache esa gente.

Bernardo entra con UN VASO EN CADA MANO a buscar hielo de la nevera y servir dos wiskys.

SOFÍA (CONT)

(a Epifanía)

Vaya lléveles de una vez.

Epifanía abre el horno y saca la BANDEJA DE LA FRITANGA. Cuando la va a organizar en distintas bandejas, Sofía la apremia a apurarse.

SOFÍA (CONT)

Lleve eso así; que se la coman con la mano.

Epifanía sale con la bandeja y un PAQUETE DE SERVILLETAS que coge al pasar.

Bernardo termina de servir los tragos y cuando va a salir Sofía lo tranca.

SOFÍA (CONT)

Mi amor.

BERNARDO

¿Qué pasa?

SOFÍA

¿Tu cuándo crees que me puedes devolver...?

BERNARDO

¿Tu plata? Luego hablamos de eso, ¿sí?

SOFÍA

¿Pero está todo bien?

BERNARDO

Claro...

SOFÍA

Es que estoy como alcanzadonga. No hay plata que alcance para mantener esta casa. Tu poco vienes y no te das cuenta.

BERNARDO

Dame unos días. ¿Enero es muy tarde?

SOFÍA

Carlota me tuvo que prestar hasta para lo del baño. Me da como pena.

BERNARDO

¡Ay que no joda! ¿Cuánto te prestó? ¿cien, doscientos? ¿trescientos mil pesos? Ya se los vamos a pagar. Le vamos a pagar hasta el último centavo a esa vieja.

SOFÍA

Es una mujer primorosa, tan completa... Tu debías hacerme caso y casarte con ella.

BERNARDO

(vehemente)

Mamá: ¡eso no tiene nada que ver!

Y sale furioso de la cocina llevándose los dos tragos.

CORTE A:

62

INT. CASA. SALÓN -- DÍA

62

El árbol de Navidad que Sofía arreglara en la mañana ya está completamente terminado y rodeado de regalos. A un lado está el Papá Noel a pilas.

Sentados en un sofá Uldarico y Carlota, en dos sillones Bernardo y Esmeralda, y en sendas silletas Antorveza y su hijo, escuchan la interpretación de una ranchera cantada por Faride y llevada al piano por Rosario.

Antorveza y Mao se dedican sin tregua a la fritanga. Mientras tanto, en el sofá, Uldarico y Carlota, conversan. Esta última se termina su trago, mientras Uldarico se toma el whisky

ULDARICO

Suena bien ese piano.

CARLOTA

Sí...

ULDARICO

Debe costar un billete largo. ¿Como cuanto?

CARLOTA

Jm.

ULDARICO

¿Qué será? ¿Bien negociado unos setenta palos?

CARLOTA

No tanto. Unos cuarenta y tres millones.

(pausa)

Yo siempre me voy a tomar el último.

Bernardo y Esmeralda, por su parte, quisieran poder hablar más abiertamente pero deben mantener las apariencias por estar en público. Mientras habla, Bernardo ejercita sus manos con las esferas rojas del desayuno.

BERNARDO

¿Me perdonas?

ESMERALDA

¿Y hasta qué horas se pensará quedar la bruja esa? ¿Ella es que no tiene familia?

BERNARDO

No le pares bolas...

ESMERALDA

Ahora no te vas a poner de su lado.

El recital continúa hasta llegar al climax.

Una vez concluido, Uldarico celebra con exagerado entusiasmo y frenética ovación, la interpretación de su mujer. El resto de la concurrencia lo acompaña con más discretos aplausos, salvo Mao que no se separa de la bandeja.

FARIDE

Ay, y esta otra...

(a Rosario)

¿Te la sabes?

(SIGUE)

FARIDE (CONT)

(para sí)
¿Cómo es que empieza? Cómo es que
empieza...

Tararea para sí, tratando de acordarse de la melodía. Carlota aprovecha el momento para cambiar de actividad.

CARLOTA

Bernardo ¿por qué, mientras tanto,
no nos haces magia?

BERNARDO

Si claro, cuando qu...

ULDARICO

(interrumpiendo)
Más tarde.
(a Bernardo)
Camine me muestra los caballos antes
que se haga noche.

ROSARIO

Será el caballo...

ULDARICO

Ya volvemos.
(a Faride)
Negrita, ¿por qué no se canta esa
que me gusta tanto?
(a Bernardo)
Eche a ver.

Bernardo se para y, a su pesar, se dispone a salir del salón con Uldarico. Cuando ya están en la puerta, aparece Sofía.

SOFÍA

¿Y para donde van?

ULDARICO

Vamos a ...

CARLOTA

Una sola prueba.

BERNARDO

Perfecto, un segundo y vengo.
(a Uldarico)
Ahora miramos eso.

Bernardo sale disparado hacia su cuarto.

63 INT. CASA. ALCOBA BERNARDO -- DÍA

63

El reloj de pie, desde el salón, comienza a dar seis campanazos. Bernardo entra a su habitación y se pone una chaqueta de gamuza. De la comoda saca el maletín negro. Lo abre. En el interior hay BARAJAS, CUERDAS, AROS CHINOS, FLORES DE PAPEL abiertas y diversos ARTÍCULOS MÁGICOS. Se guarda una baraja en la chaqueta y cierra unas cuantas flores de papel que mete en una FUNDITA. Al meterlas en su chaqueta, se percata de la presencia silenciosa de Rosario en el umbral de la puerta.

BERNARDO

Me asustó.

ROSARIO

¿A usted qué le pasa? Lo noto como preocupado.

BERNARDO

Y dele.

ROSARIO

Quiero hablar con usted. ¿Cómo va la hacienda?

BERNARDO

¿La hacienda? ¿Por qué?

ROSARIO

No... pues quería estar al tanto. Como usted la maneja...

BERNARDO

¿Y tiene que ser ya?

ROSARIO

Estoy pensando vender.

BERNARDO

Vender qué si no es suyo.

ROSARIO

Si pero mamá no la va a vender nunca.

BERNARDO

Pues espere a que se muera.

ROSARIO

Antes se cae.

Bernardo cierra la maleta, la guarda en la cómoda y va hacia Rosario.

BERNARDO

¿Vamos que me están esperando?

Cuando está frente a ella, le pone la mano en el hombro con cariño.

BERNARDO (CONT)

No se afane. ¿Por qué más bien no se toca la cosa esa que pega rebien con la magia?

CORTE A:

64 INT. HACIENDA. CASA. SALÓN -- DÍA

64

Rosario toca sin mirar el piano, pendiente de Bernardo que hace una prueba de magia.

Carlota, Esmeralda, Sofía, Antorveza, Faride, Epifanía y todos los niños lo miran fascinados. Uldarico, en cambio, desconfía. Tiene a ambas nietas sentadas sobre sus piernas.

Bernardo presenta una carta que se va reduciendo gradualmente hasta desaparecer por completo, para sorpresa de todos.

En ese sublime momento, Uldarico se para enérgico y aplaude exageradamente.

ULDARICO

¡Qué berraquera de magia! Usted es un genio. Camine a ver.

Mientras el público aplaude, Uldarico lo coge del brazo y lo saca del salón.

65 I/E. CASA. ZAGUÁN Y FACHADA -- CONT

65

Uldarico encara a Bernardo que comienza a sentir nervios. Salen de la casa y caminan hacia la camioneta de Uldarico. Patacón y Refrito fuman recostados contra ella.

ULDARICO

Bueno ahora sí: ¿quihubo a ver?
¿Qué va a decir? ¿Me vio cara de payaso, o qué?

BERNARDO

Nunca. ¿Cómo se le ocurre, Gobernador? Lo que pasa es no he podido hablar con Nueva York.

ULDARICO

Y a mi qué...

BERNARDO

Que no me han confirmado la transacción. El negocio ya estuvo hecho y fue un éxito. Estoy seguro. Debe ser algún problema con su entidad bancaria.

ULDARICO

Ahora el de la culpa soy yo, ¡cosa berraca...! ¿y quién le confirma?

BERNARDO

El gordo, mi socio. Todo el día he estado tratando de comunicarme, pero con este servicio telefónico... Gobernador, ¿cómo hiciéramos para ampliar la cobertura?

ULDARICO

No me cambie el tema. ¿En ningún lado coge la berrionda señal?

BERNARDO

De golpe arriba en el alto.

ULDARICO

Que alto, ni que gordo. Yo necesito es que me responda con algo...

Pausa. Uldarico mira la casa. Es el final de la tarde.

ULDARICO (CONT)

Con una garantía. ¡Patacón!

PATACÓN

¿Qué doctor?

ULDARICO

El pagaré.

