

# **Conclusiones**

## CONCLUSIONES

Esta monografía parte de una concepción del cine y de la literatura como expresiones que, aun manejando diversos códigos (verbales, audiovisuales), obedecen a unas directrices culturales compartidas y afines. Este entrecruzamiento de discursos ha fomentado, a lo largo del tiempo, aproximaciones analíticas diversas que, no obstante, justamente a causa de esta pluralidad (sin duda enriquecedora), suponen un esfuerzo adicional al intentar sistematizarse en un estudio como el que cruza este trabajo.

A partir del estudio de cinco casos de adaptaciones cinematográficas de textos literarios, esta tesis doctoral conjuga conceptos y aproximaciones teóricas de índole distinta con el objetivo de construir modelos de análisis de la adaptación. En tanto que se teoriza siempre al lado de casos *prácticos*, los modelos propuestos ponen a prueba su utilidad y versatilidad a la hora de interpretar el corpus estudiado.

Uno de los problemas a los que hay que hacer frente es a la proliferación de términos para referirse a los fenómenos de la adaptación filmica. De la mano principalmente de Brian McFarlane, he propuesto una terminología a mi juicio capaz de dar cuenta del objeto de mi análisis, considerando –sobre todo– que la adaptación es un *proceso* y hay que considerarlo más cercano a cuestiones de re-escritura, correspondencia y traducción. En efecto, al problema de una terminología desconectada y, a menudo, caduca, se le añade la idea, aun imperante, de la supremacía que ejerce la literatura sobre el cine.

Este trabajo revisa también otros tópicos. En los dos primeros capítulos me he enfrentado con asuntos controvertidos como son la *autoría* y la *fidelidad*, a partir de dos filmes de Tomás Gutiérrez Alea. En ambos casos, sus autores participaron activamente como guionistas, sin que ello alterara la visión del director ni su comentario a cada obra.

El debate de la autoría y el de la fidelidad puede darse de forma continuada ya que ni la fidelidad es un atributo exclusivo ni la formulación de la autoría en materia de adaptaciones es indivisible. Este aspecto es controvertido, ya que a partir de los años sesenta se liberó desde la teoría filmica el debate impresionista en torno a la autoría, de parte de quienes le otorgaban al director el total control del filme (así como en la literatura el asunto del autor se convirtió en una jerarquía, como comenta Barthes) y desde entonces, la noción de autor ha sido sobrevalorada o devaluada dependiendo de factores aleatorios. En consecuencia, desde mi interpretación y estudio de los casos, la adaptación permite una complicidad autorial, es decir se ejerce una responsabilidad compartida entre el guionista- director (que en los casos escogidos se desdobra de su papel inicial de autor) con el resto de agentes encargados del montaje, fotografía y sonido.

Por ejemplo, en *Memorias del subdesarrollo* se desmitifica de forma evidente la imagen del autor literario gracias a la ironía que se cierne sobre éste, así como el director –el “otro” autor– desdobra su identidad para convertirse en cuestión de segundos en un personaje ficcional que desempeña el rol de sí mismo.

Por otra parte, la ruptura con la fidelidad, gracias a los postulados de Brian McFarlane y Robert Stam principalmente, convierte la intertextualidad en un instrumento de soporte y solución al problema de la terminología de la adaptación, al establecer nexos con elementos intra y extra textuales. Por ejemplo, Senel Paz, autor del cuento fuente de *Fresa y Chocolate* desafió al tópico de la fidelidad, ya que junto con la dramaturga añadieron un nuevo final, crearon un personaje que actúa como catalizador y depuraron la caracterización sexual del personaje principal para que el filme comulgara con el discurso nacionalista que subyace en él.

En cuanto a la intertextualidad, como instrumento de análisis de la adaptación literaria al cine, he intentado aplicarla desde su sentido más amplio; el que nos sugiere Julia Kristeva quien ve el texto como “mosaico de otros textos”, es decir donde prepondera la coexistencia de dos o más textos por la presencia efectiva de un texto en otro. Igualmente he destacado el valor del término *transtextualidad*, de Genette, en cuanto a conjunto de categorías generales o trascendentales que realzan la literatura, de las cuales surgen diferentes tipos de relaciones transtextuales presentes en el modelo escogido, tales como la *paratextualidad*, la *architextualidad*, y principalmente la *metatextualidad* (los textos a los que se hace referencias directas e indirectas en la novela y que son transformados mediante la narración oral del protagonista) y la *hipertextualidad* reflejada en el proceso de la adaptación como re-elaboración, selección y transformación del hipotexto, el texto fuente precedente.

Al respecto, la exploración de los distintos intertextos filmicos de la obra *El Beso de la mujer araña* supusieron una intensa búsqueda documental y permitieron realizar nuevas “llamadas” a otros textos, tejiendo una compleja red intertextual. De la misma forma, *Kiss of spider woman* clarificó la idea de McFarlane acerca de la intertextualidad vista como la interacción de los aspectos no-novelísticos en el filme.

Por otra parte, debido a la limitación metodológica en el estudio de la adaptación literaria, he seguido mayoritariamente el método de trabajo de McFarlane, mediante el uso de la narratología como principal herramienta en el estudio de los casos. De este modo, en cada aplicación y principalmente en los capítulos dedicados a *Oriana* e *Ilona llega con la lluvia*, hay una descripción de la correspondencia de las funciones distribucionales (tomadas del esquema de Roland Barthes y Seymour Chtaman), la función que las áreas grises (diálogos e informantes) mantienen con el texto de origen, y he explicado la intervención de los elementos de tipo enunciativo (voz narradora, focalización, narratario), que en su mayoría, precisan de una transformación en el código filmico.

Particularmente en el estudio de *Memorias del subdesarrollo* fue complejo distinguir los niveles de focalización de la narración, debido a la funcionalidad parcial de este término en la aplicación filmica. Asimismo en *Oriana* he distinguido primordialmente la alteración y fragmentación del tiempo del relato, haciendo especial énfasis en los aspectos de duración, orden y frecuencia que intervienen en él, al igual que he procurado describir el proceso enunciativo del film derivado del uso de la voz, silencio y otros sonidos diegéticos que influyen en el modo de la trama.

Mientras que en *Ilona llega con la lluvia* he destacado el concepto de alternancia como un recurso a favor propio del lenguaje cinematográfico, la cual, ayudada por el montaje, puede operar en distintos sentidos: ofrecer la posibilidad de correspondencia de eventos, o sirviendo como recurso de la enunciación, es decir, “recomponiendo” la trama de otra manera, bien sea, enfatizando en las caracterización de personajes a través de su contraste, estableciendo una variación entre espacios o tiempos, o simplemente ofreciendo un paralelismo visual mediante efectos de movimientos de cámara y combinación de planos. De igual modo, en *Ilona llega con la lluvia* fue esencial el hallazgo de la correspondencia de las funciones distribucionales, la invención de otros episodios y el desarrollo de otros personajes que integran la trama. Este

modelo narrativo fue idóneo para reflejar los “puntos de ruptura” que surgen entre el texto fuente y el filme, ya que este último es producto de la re-elaboración de eventos, personajes y espacios que intervienen en una saga literaria y no solamente en el texto fuente.

Aparte de todos los elementos pertenecientes a la narratología, he incluido algunos aspectos que atañen exclusivamente al lenguaje cinematográfico, como el estudio del montaje, visto como una gramática propia del cine, la banda sonora cuyo efecto enunciativo recae directamente en el espectador, y detalles de la ambientación que responden al poder espacial del cine y que le dan la forma definitiva a los lugares que poseen relevancia diegética en la trama del texto fuente.