REFRITO

¿El qué doctor?

ULDARICO

Mi maletín.

Patacón saca del carro el maletín y se lo entrega a Uldarico, quien coge un documento y lo extiende sobre el capó de la camioneta.

ULDARICO (CONT)

Bueno, vamos a meterle seriedad a esta vaina. Legalidad. Necesito un par de datos suyos. Por ejemplo: el avalúo catastral de esta casa...

BERNARDO

(interrumpiendo)

Hágame caso, gobernador. Subamos.
Así usted queda tranquilo. Y si hay
algún problema, yo le firmo lo que
quiera. Eso es lo de menos. ¿Cuándo
le he quedado yo mal? Le voy a dar
la última oportunidad. Camine
Patacón, llévenos.

Y los cuatro se montan en la camioneta de los escoltas, que
está a pocos metros.

CORTE A:

66 **EXT. HACIENDA. CAMINO DEL ALTO -- ATARDECER**

66

La tarde comienza a declinar. La camioneta de los escoltas
avanza por un camino empinado y en muy mal estado hacia el
alto de la loma.

Al hacerse intransitable el camino, el auto se detiene y se
bajan Uldarico y Bernardo. Este último saca su celular para
comprobar la señal mientras avanza.

67 **EXT. HACIENDA. ALTO -- CONT**

67

Al llegar a un potrero a lo alto de una colina, Bernardo
busca señal y marca un número. Cuando le contestan, va de
un lado a otro, sin dejar de caminar. Uldarico va detrás.

BERNARDO

(al teléfono:)

¿Aló Gordo? Cuénteme, c... ¿Qué que
no le oigo? ¿Aló...? ... Ya, ahora
sí le oigo... ¡¡¡¿¿¿Quééee???!!!

(tratando de disimular su
reacción)

Qué putería.

Bernardo escucha aterrado las pésimas noticias que le dice
el Gordo, dándole siempre la espalda a Uldarico con el
pretexto de estar buscando señal.

BERNARDO (CONT)

(fingiendo)

Ah... Qué bueno. Yo sabía que esa
operación iba a resultar...

Le hace una seña a Uldarico de que todo está O.K. y continúa
hablando. Este no cree mucho..

BERNARDO (CONT)

Bueno chévere, bien hermano.
Contentos todos... Entonces Feliz
Navidad.

Y antes de que alcance a colgar, Uldarico le rapa el teléfono por detrás y lo empuja. Bernardo cae al suelo con una reacción desproporcionada para el golpe, y se queda ahí como queriendo que se lo tragase la tierra.

Lívido de ira pero impasible, Uldarico escucha lo que dice el Gordo, entendiendo rápidamente la gravedad de la situación.

Cuelga. Deja caer el teléfono al suelo y sin que se le mueva un pelo, lo aplasta con el tacón de su bota.

Chifla, llamando a los escoltas.

68

EXT. FACHADA CASA. ENTRADA -- NOCHE

68

Pasado de tragos y en compañía de dos alegres compañeras de trabajo -las TESORITOS 1 y 2-, Alvaro parquea frente a la casa su escarabajo descapotable, en medio de un estruendo de bocinazos.

ALVARO

(bajándose y gritando)
¡Familia! Llegó diciembre, mes de
pachanga, mes de alegría.

Nadie sale de la casa a recibirlo.

ALVARO (CONT)

(a las Tesoritos)
Mis Tesoritos: la artillería.

Tesorito 1 y 2 le pasan 2 VOLADORES a Alvaro.

ALVARO (CONT)

¡A la carga!

Enciende uno que sale disparado.

ALVARO (CONT)

(cantando)
Con mi burrito sabanero voy camino
de Belén, si me ven, si me ven...

Enciende el segundo y pasa a otro tema.

ALVARO (CONT)

Con zagales y zagalas al niño vamos
a ver, con piticos, y tambores...

Las dos mujeres se bajan del carro llevando consigo UNA GARRAFA DE AGUARDIENTE. Los tres entran a la casa.

ALVARO (CONT)

(entrando)

¡Al niño vamos a ver!

69

INT. CASA. SALÓN -- NOCHE

69

Desde el exterior se escucha a Alvaro que viene cantando el villancico. Esmeralda, Rosario, Faride, Antorveza, Sofía y Carlota aguardan en silencio a los nuevos llegados.

ALVARO (O.S.)

Ropo pom pom, pom, pom. Ropo pom pom.

Alvaro entra finalmente al salón seguido de las Tesoritos con la garrafa de aguardiente. Sofía mira aterrada, Esmeralda molesta y el resto de la concurrencia divertida.

SOFÍA

(enfrentándolo)

¡Alvaro José!

ALVARO

de la Concha Uribe, cédula 79'054.652 para servirles.

Esmeralda, muy digna, se para y sale del salón.

Alvaro hace gesto de preguntar si la embarró.

Sofía coge a su hijo del brazo y lo lleva aparte, a un rincón del salón.

SOFÍA

(en privado)

¿Qué es este espectáculo?

ALVARO

(a toda la concurrencia)

Estamos dichosos...

ROSARIO

Sí, nos damos cuenta.

ALVARO

¿No saben la nueva?

SOFÍA

(seca)

No Alvaro, no sabemos.

ALVARO

Es que...
(casi llorando)
En la tierra ha nacido Dios.

Alvaro mira a la concurrencia a ver sus reacciones. La mayoría sonríe, Carlota no entiende y Sofía no cabe de la furia.

ALVARO (CONT)

Se me olvidaba presentarles: Venidas del Departamento de Tesorería de la Contraloría General de la República, con ustedes "Miss Tesorito... 1"
(y aplaude)
Y "Miss Tesorito 2"

Y aplaude de nuevo mientras chifla.

70

EXT. HACIENDA. ALTO -- NOCHE

70

Iluminado por los focos de la camioneta, Uldarico se pasea de un lado a otro mientras le dicta a Refrito un documento que va leyendo parcialmente. Patacón le sirve de asistente a Refrito que no es muy veloz como mecanógrafo. Han puesto una máquina de escribir sobre una piedra y están sentados sobre otra. Derrotado, Bernardo escucha desde el suelo.

ULDARICO

(a Refrito, leyendo)
A los 24 días del mes de diciembre del año en curso, yo Bernardo de la Concha.

Refrito le hace seña a Patacón de que le indique donde está la eñe.

ULDARICO (CONT)

(a Bernardo)
¿de la Concha qué?

BERNARDO

No, Gobernador, deme unos días yo recupero todo.

ULDARICO

(imitándolo con sorna)
"Deme unos días, deme unos días"
Hace rato se le venció el plazo.
(a Refrito)
¿En qué estábamos?

REFRITO

En lo del año en curso. ¿El doctor sabe dónde queda la eñe?

ULDARICO

Esta es mucha güeva.

Uldarico le entrega a Patacón el borrador de documento que tiene a la mano.

ULDARICO (CONT)

Díctele. Los espacios en blanco, me pregunta. Y ojo con la hijuepuerca ortografía.

Patacón le dicta a Refrito. Ni el uno es bueno para escribir ni el otro para leer. Uldarico encara de nuevo a Bernardo.

ULDARICO (CONT)

Entonces usted es ¿qué?
¿Representante legal es la cosa?

BERNARDO

Si señor.

ULDARICO

Pero la finca no es suya sino de su mamá, ¿estoy en lo cierto?

BERNARDO

(entredientes)
Correcto.

ULDARICO

(duro)
¿Qué que no le oí?

BERNARDO

Sí señor.

ULDARICO

¿La Alsacia es que llama? Pues me da mucha pena con su señora madre...

Patacón y Refrito siguen sin dar pie con bola en la escritura del documento.

Uldarico conduce su camioneta. En medio de los hieráticos escoltas, Bernardo va en el asiento de atrás, completamente empequeñecido. Nadie dice nada.

72 I/E. CASA. CORREDOR CAPILLA -- NOCHE

72

Lejos del gentío y frente a la capilla, Esmeralda está apoyada en una baranda reflexionando. En el corredor de en frente, al otro lado del patio, observa a sus hijas corriendo y jugando.

Por el zaguán entra Uldarico, Bernardo y los escoltas. El gobernador ingresa al salón. Bernardo la ve y se dirige hacia ella, seguido por los escoltas. Le hace señas de que le ayude a espantarlos.

ESMERALDA

(a los escoltas)
¿Qué hacen acá adentro? No, no, no,
no... Para afuera.

PATACÓN

Es que su papi nos...

ESMERALDA

(interrumpiendo)
Su papi qué... Esperen en la
camioneta.

Patacón mira a Refrito. No saben qué hacer. Esmeralda insiste.