Por último, y no por ello menos importante, la pertenencia de los textos elegidos al contexto latinoamericano ha sido fruto de una preferencia personal que me acarreó una difícil tarea documental, pero que a cambio ha sido muy satisfactoria, no sólo porque cada modelo escogido goza de distintas cualidades narrativas y enunciativas y ofrece un determinado campo de estudio en torno a la adaptación, sino también porque convergen en ser textos de autores contemporáneos que han sido adaptados por cineastas latinoamericanos durante las últimas cuatro décadas. Entre ellos existen evidentes correspondencias (*Memorias del subdesarrollo*, *Fresa y Chocolate* y *Kiss of spider woman*), tratamientos comunes de orden narrativo (el uso del narratario en *Ilona llega con la lluvia* y en *Kiss of spider woman*), y sobresale un rasgo común a todos: el manejo filmico del ámbito del Caribe, bien sea como el rasgo identitario de una ciudad (La Habana en *Fresa y Chocolate* y *Memorias del Subdesarrollo*), una atmósfera cerrada (*Oriana*), el panorama cosmopolita y carnavalizado (Panamá en *Ilona llega con la lluvia*), o simplemente como un lugar de evocación y de deseo (la playa tropical de *Kiss of spider woman*).

En cuanto a la transposición filmica, los filmes escogidos en su conjunto proponen una nueva manera de ver y de estudiar el cine latinoamericano de la última mitad del siglo XX, tan cercano a su propia literatura. Son todas historias contemporáneas que reflejan la intensidad de nuestra manera de ver y percibir el mundo. En ellas se reconoce la posibilidad de un cine latinoamericano, coherente con su tradición cultural y con sus ambiciones, que quiere ser ante todo un cine en permanente evolución y con expectativas de futuro, incentivado por la industria y sobre todo por su gente. Razón por la que esta monografía pretende ser a la vez una pequeña contribución y un homenaje para aquellos que siguen trabajando por una cultura cinematográfica autóctona reconocida más allá de las fronteras entre países.

Finalmente este estudio pretende contribuir a prolongar el lazo entre el cine y la literatura, ya que el vínculo entre ambas artes seguirá siendo un “material vivo” y un campo abierto a la exploración de nuevos significados.

# **Apéndices**

## ENTREVISTAS

### ENTREVISTA A NELSON RODRÍGUEZ, UN MONTADOR Y CINEASTA DE LARGO RECORRIDO

Entrevista elaborada especialmente para la presente monografía.

Marcela Restom. Madrid, 20 enero de 2001

Nacido en Cienfuegos en 1938, Nelson Rodríguez ha realizado una labor en la sala de montaje que ha constituido una pieza fundamental en el proceso renovador del cine cubano desde comienzo de los sesenta. Su labor como “alquimista del cine” está asociado a directores de gran relevancia como Tomás Gutiérrez Alea “Titón” y Humberto Solás. Además de su extenso conocimiento de la historia del séptimo arte, su especialidad es también la composición musical para obras cinematográficas. Desde 1987 compagina su labor como montador con la de profesor en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, al tiempo que imparte talleres sobre el montaje en el cine de ficción y del documental en varios países de América Latina. El motivo de su visita a Madrid fue el de realizar el montaje del nuevo filme de Solás Miel para Oshún e impartir un taller sobre el montaje cinematográfico en la Casa de América.

– ¿Cómo se vivieron esos años en los que se fundó el ICAIC, tu vinculación con esos nuevos cineastas, qué tipo de cine se perseguía?

– *Pienso que todo esta efusión artística y creativa en torno no sólo al cine sino en la cultura cubana en los años sesenta se debió a la primera fase de la revolución que fue eminentemente romántica, nosotros estábamos tratando de crear una Cuba nueva con el surgimiento de lo nuevo, lo novedoso, con ideas más humanas, más socialmente equilibradas hacia todo el mundo. Es por ello que todos estos movimientos, en este caso el del cine, haya llegado a esa repercusión. Por ejemplo toda la innovación que hace Santiago Alvarez con los noticieros y sus propios documentales, así como la relevancia que toma el largometraje a partir de la obra de Tomás Gutiérrez Alea y de Humberto Solás se debe a ese despertar de la imaginación y de la creatividad en esta fase tan romántica.*

– ¿Cómo se inició esa travesía cinéfila en Cuba en compañía de Humberto Solás?

– *El primer proyecto en el que colaboré con Humberto que debía tener unos 18 años y yo unos 25 se llamó El Retrato (1963) y luego vino el largometraje Minerva traduce el mar, basado en un poema de José Lezama Lima y que tenía una puesta en escena eminentemente plástica. De ahí surgieron ideas que Solás desarrolló en su obra cinematográfica posterior.*

– ¿De qué forma se estableció el binomio Solás-Rodríguez en estos primeros años?

– Solás no entraba en la sala de montaje, ésta era la fórmula de trabajo entre los dos. Él dejaba mucho a la libertad de la operación pictórico-estética. Esto se ve reflejado en *Manuela* (1966). En ese momento la aparición del cine de Pasolini es importante ya que según él un montaje original era siempre experimental y definitivamente iconoclasta, y eso era lo que buscamos en esos primeros largometrajes y con nuestros recursos.

– Luego llegó el año 1968 con dos películas fundamentales en el cine latinoamericano: *Lucía y Memorias del Subdesarrollo*, en ambas colaboraste en la edición, ¿qué experiencia tuviste al participar de dos obras tan complejas y diferentes casi simultáneamente?

– Primero fue *Lucía* y casi simultáneamente se realizó *Memorias*. Cada una tiene implícita una cosmogonía: *Memorias* es una obra hecha con sangre fría, con lo cerebral y frágil que esto conlleva. En cambio *Lucía*, tan densa como un retablo barroco necesitó la sangre caliente para imprimirle fuerza a la trama y a los personajes.

– Comencemos con *Lucía*, ya que aparte del montaje colaboraste como co-autor de un filme extenso, complejo (160 min.) ¿cómo fue el proceso de edición de un largometraje que incluye tres historias que valen por sí mismas?

– En algún momento y por cuestiones de extensión se consideró hacer tres largometrajes pero se decidió que la coherencia narrativa y dramática de las tres historias condensaban el recuento de la historia de la mujer cubana, de su función en diferentes momentos climáticos de la historia de Cuba y que eso tenía validez sólo si estaban juntas. Por eso, lo más difícil de *Lucía* fue a la hora de editar, constituyó una labor de poda y asumo la responsabilidad de haber cortado diferentes planos-secuencias por la mitad pero ése fue el estilo de trabajo que se diseñó. En la sala de montaje se le dio más importancia a algunos personajes que antes quedaban como hilos sueltos y a escenas que contenían mucha intensidad dramática.

– *Lucía* parte de tres momentos de la historia de Cuba y como centro de ella, la mujer cubana, ¿se buscó mantener un solo ritmo o que cada historia mantuviera el suyo?

– Cada una de las historias tiene un ritmo diferente y una puesta en escena diferente. En *Lucía 1895* de época el ritmo es barroco, muy elaborado mientras que en *Lucía 1933* se buscó algo mucho más suave y plano con una luz cenital usada todo el tiempo y a la vez estático. *Lucía 1933* tiene un movimiento interno lento. Y *Lucía 196...* tiene el dinamismo de los años 60, cámara en mano pero con una ligereza con tono de comedia. Esto fue intencional y la edición está también en función de mantener en cada uno el estilo de realización.

– Con respecto a *Memorias del subdesarrollo*, un filme totalmente rompedor con lo que se venía haciendo en América Latina, uno de sus logros es lo que se denomina montaje plástico, definirías el proceso de éste montaje como un producto del cine de la *nouvelle vague* y de los nuevos cines?

– Principalmente *Memorias del subdesarrollo* recibe una influencia muy directa de la *nouvelle vague*, porque la explosión que surge en el año 59 y 60 con la nueva ola, con sus creadores más importantes y principalmente con Godard que es el que rompe con todos los sistemas establecidos y es el que influencia directamente a *Memorias* en cuanto a la estructura tan moderna, en la plasticidad y en su coherencia. Esa influencia se empezaba a notar ya desde los noticieros de Santiago Alvarez y con documentales tan novedosos como *Now* (1967), que se convierte en precursor del videoclip. Volviendo a Godard, cuando se filma la película él ya ha hecho suyo un nuevo lenguaje, el nuevo lenguaje del cine moderno.

– Y en cuanto al cinema *nôvo* brasileño, ¿se veía en Cuba en ese momento de innovación?

– *Sí, claro, no sólo se veía sino que está presente la estética del cine brasileño con las películas iniciales de Glauber Rocha, de Nelson Pereira Dos Santos. Un caso es el de Lucía, en el primer cuanto hay un toque viscontiano pero por otro lado hay un momento de Glauber Rocha que es de brusquedad, de ruptura, como cuando se sobreponen los planos, lo que causa un choque visual muy fuerte.*

– En *Memorias del Subdesarrollo* comenzó tu trabajo con Tomás Gutiérrez Alea, ¿cómo era este planteamiento de trabajo?

– *Memorias fue como una tesis para mí. Fue mi primer trabajo con Titón quien tenía una experiencia adquirida en Roma con un gran conocimiento del neorealismo y a la vez tenía calculada su película desde el guión. Memorias sería una película muy compleja para la cual él tenía material filmado de ficción, material de archivo (Playa Girón, la escena de los pasaportes en el aeropuerto, la crisis de los misiles que pertenecía a un noticiero de Santiago Alvarez que se incorporó a la película), secuencias documentales que él filmó con cámara escondida en las calles de La Habana, (a modo de Free cinema) y tenía el texto en off del personaje que eran textos hirientes e irónicos, Titón me decía que partiera del texto para ilustrar las imágenes, como ideas que ilustraban el texto y que le brindaban credibilidad. Yo realizaba este trabajo intuitivamente y con sentido del ritmo, al día siguiente él revisaba el material y me pedía explicaciones y así me obligó a analizar lo que yo hacía únicamente por intuición y gracias a su espléndida memoria visual arreglábamos los planos hasta llegar a la idea de conjunto. Para mí fue una gran experiencia y trabajar con Titón era una clase diaria en la que aprendí a profundizar en los aspectos formales del montaje más allá de la intuición.*

– Una de las escenas en que se siente esa plasticidad es en la que hay un corte disuelto y aparecen planos que se repiten de desnudos y escenas eróticas, que duran aprox. 3 o 4 minutos, en ellas está expresado el sentido del collage, ¿qué les llevó a montar estos planos en una especie de juego en el que interviene el propio Titón?

– *Esto surgió de manera casual. Cuando Sergio y Elena hablan en el restaurante, Elena le dice que quiere ser actriz y él le dice que es muy sencillo, en el cine de repiten “los mismos gestos, las mismas palabras” (y se repite la frase). Entonces Titón pensó en lo bueno que sería ilustrar ese texto con algo que tuviera plena relación con el cine, entonces pensé en un editor amigo que tenía guardado los cortes que le hacía un grupo de personas que pertenecían a la Liga de la Decencia en el gobierno de Batista. Entonces, solían tener 8 copias para los estrenos y a todas le cortaban lo mismo y este amigo tenía guardado este material, lo incorporamos de manera natural para ilustrar que en el cine se juega a la repetición de “los mismos gestos, las mismas palabras”.*

– En *Memorias del subdesarrollo*, en la escena con los inspectores de vivienda no hay plano-contraplano, sólo la voz over de Sergio que responde a las preguntas, ¿Por qué se buscó montar esa escena así?

– *Nosotros teníamos el plano completo de Sergio, pero el plano de ellos era tan significativo y gracioso. (Ella está genial con las miraditas aquellas y las preguntas irónicas de mientras que al otro sólo le importan los datos), así que decidimos dejarlos sólo a ellos y decidimos no tocarlos. Estos son personajes característicos de la revolución, él es inspector de aduana y ella la presidenta del comité de Defensa de la cuadra.*

– Tengo dos preguntas con respecto a la última secuencia, cómo se realizó el montaje paralelo: Sergio sumido en la soledad de su apartamento mientras La Habana en plena crisis de los

misiles, y en esta escena el montaje queda sin sonido, hay alguna razón técnica o más bien narrativa?

– *Este montaje paralelo surgió de manera espontánea. Surge a partir de que los planos de la casa a él no le gustaron por fotografía (había una luz muy directa) yo le doy la solución de ir cortando las escenas con la luz fuerte, cortar a Sergio de una forma brusca, cambiando de dirección constantemente, da un poco el caos mental en el que se encuentra el personaje en ese momento, algo muy Godariano, e hicimos la prueba, le gustó y le incorporamos los planos del montaje paralelo o sea las imágenes de archivo de las calles de La Habana y así la redondeamos.*

– ¿Porqué en esta escena el montaje queda sin sonido?

– *Titón la quería así. Sólo tiene golpecitos sonoros, él la buscaba muy dramática. Leo Brower hizo una música para esta secuencia y Titón no la quiso poner ya que decía que “aflojaba al personaje”, es decir que el público le tendría lástima y la dejó sin sonido.*

– Me preguntaba si la película había tenido influencia del cine de Alain Resnais, más específicamente de *Hiroshima Mon amour*, a la que hace referencia Desnoes en la novela?

– *No, aunque Hiroshima fue una película que nos marcó mucho a todos en aquel tiempo, lo que hizo luego Resnais, Muriel, El año pasado en Marienbad nos dejó “en Belén con los pastores” como se dice en Cuba. A Titón no le interesó Resnais, al que a él le interesaba descifrar era a Godard, por eso no hay ninguna referencia a Hiroshima.*

– Otra película que me gustaría comentar es *La Última Cena*, en ella hay una secuencia, la principal de la película, en la que interviene cada personaje con su texto, su representación y una puesta en escena evidentemente teatral, ¿cómo se traslada ese ritmo al cine?

– *Me alegra que la hayas escogido porque es una secuencia realmente perfecta. De esa secuencia se deriva el nombre de la película y es absolutamente teatral con sus 48 minutos de duración. En ella hay varios planos secuencia que constituyen el bloque central de la película, el prólogo y el epílogo no son más que antecedentes. Entonces todo el trabajo de elaboración se hizo progresivamente y la concepción justamente era la de hacerla de una manera teatral, parodiando la última cena de Cristo con los doce apóstoles.*

– ¿Toda la secuencia fue rodada en estudio?

– *Sí, en estudio, con sonido directo y en orden cronológico y así se pudo conseguir la continuidad ya que a medida que transcurre la noche las velas se van desgastando, las botellas de vino se van bebiendo, el estado de ánimo de los esclavos va cambiando hasta volverse eufóricos, también la comida se va deteriorando. La última cena comienza con un gran dolly que da inicio a la ceremonia precedida por el Conde y se convierte en un plano-secuencia muy suave que me determinó a la hora de editar el tempo de la secuencia entera y que se incorpora luego a toda la película. Lo que hacíamos para mantener el tono de los actores era escuchar lo que habíamos grabado el día anterior, porque en esa época no había ni video ni nada por el estilo.*

– El proceso de edición se divide en el montaje sonoro y visual, cómo se realizó este proceso con Leo Brower, el músico más conocido del cine cubano?

– *Leo Brower ha sido el músico por excelencia del cine cubano de los 60, 70 y 80. Por lo tanto había una interrelación muy grande, se iba creando una afinidad de grupo de creación entre directores, guionistas, montadores, etc. Inicialmente se termina la edición de la película, se trae al músico para que la vea en la moviola y se le va explicando los lugares donde se considera debe haber música y qué tipo de música debe acompañarla. Brower empezaba instantáneamente a componer y además aportaba nuevos elementos que complementaban el montaje. Él grababa a partir de medidas exactas, se cronometraban los tiempos y él grababa con la orquesta los diferentes temas. Luego este proceso se fue integrando el trabajo con los diferentes directores y desde el principio se le daba el guión, con guión en mano Brower elaboraba una idea musical precisa sin imágenes y cuando se llegaba al final del montaje, lo único que se hacía era puntualizar y concretar.*

– Durante muchos años has colaborado con otros cineastas, en México María Novaro, en Chile con Miguel Littin y Silvio Caoizzi, Paolo Agazzi en Bolivia, en Colombia con Jorge Alí Triana en *Tiempo de Morir* (1985) ¿recuerdas alguna anécdota en especial?

– *Durante varios años has colaborado con otros cineastas como Littin, María Novaro, Caoizzi, Paolo Agazzi, Sí, he trabajado también en Los Andes, por ejemplo en Bolivia edité cuatro películas, entre ellas están Yaguar (1969), Cuestión de Fe (1995), El Día que murió el silencio (1999). En Colombia también trabajé con Lisandro Duque, con Alí Triana y luego con Jaime “el mono” Osorio, en una película que seguro recuerdas y que a mi me gustó mucho que se llama Confesión a Laura (1990). Se filmó en La Habana pero sugería un bloque de edificios en Bogotá y te cuento como anécdota interesante que para simular la iluminación de Bogotá más suave, teníamos que poner unas telas que recorrían las azoteas de uno a otro edificio para que coincidiera con una tonalidad más opaca, más bogotana.*

– Teniendo en cuenta la experiencia con estos directores, ¿consideras que se puede hablar de una filosofía del montaje en el cine Latinoamericano?