ESMERALDA (CONT)

Ya les llevan un tinto.

Los escoltas se devuelven a regañadientes. Bernardo empuja a Esmeralda hacia la capilla. Los dos entran.

73 INT. CASA. CAPILLA -- NOCHE

73

Bernardo lleva a Esmeralda a un rincón de la capilla, que está en penumbra. Esta se compone de un altar y varias sillas y reclinatorios. Adosado a una de las paredes laterales hay un pesebre hecho con musgo, quiches, figuras de barro y luces intermitentes.

ESMERALDA

¿Qué pasó?

BERNARDO

Tu papá.

ESMERALDA

¿Nos descubrió?

BERNARDO

Volémonos.

ESMERALDA

¿Y cómo supo?

BERNARDO

¿Nos vamos?

ESMERALDA

¿A dónde? ¿Cómo?

BERNARDO

Los dos, esta noche.

ESMERALDA

¿De verdad?

Bernardo se besa el dedo en señal de juramento.

BERNARDO

Mientras echan pólvora.

Esmeralda queda desconcertada y muda.

BERNARDO (CONT)

Empaca lo que necesites, tu pasaporte.
¿Tu... todavía tienes esa cuenta en
Miami?

ESMERALDA

Bernardo, yo estoy contigo hasta el
final.

BERNARDO

Yo también.

Esmeralda se derrite ante la confesión y lo besa con pasión. Bernardo la toma entre sus brazos. Al fondo, un Cristo crucificado los observa cuando a lo lejos se escucha un grupo de gente que se acerca. Azarados, los amantes se separan. Ella se arrodilla en un reclinatorio, mientras él prende la luz y se para en la puerta.

74

INT. CASA. CORREDOR CAPILLA -- CONT

74

Por el corredor vienen todos hacia la capilla. Bernardo los espera en la puerta. Entran corriendo las niñas y los mocosos en un relajo de panderetas. Tras ellos, Sofía y Carlota conversan entre sí. Carlota comienza a estar alegre.

CARLOTA

(a Bernardo)

Mi mago favorito, qué divinidad...
¿Qué te habías hecho?

BERNARDO

Aquí esperándolos para la novena.

Las dos damas siguen; él se queda en la puerta. Viene enseguida Uldarico que trata de evadir a Antorveza, sin quitarle nunca la mirada a Bernardo.

Rosario y Faride vienen canturreando una canción profana, mientras Alvaro las dirige, caminando de espaldas.

Los sigue Kaizer que pretende entrar pero Bernardo lo despacha para otro lado.

BERNARDO (CONT)

Chite perro.

Kaizer se aleja cabizbajo.

Cierran el cortejo con alguna distancia, las Tesoritos, dudosas de entrar. Antes de que lo hagan, Bernardo las retiene.

BERNARDO (CONT)

Esperense aquí un momentico charlamos.

75

INT. CASA. CAPILLA -- NOCHE

75

Toda la concurrencia se ha sentado en sus sillas. Alvaro se hace junto a su mujer. Atrás a un lado, están Uldarico y Faride. Rosario y su familia se han ubicado al fondo. Frente al pesebre, en primera fila, están Sofía y Carlota. A un costado, el coro de niños canta y toca panderetas llegado el momento. Bernardo continúa en el umbral de la puerta.

Sofía saca su NOVENARIO y se lo entrega a Carlota para que de inicio a la lectura.

SOFÍA

Empecemos. Lee tu que si ves.

CARLOTA

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.
Benignísimo D...

Entra acezante Epifanía y se persigna. Carlota interrumpe la lectura. Epifanía se arrodilla al pie del pesebre. Carlota retoma la novena, volviéndose a persignar en silencio. Debido a los tragos bebidos, su lectura es bastante torpe.

CARLOTA (CONT)

Benignísimo Dios de infinita car...
(a Sofía)
Mejor lee tu. Es que...

Carlota le pasa el novenario a Sofía quien lee a distancia debido a la presbicia.

SOFÍA

Benignísimo Dios de infinita caridad
que tanto amasteis a los hombres y
les disteis...

CORTE A:

76 **INT. CASA. CORREDOR CAPILLA -- NOCHE**

76

Mientras al interior continúa la novena, por fuera de la capilla Bernardo habla en voz baja con las Tesoritos, sin ser visto por los que están rezando.

SOFÍA (O.S.)

Del débil auxilio, del doliente
amparo, consuelo del triste, luz del
desterrado.

Bernardo saca su CHEQUERA y su MONT BLANC del bolsillo y les estira ambas cosas. Ellas muy dignas, se resisten.

SOFÍA (O.S.) (CONT)

Vida de mi vida, mi dueño adorado,
mi constante amigo, mi divino hermano.

Llega el momento de cantar. Bernardo deja la negociación y se asoma a la puerta para cantar con todos.

77 **INT. CASA. CAPILLA -- CONT**

77

Sofía, que levanta los ojos del Novenario para indicar el inicio del coro, ve a Bernardo en la puerta cantando piadosamente.

BERNARDO

(al tiempo con todos)
A nuestras almas ven, ven, ven, ven.
No tardes tanto por Dios mi bien. A
nuestras almas ven, ven, ven, ven.
No tardes tanto Jesús ven, ven.

MOCOSOS Y NIÑAS

Ven, ven.

78 **INT. CASA. CORREDOR CAPILLA -- NOCHE**

78

Una vez Sofía retoma la lectura, Bernardo vuelve a la negociación. Las Tesoritos continúan dignas. El llena dos cheques, los firma y se los alcanza.

SOFÍA (O.S.)

Oh Adonái potente, a Moisés hablando,
de Israel al pueblo disteis los
mandatos.

Ellas terminan por ceder, guardándose los cheques en sus
respectivos senos.

SOFÍA (O.S.) (CONT)

Ah ven prontamente para rescatarnos,
y que un niño débil muestre fuerte
brazo.

79 **INT. CASA. CAPILLA -- CONT**

79

Cuando llega la siguiente parte musical, Bernardo se asoma a
cantar, mientras le hace señas a las Tesoritos, a quienes no
vemos, de que se vayan.

BERNARDO

(al tiempo con todos)
A nuestras almas ven, ven, ven, ven.
No tardes tanto por Dios mi bien...

CORTE A:

80 **EXT. FACHADA CASA. ENTRADA -- NOCHE**

80

En el exterior de la casa, las dos Tesoritos conversan y
caramolean a Patacón y Refrito.

Llega un CAMIÓN MUY GRANDE que parquea con dificultad debido
a SU tamaño y a la congestión de vehículos.

Ni Patacón, ni Refrito se dan por enterados.

El CHOFER se baja del camión y entra a la casa.

81 **INT. CASA. SALÓN -- NOCHE**

81

La concurrencia se encuentra dedicada a la repartición de
regalos. El pequeño Mao, con un gorro navideño, lee las
tarjetas. Sobre el suelo hay muchos deshechos de papel.

CARLOS FEDERICO MAO

De Sofía para Carlota.

CARLOTA

Ay qué dicha, divino, tan querida
tú...

SOFÍA

Una bobadita.

Carlota recibe el regalo, se para, le da un beso a Sofía y vuelve a su silla mientras lo abre, es un libro.

CARLOTA

(leyendo)

"La desamor..."

Rosario mira a su mamá como reprochándole de regalar lo que ella le había regalado tiempo atrás.

ROSARIO

...tización de bienes de manos muertas
en el ideario liberal decimonónico.

CARLOTA

(a Rosario)

Ay sí, ¿cómo supiste?

(leyendo el encabezado)

"Rosario de la Concha" ¡Qué ternura!

¿Lo escribiste tu...?

El chofer del camión se asoma a la puerta sin que nadie, salvo Uldarico, lo vea. Este le hace seña de que traiga algo. El chofer se va de nuevo.

Uldarico le pasa una tarjeta sin regalo a Mao.

Bernardo, que se ha sentado junto a Esmeralda, le habla al oído.

BERNARDO

¿Todo listo?

ESMERALDA

Tengo susto.

BERNARDO

Ya casi.

CARLOS FEDERICO MAO

(leyendo la tarjeta)

Del abuelo para sus nietas adoradas.

Las niñas y la audiencia quedan en silencio, pues no se ve regalo.

Uldarico se saca del bolsillo una MINICORNETA PLÁSTICA y toca una desafinada diana.

Todos quedan desconcertados sin entender.

Segundos después ingresa al salón el chofer del camión, trayendo de cabestro DOS PONNEYS ensillados que intenta introducir al salón. Las niñas se paran emocionadas.

SOFÍA

Ay no, ¡caballos en el salón no!
Hágame el favor de sacarlos.