– *Lo que te puedo decir con absoluta franqueza es que la estética de Cine en general que se hace en toda Latinoamérica no tiene nada que ver con la cinematografía norteamericana. Nosotros tenemos una manera diferente de ver el mundo, seamos del Caribe, de los Andes, del Cono Sur o de la América Central, con o sin influencias indias, somos otro mundo. Sin tanto virtuosismo, somos creativos en búsqueda de soluciones desde el punto de vista económico ya que tenemos pocos recursos, y eso funciona así como en La Habana como en Ciudad de México o en Bogotá como en Santiago. Por lo tanto siendo diferentes hacemos un cine diferente que intenta reflejar una realidad que es mucho más fuerte, más dura que la del llamado Primer Mundo del cual siempre hemos sido dependientes.*

– Viniste a editar *Miel para Oshún*, ¿Se trata de una película rodada en video digital, esto afecta el trabajo en la sala de montaje?

– *Es el mismo trabajo, los ordenadores, los videos, la moviola siguen funcionando igual y las leyes del montaje son las mismas, simplemente lo que se cambia es la rama de trabajo pero el sentido del montaje no se altera.*

– No puedo acabar sin hacerte la pregunta clásica para un montador: ¿un buen montaje es aquel que no se ve, como sugirió Welles?

– *Estoy de acuerdo. Justamente el montaje debe crear el efecto del corte suave (smooth cut) y eso implica que no sea visto, puesto que para el espectador todo debe ser fluido y sutil. Así también se busca la fórmula de la continuidad entre un plano y otro, vinculado con la música, con la ambientación y con las voces para que todo este*

*armado a tal punto de ser invisible. Por ejemplo en una película que esté muy bien realizada pero montada por un mal editor, podrá llegar a dañarla. Yo creo que el montaje es la hora de la verdad de la película, el montador es el primero que ve la película terminada porque el realizador la tiene fragmentada en su cabeza a medida de cómo la ha ido haciendo, por fragmentos y en desorden, ahí es donde el montaje ayuda a armarla, a darle una coherencia y una fluidez que debe ser transparente. El cine es una fragmentación de la realidad acomodada a lo que el director quiere ver y mostrar, si ello se puede unir y dejar que fluya, entonces el montaje se vuelve invisible como decía Welles, quien a su vez defendía el montaje como la parte esencial de un filme.*

## ENTREVISTA AL CINEASTA SERGIO CABRERA

Entrevista realizada especialmente para la presente monografía

Marcela Restom. 12 de septiembre de 1998

A pesar de sus múltiples ocupaciones en su nuevo cargo de diputado, Sergio Cabrera, el cineasta, me ha concedido una hora de la tarde de un lluvioso y gris viernes bogotano para entrevistarle en su nueva casa situada de cara a los cerros de la ciudad. Mientras tomamos café, le explico que la charla va enfocada a su versión cinematográfica de *Ilona Llega con la lluvia*, y aprovecho para confesarle que me une a él la gran atracción por el mundo del Gaviero, él sonríe y me cuenta que a propósito, Mutis le apodó “segundo padre de Maqroll”.

– ¿Cuáles fueron los motivos que inspiraron la idea de hacer *Ilona llega con la lluvia*?

– *El motivo básico nació a partir de mis lecturas de Mutis que empezaron hace mucho. Se me ocurrió que podía ser muy interesante llevar algo de él al cine y se presentó la oportunidad. Yo primero había pensado en otra obra de Mutis que me gustaba más, la Última Escala del tramp streamer, pero es muy complicada de llevar al cine, aún más que Ilona que ya es difícil. Pero el proyecto va más atrás; hace años cuando leí La Mansión de la Araucáima y otros Relatos, y uno de ellos es “El Último Rostro”, no conocía en ese entonces a Mutis y además era muy joven, entonces intenté hacerla con Francisco Norden, con el que fui director de fotografía, entonces se hizo para televisión; él decidió cambiarle el nombre, lástima porque era muy bonito el nombre original y se refiere a que el último rostro es el de la muerte, lo cambió por “Hoy Conocí a Bolívar”, que es como empieza el relato.*

*Muchos años después yo seguía pensando en La Última Escala del tramp streamer, y un día en Caracol TV expuse la idea de trabajar sobre Mutis y los directivos consiguieron los derechos de tres novelas, las tres primeras: La Nieve del Almirante, Un bel morir, e Ilona Llega con la Lluvia. Entonces, lo que Caracol quería era una serie de TV, que mezclara los tres relatos, para lo cual existía una fórmula. Ahí fue donde conocí a Mutis, quien al principio no estaba entusiasmado con el proyecto, pero cuando supo que había colaborado con “Hoy Conocí a Bolívar”, congeniamos enseguida, porque Mutis es muy duro en el primer momento sobre todo cuando se trata de tocar sus cosas; expresó que no quería participar puesto que tenía una experiencia negativa con “La Mansión de la Araucáima”, era tan distinto al Mutis que lloró como un niño cuando vio la versión final de Ilona en Venecia a pesar de que García Márquez le había dicho que era mejor ver la película antes por si no era de su entero agrado. (Suena el teléfono, hago un corte y después de unos minutos retomamos la entrevista).*

*Bueno, entonces contraté para hacer la adaptación a un guionista, al argentino Jorge Goldemberg porque el peligro del cine, aunque no se trate de una versión, es la de quedarse sólo con el cine, si no se conoce a fondo el problema la película resulta siendo una secuencia de ilustraciones de los libros y esto no es interesante ya que va a dar como consecuencia una incomprensión como fue el caso de “La Mansión de la Araucáima”, sobre la cual Mutis ni siquiera acepta tocar el tema.*

*En conclusión, la serie que se proponía para doce capítulos no funcionó, se llamaría “Noticias del Gaviero” y cruzaba las historias, pero definitivamente no era para televisión y tampoco para cine, ya que resultaba excesivamente larga; fue entonces cuando decidimos hacer una única versión y cuando se hizo el presupuesto*

*resultaba muy costoso, tanto que los costos de televisión no alcanzaban a pagar el proyecto, y ahí yo propuse la posibilidad de hacerla como película.*

– ¿En este proceso, se vio afectado el guión original?

*– Sí, de allí surgen sus principales problemas y es que el esqueleto del guión cinematográfico es el de una historia de televisión. Pasaron cuatro años haciendo todas las versiones y cuando llegó el momento de rodar Ilona se redujo el guión y se había perdido algo. Hubiera sido distinto si el guión hubiese sido pensado desde el inicio para cine pero el contrato suponía una versión para cine de dos horas y una para televisión de cuatro en el mismo rodaje, eso lo hizo más complejo.*

– No existe una página de Mutis en la que no se mencione una diversidad cultural entre los personajes y los espacios en los que transcurren sus novelas, ¿a esto se le atribuye que en la película los actores tengan diferentes nacionalidades?

*– Es cierto, la obra de Mutis también es el producto de innumerables lecturas, casi pareciera que está indigestado de leer y muchos lugares de los que describe también son inventados. Volviendo a la pregunta, En el caso de Ilona, el hecho de que los personajes fueran de diferentes nacionalidades era una virtud porque permitía una coproducción, porque en cine cuando un país coproduce quiere que haya algunos actores de ese país, e Ilona lo permitía sin mayores sacrificios. Abdul Bashur o, Stavropoulos que es un personaje inventado, o Maqroll, cualquiera puede ser extranjero, porque como en todas las novelas de Mutis, los personajes están situados en tierra de nadie.*

– Ahí es a donde quiero llegar, lugares como Ceuta o Panamá actúan como fronterizos, como tierra de nadie, como lo has dicho, ¿es por esta razón que escogiste la Habana para recrear el carácter nostálgico de los años cincuenta o para desconcertar al espectador que imagina “cualquier lugar en el Caribe”?

*– No es fácil conseguir una ciudad que logre ser Panamá de los años cincuenta, realmente se hubiera podido filmar en Barranquilla, pero esta ciudad tiene dos grandes problemas: la extrema polución acústica que no permitía rodar bien el sonido directo, y la otra que implica al espectador colombiano que ve Barranquilla aunque disfrazada pero no deja de ser Barranquilla. Mientras que la Habana es una ciudad neutral. Las tomas de Sicilia también se hicieron en la Habana, en Ceuta sí estuve y hay cuatro panorámicas que son de allí y que se mezclan con las de La Habana.*

– Hablando de la nostalgia, me interesan los elementos que se recogen de la prosa para hacerle énfasis al temperamento nostálgico de Maqroll, como la foto del trío, y el collar de perlas, ¿fueron escogidos a propósito?

*– Sucede con Ilona algo que es interesante desde el punto de vista literario, en el libro, el trío nunca está junto, en cine, para que el espectador pueda entender la relación de Ilona con ellos dos es necesario verla, no es suficiente hablar de ella. Como sólo están juntos en la estación de tren, el mecanismo era que a través de la foto se mantenía viva esta presencia. El collar de perlas era un elemento que quería mostrar como era el temperamento de Maqroll que a pesar de las dificultades por las que pasa, no lo vende, además es un elemento trágico ya que es el recuerdo de un suicidio.*

– Pasando a un tema más global, he leído que con mucha franqueza dices que tu lectura del libro es muy diferente a la obra como tal, ¿cuales son estas grandes diferencias de las que fuiste consciente al llevarla al cine?

– *Más que una lectura, lo que siento es que Ilona es una traducción; yo no quería que la película perdiera el tono literario, con Ilona se puede hacer una película tipo “James Bond”, pero yo no pretendía eso. Quería algo distinto, por eso no intenté hacer personajes realistas, quise mantenerlos tipo película de los años cincuenta y eso los acerca al libro como personajes. Una de las grandes diferencias con el libro era la misma Ilona, que en el libro aparece como una mujer de cuarenta y seis años, pero yo le expliqué a Mutis que me gustaba más hacer una Ilona como me la imaginé cuando leí el libro, sin edad, y Margarita Rosa de Francisco me parecía muy apropiada y a Mutis también le gustó. El Maqroll de mis lecturas tampoco corresponde con el literario pero yo decidí poner a Humberto Dorado más que nada porque quería un actor bueno; prefería que no correspondiera tanto físicamente pero espiritualmente sí. Hay una faceta del Maqroll literario que lo hace poco adaptable al cine, y es que Maqroll es un personaje pasivo, él ve lo que le sucede a los otros y como es una persona que cree en el destino, deja que éste actúe sin interponerse; te imaginarás que concebir un personaje así tiene sus dificultades, por lo tanto no pienso en las diferencias con el libro sino más bien en los paralelismos.*

– Bueno, dejando a *Ilona*... y pasando a hacer una revisión de su cine, sus seguidores vemos un Sergio Cabrera que pasa del costumbrismo a lo urbano, de lo urbano a lo literario, etc.; esto refleja una evolución como director, ¿qué influencias dejas atrás y cuáles mantienes en este proceso?

– *Yo tengo una teoría que no se si responde a la pregunta: los latinoamericanos en general, los colombianos en este caso, en cine estamos sufriendo el mismo desarrollo que tuvo en su momento la literatura, y es que por tener influencias muy fuertes de Estados Unidos y de Europa al mismo tiempo se ha producido un fenómeno interesante, por ejemplo, en García Márquez hay un poco de todo, igual que en Mutis quien mezcla el costumbrismo con el relato de viajeros, que aquí hay muchos, con los lugares exóticos, entonces el cine que a mí me gusta hacer tiene esas características: mezclar cosas trascendentales con cosas costumbristas, tener lecturas humorísticas de eventos dramáticos; tener una mirada desde otro ángulo, y ese es el resultado de esas dos influencias.*

*Más específicamente, novelistas y cineastas que me hayan influenciado, lógicamente García Márquez y Mutis; Clásicos que me interesan como Stendhal y Shakespeare; y de la parte del cine, podría decirse que soy una mezcla del cine que a mí me gusta: del europeo, Bertolucci y del americano, Orson Welles, esa combinación produce mis películas.*

– ¿Existe alguna adaptación literaria al cine que te guste en especial, recuerdas alguna latinoamericana?

– *Si, el Otello de Shakespeare en la versión de Orson Welles me gustó mucho, y también la versión de Macbeth que hizo Kurosawa que se llama Trono de Sangre. De adaptaciones literarias de cine latinoamericano no hay nada que me guste, en todos los casos prefiero el libro; quizá la versión bastante alejada del texto original de Fresa y Chocolate. En general, en el caso latinoamericano me declaro enemigo de las adaptaciones literarias, creo que en países donde se hace poco cine es mejor ser original; El caso de Ilona era un ejercicio que deseaba y reconozco que escogí el camino más difícil: trabajar sobre un autor que me gusta, de un libro conocido, de un autor todavía vivo, eso es una mezcla bastante explosiva.*

*No creo que le dedique tiempo a otra adaptación, por ahora tengo demasiados proyectos personales y comprometerse a trabajar sobre una obra literaria es casi un homenaje y creo que con Ilona ya es suficiente; es muy alto el precio que hay que pagar por una adaptación; en carácter de creatividad es trasladar a unos personajes ya existentes en el mundo personal del director y adaptar su mundo para que ellos tengan cabida.*

– Hemos tocado un punto crucial de tu estilo como cineasta, que tú has llamado “la mirada desde otro ángulo”, ¿como te miras a ti mismo en el cine del presente y del futuro?

*– No me gusta pensar que soy bueno en lo que hago, prefiero pensar que lo hago con entusiasmo, me gusta sentir que gusta lo que hago. En lo que tengo mucha claridad es en que soy un cineasta con una visión muy propia de contar historias; yo podría trabajar en el “cine de género” como un thriller o una película de ciencia ficción, lo he hecho muchas veces y conozco las reglas, pero prefiero no gastar ni un segundo de mi vida a estos temas; como artista, como creador, como cineasta pienso gastar mi tiempo en temas muy arriesgados que intentan narrar historias desde ángulos diferentes, utilizando estructuras dramáticas diferentes. No me gusta encasillarme en un género, por ejemplo en Golpe de Estadio, mi última película, será una comedia, pero una comedia a mi manera.*

– ¿Como ves actualmente el cine hecho en Colombia? ¿Te consideras parte de una nueva generación de cineastas?

*– En Colombia actualmente existe una generación de cineastas de la cual me considero parte, ante todo de la misma actitud, hay otros como Víctor Gaviria, Luis Ospina que asumen el cine como una herramienta y no como un mecanismo, son cineastas que pudiendo hacer cine comercial se han formado y han tenido un buen momento para llegar a ser cineastas independientes, no sólo económicamente, también independientes de los dictados cinematográficos de las grandes capitales del cine. En Colombia no se hace cine francés o cine americano, se hace otro cine, bueno o malo, pero nuestro.*

## FICHAS TÉCNICAS

### FICHA TÉCNICA *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

**Título:** *Memorias del subdesarrollo*

**Director:** Tomás Gutiérrez Alea

**País:** Cuba

**Producción:** ICAIC

**Año:** 1968

**Duración, color, soporte:** 97', B/N, 35mm

**Categoría:** Largometraje

**Género:** Ficción

**Guión:** Edmundo Desnoes y Tomás Gutiérrez Alea

**Argumento:** Basado en la novela homónima de Edmundo Desnoes

**Fotografía:** Ramón Suárez

**Música:** Leo Brower

**Montaje:** Nelson Rodríguez

#### **Ficha Artística**

**Sergio Carmona:** Sergio Corrieri

**Elena:** Daisy Granados

**Nohemí:** Eslinda Nuñez

**Pablo:** Omar Valdés

#### **Actores de reparto**

René de la Cruz, Yolanda Farr, Ofelia González, José Gil Abad

Daniel Jordán, Luis López, Rafael Sosa, Eduardo Casado Revuelta

#### **Actuaciones especiales**

René Depestre, Edmundo Desnoes, Jack Gelber, Gianni Totti, David Viñas, Tomás Gutiérrez Alea, Pello el Afrokán

#### **Sinopsis**

La Habana en 1961: Sergio, un burgués con pretensiones intelectuales, se queda solo después de que sus padres y su esposa, Laura, deciden continuar con sus vidas en Miami. Piensa que, al fin, tendrá tiempo para escribir. También tiene una cierta expectación respecto a las mutaciones que pueden producirse en su país con el triunfo de la Revolución. Pasea por la ciudad, habla con su amigo Pablo, en quien ya no se reconoce, recuerda a algunas mujeres de su pasado, conoce a otras nuevas, se confiesa a sí mismo que siempre trata de vivir como un europeo. A medida que pasan los meses se va ensimismando cada vez más. Termina encerrado en su departamento, subiendo y bajando rítmicamente la tapa de su encendedor, mientras el ejército, el pueblo y Fidel Castro se preparan para un nuevo desembarco estadounidense como respuesta a la instalación de misiles soviéticos en la isla.