El chofer la obedece y hala los caballos hacia el exterior.

82

EXT. FACHADA LATERAL. POTRERO PÓLVORA -- NOCHE

82

Un volcán de pólvora ilumina la fachada lateral de la casa. A su alrededor están Faride, Mao, Alvaro, Esmeralda, Bernardo, Sofía, Carlota y los Mocosos observando la pólvora. Alvaro, Sofía y Carlota están enfundados en sendas ruanas sabaneras para protegerse del frío.

A un costado, Antorveza y Uldarico conversan.

ANTORVEZA

Lo interesante, Gobernador, es que es una candidatura pluripartidista... de centro radical.

ULDARICO

¿Y qué quiere que haga por usted?

ANTORVEZA

Aunar esfuerzos gobernador.

ULDARICO

Sí, habría que estudiar la cosa. Le pido un permisito.

Uldarico se retira zafándose de Antorveza.

Silvano pasea de cabestro a las niñas, montadas sobre sus Ponneys.

Aprovechando la distracción general, Bernardo se acerca a Esmeralda.

BERNARDO

(al oído)

En diez minutos. No te olvides de tus tarjetas.

Esmeralda queda lívida.

Un BUSCANIGUA estalla entre las piernas de Carlota que pega un alarido de espanto. Mao y los hijos de Epifanía salen a mil.

Epifanía viene corriendo a donde Sofía y se la lleva a un lado.

SOFÍA

¿Qué pasa mijita?

EPIFANÍA

Mi señora es que el pavo.

SOFÍA

¿Qué pasa?

EPIFANÍA

El muérgano del Kaizer que se lo tragó.

SOFÍA

¿Cómo?

EPIFANÍA

Sí, mientras rezábamos.

SOFÍA

¿Y qué hacemos?

EPIFANÍA

Lo que sumercé disponga .

Sofía se queda pensativa buscando con la mirada alguna solución: descubre al perro Kaizer, gordo y satisfecho, durmiendo su siesta.

Mira a Epifanía. Epifanía mira compungida al perro. El perro abre los ojos y las mira a ambas.

En ese instante Alvaro, que viene de la casa con la garrafa de aguardiente y UNA TAPA GRANDE DE OLLA en la mano, se acerca a la empleada.

ALVARO

Ahora se la traigo...

Y sigue de largo, cruzándose con Esmeralda que va para adentro de la casa,

ALVARO (CONT)

(a Esmeralda)

Ole, no se vaya.

ESMERALDA

Ya vengo.

Esmeralda continúa su camino hacia su habitación, así como Sofía y la criada, preocupadas con el nuevo contrat tiempo.

83 INT. CASA. ALCOBA ÁLVARO -- CONT

83

Esmeralda, intranquila y en carreras, atraviesa decidida el cuarto de las niñas y cuando llega al de ella, se devuelve para mirar, quizás por última vez, el mundo de sus hijas: sus camas, sus juguetes, su infantil desorden...

Aunque le cuesta, decide continuar con sus planes. Saca una MALETA que pone sobre la cama y empaca en total desorden maquillaje, unas cuantas revistas, collares, joyas de fantasía, ropa, sus potajes de dieta. Está muy nerviosa lo que se refleja en el carácter inútil de las cosas que lleva.

Cierra la maleta. Detenida por la indecisión, se queda pensando sin hacer nada. Hasta que se decide. Abre la maleta y empieza a sacar las cosas que pone aleatoria y frenéticamente en cualquier lugar de la habitación.

Dos golpes en la puerta la dejan paralizada. Se abre ligeramente la puerta: es Bernardo cargando un discreto MORRAL.

BERNARDO

¿Qué pasa?

ESMERALDA

Bernardo, yo creo que...

BERNARDO

(sin escucharla)

En el establo en cinco minutos. En carro es mucho ruido. ¿Llevas todo?

ESMERALDA

Sí, sí. Es que...

Bernardo le manda un pico y sigue su camino sin dejarla terminar la frase.

ESMERALDA (CONT)

(ya sola)

...Mis hijas...

84 INT. ESTABLO -- NOCHE

84

Bernardo deja su morral y ensilla las dos bestias para la huida: el Yaguarón de Carlota, y la Ranga de los de la Concha. Cuando está en esas, escucha la voz de Alvaro quien lo llama desde el potrero de la pólvora, separado del establo por una pared.

ALVARO (O.S.)

¡Bernardo, hombre!!

BERNARDO

(para sí)
¿Ahora qué...?

ALVARO Y CARLOTA (O.S.)

¡¡Venga ayuda!!

ROSARIO (O.S.)

Apúrele.

BERNARDO

(en voz alta)
¡Vooooooy!

Bernardo abandona su acción y sale del establo hacia la puerta que conduce al potrero de la pólvora.

85 **EXT. FACHADA LATERAL. POTRERO PÓLVORA -- NOCHE**

85

Mientras los niños de Epifanía echan luces de bengala, Mao juega con pirotecnias de mayor calibre. Trepado en un butaco, Alvaro sostiene en lo alto un GLOBO. De las puntas halan Uldarico y Antorveza mientras Rosario sopla con la tapa de la olla para inflar el globo y le pide ayuda a Bernardo que llega.

ROSARIO

¿Ya se nos iba a volar? Sople y yo halo.

Bernardo coge la tapa y empieza a soplar.

Faride, quien observaba la escena, se dirige hacia la casa.

86 **I/E. CASA. BAÑO AUXILIAR -- CONT**

86

Faride tiene una premura de riñón. Abre la puerta del baño auxiliar y, además de un pútrido olor, encuentra en el interior a Refrito y Tesorito 1, con la nariz tapada, haciendo el amor. Faride cierra la puerta .

En ese momento Sofía viene de la cocina y alcanza a ver a Faride cerrando la puerta.

SOFÍA

Ni me digas, qué vergüenza contigo.
Y lo peor es que el otro baño...

FARIDE

¿También?

SOFÍA

Considerá.

FARIDE

¿Y tú no has hecho nada?

SOFÍA

Si, pero esto se me sale de las manos.
Caminá le decimos a Epifanía que te
lleve al baño de ella...

Y se la va llevando hacia adentro.

FARIDE

Y no será que en ese...

SOFÍA

No, no, no. Es sólo en la casa.

CORTE A:

87

INT. ESTABLO -- NOCHE

87

Esmeralda entra al establo y descubre el equipaje de Bernardo y un caballo a medio ensillar. Lo termina de arreglar cuando siente las voces de sus niñas que se acercan. Rápidamente tapa su equipaje y el de Bernardo con un poco de heno.

Entran al establo Silvano apoyado en su palo, y las niñas montadas sobre los ponneys.

NIÑA 1

Mami ven y montas.

ESMERALDA

No mi vida, vayan a ver la pólvora.

NIÑA 2

(refiriéndose a los
caballos)

Es que se asustan.

NIÑA 1

Y tienen hambre. ¿Cierto Silvano?

ESMERALDA

Sí pero ahorita él les da algo. Más bien vayan que ya las alcanzo.

NIÑA 2

No yo quiero que tu vengas c...

La situación exaspera a Esmeralda que interrumpe a su hija de manera algo violenta.

ESMERALDA

¡Que no! Silvano, deles un paseo.

Las niñas, todavía sobre sus caballos, prorrumpen en llanto.

Esmeralda no tolera la idea de abandonarlas, las baja de sus caballos y las abraza.

ESMERALDA (CONT)

No pasa nada... Vamos.

La madre mira su reloj extrañada por la demora de Bernardo, piensa dos segundos antes de decidir llevarse a sus hijas.

88 **EXT. FACHADA LATERAL. POTRERO PÓLVORA -- NOCHE** 88

El globo ya está halando, la mecha está prendida. Alvaro, aún borracho, se baja del butaco. Todos, menos Bernardo, sueltan el globo. Este lo hace girar hasta sentirlo preparado. Uldarico le da un volador a Antorveza, otro a Alvaro y coge uno para sí. Todos están pendientes del globo. Bernardo, finalmente, lo suelta para escaparse hacia la casa. El globo se empieza a elevar. Vemos las caras de felicidad de toda la concurrencia mientras éste asciende.

89 **EXT. CAMINO ENTRE ESTABLO Y POTRERO PÓLVORA -- CONT** 89

Yendo hacia el potrero de la pólvora, Esmeralda mira por encima de un muro de adobe el globo que se eleva a lo lejos. Está en el punto más álgido de su conflicto interno.

Acto seguido, una lluvia de voladores intenta derribar el globo hasta lograrlo. Este cae en llamas. Como si fuera un presentimiento funesto, el rostro de Esmeralda se ensombrece. Una lágrima rueda por su mejilla.

90 **EXT. FACHADA LATERAL. POTRERO PÓLVORA -- NOCHE** 90

Esmeralda llega con sus hijas a unirse al grupo de la pólvora. Busca con la mirada a Bernardo sin hallarlo.

En una esquina Antorveza le alaba la puntería a Uldarico.

Más allá, Rosario le enseña a su hijo a echar un volador. El pequeño Mao está aterrado pero su madre le insiste.

Sofía y Carlota conversan.

CARLOTA

Definitivamente lo mejor de la pólvora son los globos...

Epifanía, consternada, llega con una copita para Carlota.

SOFÍA

Gracias, mijita.

EPIFANÍA

(muy triste)

Mi señora, la comida está lista.

SOFÍA

Avíseles que yo estoy como ronqueta.

EPIFANÍA

(a todos)

Que está servida la comida.

Poco a poco todos dejan lo que estaban haciendo y se encaminan al comedor.

Esmeralda, aún indecisa y llevando a sus hijas de la mano, sigue buscando a Bernardo. Alvaro las sorprende por detrás.

ALVARO

Madrugó. El niño Dios madrugó. ¿Ya vieron?

Ni las niñas ni Esmeralda entienden. Alvaro avanza hacia la casa y les hace seña de que lo sigan.

ALVARO (CONT)

Vengan, vengan.

La familia ingresa a la casa.

91 **INT. CASA. ALCOBA NIÑAS -- CONT**

91

Alvaro abre teatralmente las puertas del cuarto de las niñas.

En cada una de las camas hay un OSO GIGANTESCO con un moño de regalo.

Las niñas corren felices a abrazar sus respectivos osos.

Desde la puerta, Alvaro le pasa un brazo por los hombros a una Esmeralda cada vez más perpleja.

CORTE A:

92 INT. CASA. COMEDOR -- NOCHE

92

El comedor de la casa está impecablemente arreglado. Junto a la mesa larga de 12 puestos hay una MESA CHIQUITA en donde está sentado Mao. En ambas mesas hay VARIAS MONTAÑAS DE BUÑUELOS y unos CUATRO PANES partidos por mitad. La escena está iluminada por unos MAJOS CANDELABROS DE PLATA. El reloj de pie desde el salón da once campanadas.

Sofía está de pie en una esquina de la mesa indicando los puestos. Frente suyo, en la otra esquina, está Carlota, al lado de dos puestos vacíos y Rosario. La cabecera opuesta la ocupa Uldarico, que se ha sentado de primero y se toma su whiskey. A su mano derecha está Faride seguida de las dos Tesoritos despeinadas y con los cachetes colorados. Antorveza pretende sentarse en la cabecera principal cuando es detenido por Sofía .

SOFÍA

Ese es para Bernardo. Hazte junto a mí.

Antorveza se ubica en un puesto vacío, a la izquierda de Sofía. Las dos niñas entran con sus enormes osos y se acomodan en la mesa pequeña, junto a Mao. Esmeralda y Alvarito se hacen junto a Carlota. Faride observa estupefacta la abundancia de buñuelos. Rosario mira con disgusto.

FARIDE

(para sí)
Y nosotros también trajimos...

CARLOTA

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, amén. Gracias te damos señor por el alimento recibido y los dones por tu gracia concedidos...

Mientras Carlota, aún de pie, bendice los alimentos, la Tesorito 2 se roba discretamente un buñuelo produciendo un derrumbe de colaciones. La otra Tesorito trata de atajar el derrumbe. Alvaro se ríe y, borrachín como está, les canta su Twist.

ALVARO

Despeinada, jajá jajá, despeinada, jajá jajá.

Rosario se ríe. Sofía la mira furiosa. Nerviosa, Carlota se sienta y se toma un sorbo de su octava copa de vodka.

Epifanía entra con una ELEGANTE BANDEJA DE PLATA sobre la cual reposan unas HAMBURGUESITAS decorosamente adornadas con lechuga.

SOFÍA

(a los comensales)

Yo siempre resolví dar un platico moderno como para variar...

E intercambia con Epifanía un rápido guiño de complicidad.

SOFÍA (CONT)

(a Epifanía)

¿Y Bernardo, dónde se habrá metido? Vaya llámelo y dígame que ya estamos sentados.

Epifanía sale a buscar a Bernardo.

93 **INT. ESTABLO -- NOCHE**

93

Bernardo termina de alistar a Yaguarón para iniciar la huida mientras busca insistentemente con la mirada a Esmeralda. Tiene a su espalda el morral con sus cosas. El caballo de la finca ya está ensillado. Al terminar su acción, Bernardo mira afanado el reloj. Esmeralda definitivamente no aparece.

BERNARDO

(para sí)

Esmeraldita... ¿qué te hiciste?

Desde la casa se escuchan los llamados de Epifanía y junto a los carros en la entrada de la casa, las conversaciones lejanas de los escoltas y el chofer del camión.

EPIFANÍA (O.S.)

Niño Bernardo... la comida... Niño Bernardo...

Frente al establo pasa Silvano buscando su perro. Bernardo decide seguirlo. Desamarra a Yaguarón y se lo lleva de cabestro.

94 **EXT. CAMINO ENTRE ESTABLO Y POTRERO PÓLVORA -- CONT**

94

Silvano recorre el camino que va a dar a la entrada al potrero de la pólvora y a la parte posterior de la casa.

Cuando atraviesa la puerta que va a dar al potrero, Bernardo entra tras él, llevando al caballo.

95 EXT. FACHADA POSTERIOR -- NOCHE

95

Antes de que Silvano alcance a entrar a la casa por la puerta posterior, Bernardo, que viene con Yaguarón, lo ataja.

BERNARDO

Silvano...

Este se detiene. No ve a nadie y retoma su camino.

BERNARDO (CONT)

¡Silvano!

Bernardo se acerca a Silvano y conversa con él entre la penumbra.

96 INT. CASA. COMEDOR -- NOCHE

96

Los comensales guardan silencio, a la espera de Bernardo. Uldarico coge una copa y le da un pastorejo, haciendo sonar el cristal. Alvarito, con varios tragos de más, hace esfuerzos por seguir despierto.

ULDARICO

(a Rosario)

¿Fino, no?

ROSARIO

Jm..

ULDARICO

Y hace juego con la vajilla...

ROSARIO

...

ULDARICO

¿Y cómo cuanto costará?

SOFÍA

¿Qué pasará con Bernardo?

ULDARICO

¿Cuánto se le podrá sacar? ¿Unos veinte melones?

Epifanía vuelve al comedor.

EPIFANÍA

El doctor no aparece por ningún lado.

ULDARICO

¿No aparece? ¡Ja! Qué tal si no le
hago firmar... ¡Patacón! ¡Refrito!

ESMERALDA

(apenada)
Papá...

Y Uldarico da un chiflido gaminesco. Alvarito abre el ojo.

Carlota se apura el cuncho del trago que tiene servido e
inmediatamente se siente indispuesta. Se levanta y sale entre
excusas ininteligibles.

CARLOTA

(saliendo)
Perdón ya v... porqu... sí

Nadie nota su salida pues todos están sorprendidos con
Uldarico, en particular Sofía que busca auxilio sin
encontrarlo.

Llegan los dos escoltas.

PATACÓN Y REFRITO

¿Qué ordena doctor?

ULDARICO

¿Qué pasó con Bernardo?
¡Vidahijueputa no me van a salir con
que se les voló!

PATACÓN

No señor.

ULDARICO

¿No qué Patacón, no qué? ¿Dónde
mierdas andaban metidos?

Patacón y Refrito miran nerviosos a Faride y a las Tesoritos
que se estaban preparando una hamburguesa entre un buñuelos
cuando se sienten observadas.

PATACÓN

Estabamos...

REFRITO

...haciendo guardia

ULDARICO

¿Guardia? Guardiame el culo. Ojo y
oreja. Necesito que me metan en el
camión todo lo que encuentren,
empezando por lo de valor, la pianola
esa del salón, la vajilla, todo.

FARIDE

¡Papi!

Uldarico le hace seña de que se calle. Los escoltas salen raudos. Sofía no aguanta más y se para enérgica.

SOFÍA

Don Uldarico, le exijo respeto.

ROSARIO

Y que nos explique qué es lo que está pasando.

ULDARICO

Lo que está pasando, señores, es que el hampón ese se alzó con miles de millones. Lleva meses hablando mierda, ganando tiempo y no me responde con un culo.

97 **INT. CASA. PATIO TRASERO -- NOCHE**

97

Carlota está recostada contra una de las columnas del patio trasero, respirando hondo como para recuperar aire.