### **Premios**

Premio Extraordinario del Jurado de Autores, Premio FIPRESCI. XVI

Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia. 1968.

Premio FICC -Federación Internacional de Cine Clubs.

Premio Festival de Jeune Cinema. Hyeres, Francia. 1970.

Premio "Sirena de Varsovia", del Club de la Crítica. Varsovia, Polonia, 1970.

Diploma de selección, Festival de Londres, Inglaterra, 1971.

Premio Rosenthal, Asociación Nacional de Críticos Cinematográficos de EE.UU. Nueva York, EE.UU, 1973.

Premio Charles Chaplin, Agrupación de Jóvenes Críticos. Nueva York, EE.UU, 1973.

Segundo Premio en Festival de Cine, Semana Cultural "Alcances". Cádiz, España, 1975.

## FICHA TÉCNICA *FRESA Y CHOCOLATE*

**Título:** *Fresa y Chocolate*

**Director:** Tomas Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío

**País:** Cuba

**Producción:** ICAIC, IMCINE

**Año:** 1993

**Duración, color, soporte:** 110', color, 35 mm.

**Categoría:** Largometraje

**Género:** Ficción

**Guión:** Senel Paz y Gilda Santana

**Argumento:** Basado en el cuento: "El Lobo, el Bosque y el Hombre Nuevo" de Senel Paz

**Fotografía:** Mario García Joya

**Música:** José María Vitiér

**Montaje:** Miriam Talavera, Osvaldo Donatien

### Ficha Artística

**Diego:** Jorge Perugorria

**David:** Vladimir Cruz

**Nancy:** Mirta Ibarra

**Miguel:** Francisco Gattorno

**Germán:** Joel Angelino

**Vivian:** Marilyn Solaya

### Sinopsis

Diego, un homosexual culto y marginado, que ama a su país y a sus tradiciones, conoce a David, joven estudiante universitario, inculto y militante de la juventud comunista. Entre los dos se establece una relación amistosa que poco a poco va derrumbando incomprendiones, prejuicios y desconfianzas, de forma que la historia trasciende lo "establecido" por el sistema en el que viven los personajes.

### Premios

Premio Nacional al guión inédito "Enemigo rumor". Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 1992.

Premio Nacional de la Crítica. Asociación Cubana de Prensa cinematográfica. Cuba, 1993.

Premio Especial Oso de Plata, segundo premio de la popularidad de los lectores del Berliner Horgenpost. Festival Internacional de Cine de Berlín, 1993.

Primer Premio Coral, Premio Coral a mejor dirección, mejor actor a Jorge Perugorría, mejor actriz secundaria a Mirta Ibarra, Premio Fipresci, Premio OCIC, Premio de la UCCA, Premio de El Caimán Barbudo. Festival de Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 1993

Premios Kikitos al mejor Filme, mejor actuación masculina, mejor actriz secundaria. Festival de Cine de Gramado, Brasil.1994.

Premio del público, de la crítica. Festival Internacional de Cine de Paso Norte. México, 1994.

Premios Panambí a la mejor película latinoamericana, mejor guión, mejor actor a Jorge Perugorría y Vladimir Cruz, a la banda sonora latinoamericana. Festival Internacional de Cine de Asunción, Paraguay.1994.

Premio Ondas. TV Española, 1994.

Premio a la mejor película exhibida en Brasil. Encuesta del Periódico O´Globo, 1994.

Premio Goya a la mejor película latinoamericana. Academia Española de Artes y Ciencias Cinematográficas, 1994.

Nominación al Premio Oscar a la mejor película extranjera. Oscar Academy Awards, E.U. 1995.

Premios Globo de Oro a la mejor película, mejor dirección, mejor actuación a Jorge Perugorría, mejor actuación secundaria a Vladimir Cruz. Asociación de Críticos Cinematográficos de Los Angeles, E.U. 1995.

## FICHA TÉCNICA *ORIANA*

**Título:** *Oriana*

**Director:** Fina Torres

**Países:** Venezuela - Francia

**Producción:** Pandora films; Arion production; Foncine; Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de Cultura de Francia

**Año:** 1985

**Duración, color, soporte:** 88', color, 35 mm .

**Categoría:** Largometraje

**Género:** Ficción

**Guión:** Fina Torres; Antoine Lacomblez

**Argumento:** Basado en "Oriane, Tia Oriane" de Marvel Moreno.

**Fotografía:** Jean Claude Larrieu

**Música:** Eduardo Marturet

**Montaje:** Christiane Lack

### Ficha Artística

**Oriana:** Doris Wells

**María:** Daniela Silverio

**El padre:** Rafael Briceño

**María adolescente:** Maya Oloe

**Oriana adolescente:** Claudia Venturini

**Fidelia:** Mirtha Borges

**Georges:** Philippe Rouleau

**Sergio:** Luis Armando Castillo

**Sánchez:** Asdrubal Meléndez

**Oriana niña:** Hanna Caminos

### Sinopsis

Los rincones polvorientos de la casa le sirven a María para indagar el pasado y descubrir el drama de su tía, una joven de rica familia rural que no aceptó la autoridad paterna. María ha

vuelto a la hacienda después de la muerte de Oriana y se encuentra con los recuerdos que marcaron su adolescencia y con el legado de su tía Oriana.

**Premios**

Cámara de Oro, *Une certaine regard*. Festival de Cannes, Francia.1985.

Selección oficial, Festival de Nueva York, E.U.1985.

Hugo de bronce, Festival Internacional de Cine de Chicago, E.U.1985.

Catalina de oro, a la mejor película y al mejor guión. Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia.1985.

Premio Glauber Rocha, a la mejor película en español. Festival de Figuera da Foz, 1985.

Premio del Oficio Católico, Festival de Mannheim, 1985.

Premio municipal a la mejor película y mejor fotografía, Caracas, 1986.

Premio Ateneo de Caracas, Festival de Mérida, 1986.