Se escucha el ruido del trasteo pero Carlota está concentrada en su malestar estomacal. Siente una arcada y sale corriendo hacia una puerta. La trata de abrir pero está cerrada. Va a la siguiente puerta: es el baño de servicio. Entra corriendo y cierra.

98 **INT. CASA. COMEDOR -- NOCHE**

98

Al fondo se empiezan a escuchar los ruidos del trasteo. Entre esos los golpes de la campana del reloj de pie que despiertan momentáneamente a Alvaro.

ALVARO

(despertando)

El reloj de mamá abuelita.

Y se vuelve a dormir. Sofía, aún de pie, mira por la ventana el trasteo que hacen los escoltas. Mao está junto a Antorveza que le prepara varias hamburguesas a su hijo con los pocos panes que quedan. El niño lleva de vuelta la comida a la mesa auxiliar.

ROSARIO

Un momento. Para empezar usted necesita una orden judicial, una autoridad, la Policía...

ULDARICO

(poniéndose de pie)

A ver le explico a la dama, aquí la autoridad, la orden judicial y la Policía soy yo. Y como el caballero viene siendo representante legal de una sociedad cuya propietaria es la señora aquí presente. ¿No es cierto mi señora?

ROSARIO

Este es mucho hijo de puta.

SOFÍA

Rosario...

ULDARICO

Y cuyo único bien lo constituye la Hacienda "La Alsacia", ¿estoy en lo correcto? Y como el susodicho se encuentra en deuda conmigo y lo que es peor, con el pueblo boyacense por muchos millones, me veo en la penosa obligación de pedirles que me desalojen lo más pronto posible.

Hay estupor general. Sofía busca con la mirada a Carlota, notando su silla vacía junto a Alvaro, que duerme profundo.

SOFÍA

¿Nadie ha visto a Carlota?

Ahora se oye el trasteo del piano desde el salón. Rosario sale corriendo.

ROSARIO

(saliendo)

No, el piano no, el piano no.

Uldarico se siente cada vez más triunfador. Esmeralda se tapa la cara, consumida de la vergüenza.

ULDARICO

Créanme señores, yo no lo hago por mi voluntad, yo estoy salvaguardando el erario público. Los recursos del estado son para mí sagrados. Entiendanme, yo necesito poner esto en venta antes de que se termine el año para poder cumplirle a mi gente.

99 EXT. FACHADA POSTERIOR -- NOCHE

99

En la penumbra, Bernardo vestido con el atuendo de Silvano (ruana, sombrero y el palo), le acomoda a éste su fina chaqueta de gamuza. Lo lleva hacia Yaguarón que está frente a la entrada trasera de la casa.

BERNARDO

(en susurros)

Vaya despacito, despacito y apenas
pase los carros y los escoltas usted
arranca, ¿oyó? A toda mecha a
llevarle la yegua a la señora Carlota.
¿Si me entendió?

Silvano lo mira sin saber si entendió. Bernardo le hace seña de que se monte al caballo, pero antes le revisa los bolsillos de la chaqueta y pasa las pertenencias a sus bolsillos (las bolas rojas, las llaves del carro, su celular). Por último da con el estuche metálico de las flores que se guarda entre el pantalón.

CORTE A:

100 INT. CASA. COMEDOR -- NOCHE

100

Las niñas le dan de comer hamburguesa a sus osos, mientras Mao las bombardea con buñuelos sin que nadie se percate o los corrija.

ULDARICO (O.S.)

Aquí lo que está en juego es la
inversión en salud y en educación de
los más pobres del departamento...

Una niña le devuelve el buñuelazo, con tan mala suerte que éste va a dar a la nuca de Alvaro, despertándolo.

ALVARO

¿Qué fue? ¿Qué pasó?

Desde su puesto y sin entender nada, observa a Uldarico que, de pie desde su cabecera, continúa la perorata.

ULDARICO

(continuando)

...Dineros que yo, cegado por la
imagen de honestidad de esta familia
tan distinguida, tan prístina...

Rosario entra al comedor exaltada. Uldarico se comienza a pasear alrededor de la mesa, detrás de las Tesoritos que suspenden la comilona. Alvaro codea a Esmeralda pidiéndole explicación.

ULDARICO (CONT)

...Crisol del decoro y las buenas costumbres. Dineros decía, que entregué a manos de un bribón, de un canalla, de un bellaco que con sus fechorías ha cometido un acto de felonía para con el pueblo.

ROSARIO

(interrumpiendo)

No estamos en campaña, Gobernador. Usted no puede hacer esto.

ULDARICO

¿No puedo? ¡Ja! Permiso.

Saca del bolsillo el pagaré que le firmó Bernardo y, tras ponerse unas GAFAS y buscar el fragmento, comienza a leer.

ULDARICO (CONT)

"En el evento de que yo, Bernardo de la Concha Urdile..."

ALVARO

Urdile...

SOFÍA

(interrumpiendo)

Uribe. Aquí todos somos Uribe.

ULDARICO

Disculpen, es la ortografía de esos vergajos.

ALVARO

(riéndose)

Eso sí para qué que son unas bestias. A mi el otro día, por ejemplo...

ULDARICO

(interrumpiendo)

Les decía:

(continúa leyendo)

"De la Concha Uribe, deje de pagar una o más de las cuotas de capital y/o intereses, el tenedor" o sea mi persona "podrá -podré- requerir a su albedrío el pago inmediato de la deuda mediante embargo de los bienes

(SIGUE)

ULDARICO (CONT)

muebles e inmuebles dados en garantía del presente documento." Eso, en plata franca, señores, quiere decir que todo esto es mío.

ALVARO

Ah carajo.

ROSARIO

(a Sofía)

Yo siempre lo he dicho: Bernardito es una rata.

Sofía baja la cabeza, acusando el golpe.

101 **INT. CASA. PATIO TRASERO -- NOCHE**

101

Carlota sale del baño un poco aliviada aunque todavía turulata. Se recompone y camina hacia el comedor. Al pasar frente a la puerta trasera de la casa, alcanza a ver afuera una figura idéntica a Bernardo, montada sobre su Yaguarón.

CARLOTA

¡¿Bernardo!?

102 **EXT. FACHADA POSTERIOR -- NOCHE**

102

Bernardo, que estaba hablando con Silvano, lo despacha con urgencia.

BERNARDO

Hágale.

Y le pega una palmada al anca del caballo, haciendo que éste arranque a correr en el momento mismo en que Carlota está saliendo por la puerta.

CARLOTA

¡Bernardo!

Bernardo adopta la figura de Silvano y, como él, carraspea, escupe y desaparece.

Carlota corre algunos metros tras el caballo. Viendo la inutilidad de su carrera, se detiene y emprende el regreso.

103 **INT. CASA. COMEDOR -- NOCHE**

103

Carlota entra frenética al comedor.

CARLOTA

Se fue en Yaguarón, se fue.

ULDARICO

(sin entender)

¿Qué cosa?

CARLOTA

¡En Yaguarón, se fue!

Carlota se sienta en su puesto, quedando junto a Alvaro que se está sirviendo un vodka.

CARLOTA (CONT)

(a Alvaro)

Qué bueno, gracias.

Y se toma el trago que Alvaro había servido para sí. Alvaro se sirve otro.

CARLOTA (CONT)

Se fue Bernardo.

ALVARO

Todo resultó ser de mi suegro.

Patacón entra al comedor, seguido de Refrito que carga una caja de cartón vacía.

ULDARICO

(señalándoles la vajilla)

El platerío, los cubiertos...

Patacón comienza a recoger la mesa y a meter todo entre la caja que sostiene su compañero. De último derrama las hamburguesas sobre el mantel y guarda la bandeja de plata entre la caja.

CARLOTA

(a Sofía)

¿Qué pasa?

SOFÍA

Una confusión. Qué vergüenza contigo.

ULDARICO

Ojo me rompen algo

ROSARIO

Que Bernardo se ferió todo lo nuestro.

CARLOTA

(a Sofía)

¿Pero tu no les explicaste?

SOFÍA

Se pegotearon la Nochebuena.

Uldarico apaga los dos candelabros de plata y se los entrega a Patacón.

ULDARICO

Vayan llevando eso.

Patacón y Refrito se disponen a salir con la caja y los candelabros.

ALVARO

Se les olvidó mi mamá.

CARLOTA

No, no, no. ¿Para donde se llevan esos candelabros? Si todo eso es mío.

Carlota se para y va a detener a los de la caja que ya van en la puerta.

CARLOTA (CONT)

Un momento, ¿esto que es?
(a Uldarico)
De aquí no sale nada sin mi autorización.

Los escoltas aprovechan la distracción momentánea de Carlota par continuar su camino.

ROSARIO

Hola, ¿se emborrachó la policía?

ULDARICO

Tranquilícese señora, estamos en una diligencia judicial.

Carlota se percata de que los escoltas se le han escapado y sale corriendo tras ellos.

CARLOTA (O.S.)

Esperen, esperen.

Bernardo, en atuendo de Silvano, merodea los alrededores de la entrada a la casa. Bordea el seto de pinos y encuentra las camionetas de Uldarico y de los escoltas, el descapotable de Alvaro, y un gran camión. Toda la entrada está llena de distintos muebles que el condictor se apresura a montar en su camión.

Cuando se va acercando al descapotable de Alvarito escucha el Mercedes conducido por José, que viene haciendo zigzags hasta parquarse detrás del descapotable. Del carro se bajan José y Gómez, a cual más de borrachos, cargando entre los dos un SANITARIO, con el que entran a la casa.

CORTE A:

105 INT. CASA. CORREDOR ENTRADA -- NOCHE

105

La entrada está invadida por los muebles del trasteo: una cama, algunas sillas, el piano, una poltrona, un sofá trancando la entrada al salón... Carlota ha alcanzado a los escoltas y trata de quitarle la caja de la vajilla a Refrito. Este no se deja.

En primera línea, están Uldarico y Sofía; atrás suyo Faride y Esmeralda. Atrás Rosario, Antorveza y las Tesoritos. De último, viene Alvarito con VARIAS COPAS y la botella de vodka.

José y Gómez entran por el zaguán, cargando el sanitario. Se topan con el forcejeo de los escoltas y Carlota. Patacón le está haciendo seña a Refrito de que le ayude. El escolta le colabora. Carlota no tiene la fuerza de los otros dos y cede, haciendo que los escoltas caigan con la caja y un gran estrépito de vajilla rota.

Sofía se acerca a contemplar el desastre. Saca la bandejita de plata y la sostiene entre sus manos.

José y Gómez depositan el sanitario encima de una mesa y van a ver qué se puede rescatar.

SOFÍA

Mi vajilla.

Rosario entra corriendo al salón.

Uldarico se acerca. Faride observa sin intervenir. Esmeralda trata de calmar a su padre.

Al fondo Alvarito le reparte vodka a las Tesoritos, ajeno a todo lo que ocurre.

CARLOTA

(a Uldarico)

Usted me responde por esto, hágame el favor.

ULDARICO

Cuál responde, no sea boba.

ESMERALDA

Cálmese papa.

FARIDE

Sí papi.

ULDARICO

No se metan.

La gritería crece. Todos hablan al tiempo. El caos es total.

Rosario sale del salón con una escopeta.

ROSARIO

¡¡¡Silencio!!!

Como la gritería sigue dispara un tiro.

Todos hacen silencio. Dos segundos después parte del cieloraso cede sobre los de la pelotera dejándolos rucios de polvo y cal.

Rosario se dirige a Carlota, apuntándole involuntariamente con la escopeta.

ROSARIO (CONT)

Diga a ver: qué es lo que pasa.

CARLOTA

Que el señor se está llevando mis cosas.

ROSARIO

¿Cómo así que sus cosas?

CARLOTA

Sofía explícales.

Rosario encañona ahora a Sofía. Antorveza se le acerca para apaciguarla.

ROSARIO

A ver.

SOFÍA

Ay no sé.

(a Carlota)

¿Qué quieres que les explique?

CARLOTA

¿No les has nada dicho de la hipoteca?

ROSARIO

(volteándose con la escopeta)

¿Cuál hipoteca?

Antorveza trata de calmarla de nuevo.

ROSARIO (CONT)

Ya, no sea sapo.

ULDARICO

Alguien que me explique qué mierdas está pasando.

CARLOTA

(lastimera)

Que de buena fe yo le he venido prestando plata a Soficita y como necesitábamos un respaldo, pues ella me hipotecó la finquita con todo.

ROSARIO

¿Es verdad mamá?

Sofía baja la cabeza en señal de aceptación. En una reacción sorpresiva y violenta, Uldarico le pega un coñazo a una columna.

ULDARICO

¡¿Yo por qué seré tan hijueputa?!
¿Alguien ha visto a ese hampón?

PATACÓN

Yo si lo vi pasar a caballo...

ULDARICO

¿A caballo?

Ni Patacón, ni Refrito osan contestar. Uldarico sale entre imprecaciones.

ULDARICO (CONT)

(saliendo)

"A caballo..." ¡La hijueputa hacienda,
por un caballo!

106 EXT. FACHADA CASA. ENTRADA -- NOCHE

106

Al atravesar la puerta, Uldarico se topa con quien cree es Silvano. En realidad es Bernardo, que agacha la cabeza y tose.

ULDARICO

¿Usted vio para dónde cogió?

BERNARDO

Jm.

Y mientras escupe, señala el camino de entrada. Uldarico se monta en su camioneta y echa reverso con precipitud. No ha calculado los huecos abiertos por el plomero y la camioneta cae de cola en una zanja. Uldarico no logra sacarla.

Se pasa a la camioneta de los escoltas y arranca por el camellón de entrada.

Bernardo ve el carro alejarse cuando escucha un nuevo tropel que sale de la casa.

Son Patacón y Refrito, que salen cabizbajos y amedrentados, acosados por Rosario que no abandona su escopeta.

ROSARIO

Se largan ya, ratas inmundas,
sanguijuelas.

REFRITO

Es que tenemos orden.

PATACÓN

Don Uldarico nos dijo

ROSARIO

¡Al camión!

Siempre encañonándolos, Rosario los conduce hacia la parte trasera del camión. Los escoltas se montan. Rosario va hacia la cabina.

ROSARIO (CONT)

(al conductor)
Ahuecando, ahuecando.

Nervioso, el conductor arranca en su camioneta y se pierde por el camellón de entrada.

Rosario se devuelve hacia la casa pero antes de entrar se topa con su marido.

ROSARIO (CONT)

¿Y usted para dónde va?

ANTORVEZA

Porque... el be eme de Bernardo...

ROSARIO

Qué be eme, ¡para adentro!

Antorveza y su mujer siguen hacia el interior de la casa. De pasada alcanzan a ver a Bernardo pero lo toman por Silvano, quien los sigue a prudente distancia. Segundos después sale Esmeralda sin verlo, triste, hacia el establo.

107 INT. ESTABLO -- NOCHE

107

Esmeralda entra al establo deshaciendo sus pasos. La ranga de los de la Concha está amarrada y ensillada. Esmeralda se abraza al cuello de la bestia, y se echa a llorar copiosamente.

Alguien le pone la mano en la espalda. Se voltea.

ESMERALDA

¡Silvano!

BERNARDO

¿Podemos hablar?

ESMERALDA

¿Es cierto todo lo que están diciendo de tí?

BERNARDO

Sí. No. ¿Qué cosa? Yo le voy a pagar todo a tu papá. Es un malentendido pero yo ya le firmé un pagaré.

ESMERALDA

Ah sí; él sí nos lo leyó...

BERNARDO

¿Nos vamos?

ESMERALDA

¿Tú de veras pensaste que te ibas a salir con la tuya?; ¿Que podías seguir engañando y robando a mi papá, así, sin más, como si fuera un pendejo? Bernardo, tu me engañaste.

BERNARDO

Yo no quería.

ESMERALDA

¿Y entonces?

BERNARDO

Me tocó. Ve por tus cosas.

ESMERALDA

(sin dejarse afectar por el ruego)
¿Te tocó?

BERNARDO

Tenía que ganar un poco de tiempo para no dejar en la miseria a mamá.

ESMERALDA

¿Si?

BERNARDO

Sí, y a Antorveza y a todo el mundo, hasta a Epifanía. Yo les manejaba su plata pero la cagué. Hice un mal negocio en la bolsa y perdí todo. La cagué, yo sé que la cagué...

ESMERALDA

Sí la cagaste.

BERNARDO

Pero todavía podemos irnos. Comenzar una nueva vida, tu y yo, vivir un tiempo con tus ahorros, mientras...

ESMERALDA

Con mis ahorros...

BERNARDO

Sólo por un tiempo.

ESMERALDA

No, Bernardo, ahora te toca a tí solo.

Esmeralda le da la espalda y se va yendo.

BERNARDO

Esmeralda...

Esmeralda se detiene.

BERNARDO (CONT)

¿Tu me podrías prestar algo? Así fueran 10 mil pesos...

Ella sigue su camino sin responderle, yendo hacia la casa.