## FICHA TÉCNICA *ILLONA LLEGA CON LA LLUVIA*

**Título:** *Ilona llega con la lluvia*

**Director:** Sergio Cabrera

**Países:** Colombia - Italia - España

**Producción:** EMME S.r.l. (Italia) - FOTOEMME S.l. (España). Sandro Silvestri - Sergio Cabrera

**Año:** 1996

**Duración, color, soporte:** 122', color, 35 mm.

**Categoría:** Largometraje

**Género:** Ficción

**Guión:** Jorge Goldemberg con la colaboración de Ana Goldemberg y Sergio Cabrera

**Argumento:** Basado en la novela homónima de Alvaro Mutis

**Fotografía:** Gianni Mammolotti

**Música:** Luis Bacalov

**Escenografía:** Enrique Linero, Luis Alfonso Triana, Massimo Spano

**Montaje:** Nicolas Wentworth

### Ficha Artística

**Ilona:** Margarita Rosa de Francisco

**Maqroll:** Humberto Dorado

**Abdul:** Imanol Arias

**Larissa:** Pastora Vega

**Alex:** Davide Riondino

**Actuaciones especiales de:**

**Doña Rosa:** Mirtha Ibarra:

**Alcántara:** José Luis Borau

**Portero Pensión Astor:** Fausto Cabrera

### Reparto

Antonio Iouro: Stravropoulos

Vincas: Stefano Abbati

Capitán Wito: Julio Medina

Prostituta pensión: Fanny Mickey

Yosip: Salvo Basile

Zagni: Massimo Lodolo

Laurent: Fabrice Josso

Peñalosa: Sain Castro

Abulafia: Luis Fernando Múnera

La caleña: María Fernanda Martínez

Zulema: Angie Cepeda

Magali: Adriana Ricardo

Dilcia: Geraldine Zivic

Gladys: Erika Shultz

Morali: Liana Gretel

Aiclid: Christina Child

Doris: Clemencia Gregory

Comisario Ceuta: Gabriel LaTorre

Español tuerto: Gustavo Pérez de Ayala

Abogado: Leon Davila

Gaditano: Tony Zenet

Rematador subasta: Carlo Cosolo

Mesero: Massimiliano Manfredi

### **Sinopsis**

Maqroll 'El Gaviero' desembarca por accidente en Panamá y encuentra a Iлона; juntos hacen planes de tener un barco junto a Abdul e instauran un burdel atendido por prostitutas que se hacen pasar por azafatas; mientras tanto, Abdul pasa por diversos obstáculos hasta obtener el Santa Catarina y espera llegar a tierras panameñas para zarpar juntos, pero un día llega a Villa Rosa, el burdel, una enigmática mujer, Larissa que imposibilitara los planes del trío.

### **Premios**

Mejor actriz. Margarita Rosa de Francisco. Festival Internacional de Cine Latinoamericano. Biarritz, Francia. 1996.

Nominación a mejor película. Festival Internacional de cine de Valladolid, España.1996.

Nominación a mejor película. Festival de cine de Venecia, Italia. 1996.

Kikito de oro a la mejor actriz, a la mejor fotografía, a la mejor película. Festival de Cine de Gramado, Brasil. 1997.

## FICHA TÉCNICA *KISS OF THE SPIDER WOMAN*

**Título:** *Kiss of the Spider Woman*

**Director:** Héctor Babenco

**Países:** E.U. - Brasil

**Producción:** David Weisman

**Año:** 1985

**Duración, color, soporte:** 120', color, 35 mm.

**Categoría:** Largometraje

**Género:** Ficción

**Guió:** Leonard Schrader, David Weisman

**Argumento:** Basado en la novela *El Beso de la mujer araña* de Manuel Puig

**Fotografía:** Rodolfo Sánchez

**Música:** Michael Jary y John Neschling

**Montaje:** Mauro Alice e Lee Percy

### Ficha Artística

**Luis Molina:** William Hurt

**Valentín Arregui:** Raul Julia

**Marta, Leni Lamaison, mujer araña:** Sonia Braga

**Policía:** Milton Gonçalves

**Director cárcel:** Miguel Falabella

**Madre de Molina:** Miriam Pires

**Werner:** Héerson Capri

**Gabriel:** Nuno Leal Maia

**Guardia:** José Lewgoy

**Doctor Américo:** Fernando Torres

**Greta:** Patrício Bisso

**Michelle:** Denise Dumont

**Lídia:** Ana Maria Braga

### **Sinopsis**

En una cárcel de América del Sur, dos prisioneros comparten la misma celda. Uno es un homosexual, Molina, que está preso por conducta inmoral y el otro, Valentín, es un preso político. Molina, para huir de la triste realidad que le rodea, inventa una película llena de romance y suspense y aunque su compañero no parece compartir estos relatos, entre los dos se crea una confianza muy grande que hace que al final Molina se enamore de Valentín y que éste le de un secreto que Molina debe hacer llegar a otros, cuando salga en libertad.

### **Premios**

Premio al mejor actor: William Hurt. 38e Festival International du Film. Cannes, Francia 1985

Premio Oscar al mejor actor: William Hurt. Nominación a mejor guión adaptado. Nominación a mejor película. Nominación a mejor director. 58th Academy Awards. E.U. 1985.

Nominación a mejor película. (Género: Drama). Nominación Mejor actor: William Hurt. Nominación Mejor actor de reparto: Raul Julia. Nominación a Mejor actriz de reparto: Sonia Braga. Golden Globes. E.U. 1985

Premio al mejor actor: William Hurt. British Academy of Film & Television ("BAFTA") Awards. Reino Unido. 1985.

Premio al mejor actor: William Hurt. Premio Davide di Donatello. Italia, 1985.

Colón de Oro -Mejor actor: William Hurt. Premio del público. Premio de la crítica. Festival de cine iberoamericano de Huelva. España. 1985.

Premio a mejor película. Norwegian Film festival. Noruega. 1985.

Premio a la mejor película. Toronto International Film festival. Canadá. 1985.

Premio a la mejor película. Tokyo International Film festival. Japón. 1985.

Premio a la mejor película. Seattle International Film festival. E.U. 1985.

Premio a la mejor película. London Film Festival. Reino Unido. 1985.

## SEGMENTACIÓN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

<b>Tiempo Secuencia</b>	<b>Desarrollo de las escenas</b>	<b>Voz en off</b>
<p>Sec: 1 1:31</p>	<p>Los títulos de crédito iniciales aparecen en un primer plano.</p> <p>a. Baile en la calle, toca una orquesta, con bailarinas, la gente baila al ritmo de los tambores. De repente se oye un disparo, un hombre cae al suelo, llega la policía, se llevan el cuerpo, la gente continua bailando, la expresión de sus rostros es de enajenamiento de la realidad. Plano de una mujer negra que mira a la cámara, ésta se queda fija cuando sale el título de crédito del director.</p>	
<p>LA HABANA 1961: Numerosas personas abandonaron el país</p> <p>Sec:2 07:16</p>	<p>a. Aeropuerto de La Habana, la cámara recoge varios sucesos al mismo tiempo: guardias sellan pasaportes, familias se despiden, niños corren por el pasillo, mucha gente está en espera de su vuelo.</p> <p>Sergio se despide de sus padres, Laura no se despide de él.</p> <p>Sergio ve despegar el avión.</p> <p>b. Guagua: Sergio va sentado. Flashback de la despedida desde otro ángulo. Laura coge el avión.</p> <p>c. Apartamento de Sergio: la cámara nos descubre los objetos de su casa. Sergio</p>	<p>Sergio habla de Laura. Con ironía.</p>

	<p>se acuesta en la cama.</p> <p>d. Se escribe en una maquina de escribir "Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se han ido". Es Sergio quien lo escribe. Desayuna.</p> <p>e. Terraza: Sergio Sale al balcón, mira con un telescopio la calle, la ciudad. Tira un pajarito muerto por el balcón.</p> <p>f.Habitación: Sergio juega con los objetos de Laura, se pone una bufanda de satín, toca un collar de perlas, juega con un pintalabios en el espejo, abre el cajón de su ropa interior, siente el contacto con las medias de seda, se las pone en la cara y se mira deformado. Quita la grabación.</p> <p>g. Centro Habana:Sergio camina, observa (camara subjetiva), se siente observado. Diversos primeros planos de mujeres. Sergio entra a una librería. Compra un libro "...", continua paseando. Imágenes de la destrucción de El Encanto, diversos planos de objetos: Busto de Martí, foto de Fidel, gente que le mira.</p>	<p>Sergio quiere escribir un diario "Todo sigue igual... reflexiona sobre el titán de bronce "Esta humanidad ha echado a andar" (Se burla de sí mismo)</p> <p>Grabación de la conversación entre Sergio y Laura</p> <p>Sergio monologa sobre las miradas de las cubanas, sobre La Habana, se cuestiona sobre la gente.</p>
--	---	--