Esmeralda entra y se dirige hacia su cuarto. Además de otros muebles está el piano, al cual Carlota trata de sacarle una melodía sin mayor fortuna. La asesoran, en primer lugar Faride, y luego las dos Tesoritos.

Esmeralda, triste y derrotada, pasa de largo.

109 INT. CASA. SALÓN -- NOCHE

109

El salón es un completo caos; la imagen de un naufragio. Los cuadros están desmontados y puestos contra la pared, el florero en el suelo, una consola encima de la otra, un tapete enrollado... Sólo queda una lámpara, en el suelo contra una esquina, y las luces intermitentes del árbol de navidad. Desde afuera se escucha un relajado de música y conversaciones. Son las mujeres en el piano.

En una poltrona está sentada Sofía, en el sofá Antorveza y Alvaro y junto a ellos, de pie, Epifanía. En una esquina, también de pie, José se bambolea de la rasca y el sueño. Rosario está parada detrás del sofá.

ROSARIO

(a Sofía)

Te importamos un carajo todos. Alvaro, yo, tus nietos. Sólo tenías ojos para Bernardo. Porque Bernardo era el de la plata, era el santo, el que hacía siempre lo que tocaba hacer... Todo lo nuestro, en cambio, estaba mal. Siempre mal. Ahí tienes. Mira lo que es tu hijo: ¡un ratero!

ALVARO

No, yo nunca le he robado un peso a nadie.

ROSARIO

Alvaro póngase serio carajo, que a usted también lo jodieron.

Sofía se para, llevando con disimulo la bandeja de plata y comienza a salir.

ROSARIO (CONT)

¿Para dónde vas?

Sofía no hace caso y continúa su camino. José se le acerca a acompañarla.

ROSARIO (CONT)

Por una vez en la puta vida mamá, ¡pon la cara!

Sofía sale oronda del salón con la vista al frente y la frente en alto. José sale con ella.

EPIFANÍA

Yo no creo que el niño Bernardo haya hecho todo eso.

ROSARIO

Epifanía, abra los ojitos. Si usted es la primera tumbada.

EPIFANÍA

Él hoy me dijo que podía contar con lo del lote.

ROSARIO

Ve, la dejó en la calle, porque, no crean, la bruja esa nos va a correr a todos apenas pueda.

EPIFANÍA

No, niña Rosario, era para el lote del cementerio

ANTORVEZA

Y el campero...

ROSARIO

¿Cuál campero?
(cae en cuenta)
Antorveza, ¿usted cómo fue a hacer eso? Si esa plata era para la universidad de Mao.

ANTORVEZA

Una chisga que me estaban ofreciendo...

ROSARIO

Qué tracamanada de idiotas. ¿En qué país viven? Si esto es un nido de ratas y Bernardo es la peor de todas.

ALVARO

Si, eso sí. Y eso que yo no le suelto un peso. Porque si me descuido se me come hasta a la mujer.

En ese momento entra Bernardo, ya sin el atuendo de Silvano. Se hace un incómodo silencio.

Bernardo, intuyendo la animosidad que hay contra él, toma la palabra.

BERNARDO

Yo sé lo que ustedes están pensando. Yo sé, no tienen que decirme. Pero, créanme, he pasado los peores momentos de mi vida. Y es en esos momentos cuando uno se pregunta: ¿qué le queda? Y a mí, me queda mi familia.

Bernardo mira a su auditorio: nadie se ha conmovido. Decide cambiar de estrategia. A lo lejos continúa escuchándose el relajo de las mujeres en el piano.

BERNARDO (CONT)

De esta vamos a salir. Yo ya lo tengo pensado. Ley 550, nos declaramos insubsistentes, en bancarrota y Uldarico queda con las manos amarradas.

ROSARIO

Conmigo no cuente para sus porquerías. Pero en todo caso no se preocupe que ya estamos en bancarrota. Mamá le tiene hipotecada la hacienda a Carlota.

BERNARDO

¿Qué?

ROSARIO

Antorveza, vaya por Mao, que haga las maleta y nos vamos.

ANTORVEZA

¿A esta hora?

ROSARIO

Saliendo.

Antorveza, obediente, comienza a salir pero al pasar frente a Bernardo se dirige a él.

ANTORVEZA

Cuñao, no será que de pronto, su be eme... como usted..

ROSARIO

Quihubo, quihubo...

Antorveza sale del salón detrás de Rosario.

ALVARO

(a Epifanía)

Ole, ¿no quedó un aguardientico? Yo siempre me voy a echar otro.

Y sale. Epifanía vuelve a poner en su sitio las consolas o el florero. Bernardo, que no entiende nada, se va.

110 INT. CASA. ALCOBA SOFÍA -- NOCHE

110

Trepada encima de un butaco, Sofía esconde en lo alto del armario la misma bandeja de plata que había sacado en la mañana.

Bernardo entra al cuarto. El relajo de afuera continúa

BERNARDO

¿Qué haces?

SOFÍA

¿En qué negocios estás?

BERNARDO

No. ¿En qué negocios estás tu?

SOFÍA

Te estoy preguntando.

BERNARDO

Y yo a ti. ¿Cómo es ese cuento de la hipoteca?

SOFÍA

No me cambias el tema. Estafaste a todo el mundo. Por Dios, ¿qué te pasó? Si tu eras el ejemplo. Pusiste en juego la Hacienda, lo único que me quedaba.

BERNARDO

¿Y tu no?

SOFÍA

A mi me respetas.
(teatralmente llorizcona)
¿Qué va a ser de mi? Terminar en un ancianato; pidiendo limosna; en la calle...

BERNARDO

(suavizando)
Mamá deja el teatro y explícame:
cuál es el enredo con Carlota.

Sofía, tras llegar al climax del enfrentamiento, se baja del butaco y va a sentarse en el borde de su cama.

SOFÍA

¿Tu sabes lo que cuesta sostener esta casa? La servidumbre, la comida, las goteras... El techo del salón está a punto de caerse.

BERNARDO

¿Y por qué no me contaste?

SOFÍA

Nunca vienes y cuando vienes es de carrera. Y pues, Carlotica de querida ofreció prestarme.

BERNARDO

De querida... ¿Cuanto le debes?
¿Mucho?

SOFÍA

Siempre.

BERNARDO

¿Pero cuanto?

SOFÍA

Yo no se. Ella es la que lleva las cuentas.

BERNARDO

Pero mamá... ¿Y desde hace cuánto?

SOFÍA

Ya algunos añitos.

BERNARDO

¡¿Añitos?!

SOFÍA

Pero si tu tienes parte de esa plata. Lo que invertimos en Singapur, ¿no es?

BERNARDO

En Singapur

Bernardo toma conciencia de que todo está perdido. Se sienta junto a su madre, en el borde de la cama.

BERNARDO (CONT)

¿Y no hay nada que hacer?

SOFÍA

Pues yo ya te dije. Carlotica es una mujer primorosa.

En silencio, Bernardo sopesa las palabras de su madre.

CORTE A:

111 INT. CASA. ZAGUÁN -- AMANECER

111

Alvaro está sentado al piano y toca una interpretación muy suya del "Ron de Vinola". Sobre el piano hay algunos VASOS y BOTELLAS, de las que toma cunchos Álvaro.

BORRACHOS CANTARINES (O.S.)

Me gusta el ron de vinola / porque
me gusta y resulta

Frente a él pasa un grupo de borrachos cantarines bailando en "trencito" y sorteando los muebles dejados al azar. Vienen del fondo del patio y van hacia la salida. A la cabeza va Carlota, seguida de la Tesorito 1, Gómez, Faride, José, y, de última, la Tesorito 2.

BORRACHOS CANTARINES (CONT)

/ Ahi también lo tomo con Lola /
porque me gusta, me gusta.

Cuando el tren ya va a salir de la casa, Alvarito abandona el piano y se une al grupo.

112 EXT. FACHADA CASA -- AMANECER

112

El trencito sale de la casa por el camellón de entrada y comienza a bordear el seto de pinos.

BORRACHOS CANTARINES

Me gusta el ron de vinola / me gusta,
me gusta, me gusta

Bernardo le aparece sorpresivamente a Carlota, que va de primera, y se detiene asustada por la aparición.

Bernardo se acerca a ella y le saca una flor de la oreja. Carlota ríe nerviosamente. El le saca otra flor. Enamorada, Carlota lo abraza. Sin mayor colaboración de él, ella busca su boca y lo besa. Ambos se besan.

Bajo los primeros rayos del sol, el trencito continúa con Bernardo a la cabeza. Serpenteando el reguero de muebles, bailan y cantan frente a la majestuosa mansión de la hacienda "La Alsacia".

FIN