<b>Tiempo Secuencia</b>	<b>Desarrollo de las escenas</b>	<b>Voice over</b>
<p>PABLO Sec:3 09:01</p>	<p>a. Coche de Pablo: Pablo y Sergio conversan de coches y sobre su viaje a los Estados Unidos, Flashback de Pablo: "Anita tiene la barriga llena de frijoles negros". Llegan a la gasolinera, Sergio se aburre.</p> <p>Siguen en el coche, llegan a un taller, revisan el coche. Sergio lee un texto:</p> <p>Imagen documental: Niños desnutridos, hambrunas.</p> <p>Llegan a un parking, conversan sobre Playa Girón.</p> <p>Imagen documental: La verdad del grupo está en el asesino. Imágenes fotográficas y documentales Situaciones y juicios al asesino Calviño.</p> <p>b. Cocina: Sergio idealiza a Noemi, mientras desayunan ella le cuenta sobre su bautismo, él erotiza la situación mentalmente.</p> <p>Sergio observa con detenimiento la imagen de la Venus de Boticelli en un libro, dibuja con el dedo su figura, su vientre (plano detalle). Sergio imagina un beso de Nohemi.</p> <p>c. Hotel Riviera: Sergio reflexiona sobre el cuerpo de hombres y especialmente de las mujeres en la piscina.</p> <p>Imagen documental: Marilyn Monroe aparece en la TV y luego imágenes de la base de Guatanamo de un noticiero.</p>	<p>Sergio piensa en su amistad con Pablo con ironía.</p> <p>Comentario sobre el hambre en el Tercer mundo. Voz de Sergio filosofando sobre el asesino, el yo y el grupo.</p> <p>Monologo de Sergio de su amor platónico.</p> <p>Monólogo irónico sobre la Condición humana y sobre el cuerpo de la mujer caribeña. Noticiero televisivo</p>

<b>Tiempo Secuencia</b>	<b>Desarrollo de las escenas</b>	<b>Voice over</b>
<p>ELENA</p> <p>Sec: 4</p> <p>21:25</p>	<p>a. Calle: Sergio sube unas escaleras, mira y piropea a una muchacha, luego se vuelven a encontrar, pasa un enano cargando un contrabajo, ambos se rien. Ellos conversan</p> <p>b. Restaurante, Elena y Sergio conversan sobre la actuación. Elena quiere ser actriz</p> <p>Imagen documental: Diversas imágenes repetitivas de actos eróticos entre hombre-mujer, desnudos femeninos. Cortan. Se trata de escenas que un director de cine (el propio director del film) quiere incorporar en una película collage.</p> <p>c.ICAIC: Entrevista a Elena, ella les sorprende cantando.</p> <p>d. Calle: Caminan, conversan. Sergio le propone a Elena subir a su piso.</p> <p>e. Casa de Sergio: El se prepara para recibirla. Ella llega, está excitada por la situación, él le ofrece unos vestidos de Laura, ella juega a probárselos, hacen el amor.</p> <p>f. Casa de Sergio: Ella llorar después del acto, pero no está triste. Se va. Sergio se queda.</p> <p>g. Imágenes fuera de campo, recuperación de la grabación de Laura y Sergio, Primer plano de Laura al borde de un ataque de nervios, toma la decisión de irse a Miami.(*conecta con la escena 2f)</p> <p>h. Casa de Sergio: Sergio abre la puerta, llega Elena muy contenta, conversan, se besan. Sergio piensa que Elena no es consecuente con sus actos. Rostros femeninos de la calle.</p> <p>i. Pablo se marcha a los E.U. Sergio lo acompaña al aeropuerto. Pablo está irritado. En el coche, Sergio le dice que prefiere quedarse en Cuba por curiosidad. Caminan por el pasillo, discuten y Sergio lo mira detrás del vidrio, no entiende sus señas. Lo ve partir.</p>	<p>Intromisión de un subrelato o metacine. (el director se autocita). Se trata de imágenes prohibidas durante la dictadura de Batista.</p> <p>Monólogo de Sergio sobre Elena como la mujer del subdesarrollo.</p>

	<p>j. Calle: Sergio pasea, le invaden los recuerdos de la infancia, sus amigos, su colegio, el prostíbulo.</p> <p>k. Librería: Sergio escoge libros, Elena no está interesada.</p> <p>l. Galeía de arte: Sergio intenta da alguna explicación de una obra, ella no le presta atención.</p>	<p>Monólogo de distanciamiento hacia Pablo. Sergio queda solo</p> <p>Monólogo de Sergio sobre sus primeras experiencias eróticas. Sergio se siente incomprendido por Elena.</p>
--	--	---

<b>Tiempo Secuencia</b>	<b>Desarrollo de las escenas</b>	<b>Voice over</b>
<p>Una aventura en el trópico</p> <p>Sec: 5 16:01</p>	<p>a. Finca Vigia: Plano general de la casa de Hemingway en Cuba, es una visita turística, Sergio está atento a la explicación. Plano detalle: Fotos de España durante la guerra civil. Elena se deja fotografiar, Sergio hojea los libros, continuación de la visita. Plano detalle: fotos de Hemingway.</p> <p>b. Panorámica de la Finca, planos generales de la casa. Elena busca a Sergio, él se esconde, ella se va y él se queda dentro de la casa.</p> <p>c. Auditorio: Primer plano: Cartel de Mesa redonda: Literatura y subdesarrollo. Sergio se encuentra entre los asistentes, hablan los conferenciantes: entre ellos, Depestre y Edmundo Desnoes(escriptor del libro). Un asistente hace una pregunta sobre el método de la mesa redonda.</p> <p>d. Avenida: Sergio camina en una carretera vacía (la cámara se va acercando hasta que la imagen se borra).</p> <p>e. Portería: Sergio recibe carta de su padres, le mandan chicles y cuchilla. Sale a la calle.</p> <p>f. Calle: Pasa por la escuela especial Lenin, salen estudiantes, entre ellas está Hanna, su prometida, caminan juntos, luego se les muestra en la intimidad.</p> <p>g. Plano general de un bosque, al borde de un río, Hanna y Sergio se besan. Planos de fotos de ella.</p> <p>h. Traspaso de la mueblería. Sergio escribe una carta, nuevamente está solo. Imágenes de Sergio y Hanna en un bar, la escena es de despedida.</p>	<p>Monólogo sobre su visión de Hemingway, sobre el servidor de Ernest. Sergio piensa que Cuba no le interesaba realmente al escritor.</p> <p>Metaficción, El escritor-guionista se autocita. En su monólogo, Sergio se burla de Desnoes. Sergio se siente en medio de la nada</p> <p>Sergio se siente incomprendido. Sergio dice haber amado realmente a Hanna. Cuenta su historia con ella.</p> <p>Sergio cuenta lo que escribe, es una carta de despedida.</p>

	<p>I Calle: Sergio coge un taxi y al ver a Elena se esconde. Ella le sigue. El está en su piso y no le abre la puerta, ella timbra insistentemente. El mira la TV.</p> <p>j. Casa de Sergio: dos inspectores de vivienda, un hombre y una mujer hacen preguntas sobre su renta, la longitud del piso, etc. La mujer mira inquisitivamente el apartamento. (No se muestra a Sergio, sólo su voz en off contestando las preguntas). Finalmente Sergio firma.</p> <p>Plano detalle de un ojo seguido de la inscripción: "te estoy cazando".</p> <p>Calle: Sergio baja de un taxi, camina, se encuentra con una manifestación de protesta.</p> <p>Calle: Sergio está en un concierto, hay baile y música (conecta con la escena 1a), Sergio se encuentra entre la multitud, es testigo del asesinato.</p> <p>Calle: Sergio camina, se toma una foto. Revisa sus fotos de niño, adolescente, con Laura, hasta la madurez...</p> <p>Casa de Sergio: Timbran a la puerta, es el hermano de Elena, dice que Sergio se aprovechó de ella.</p> <p>Restaurante: Elena, su hermano y Sergio, el hermano está colérico, se levanta de la mesa.</p> <p>Calle: Escena tragicómica: la madre llora, el padre le pega a Sergio, el hermano le amenaza que debe casarse con Elena. Sergio está aterrado.</p> <p>Comisaria: Sergio declara, mientras la familia de Elena espera. Sergio entra a una sala con otros detenidos, le piden uno a uno cigarrillos.</p> <p>Juzgado: Es el día del juicio, (un abogado da la fecha: es el año 1962). Primer plano de Sergio cuando le declaran inocente.</p>	<p>Sergio se cuestiona sobre Sí mismo "por lo menos aparento cierta dignidad".</p> <p>Sergio hace una revisión de su vida.</p> <p>Sergio reflexiona sobre el sentido de la justicia. "He visto demasiado para ser inocente, ellos tienen tanta oscuridad en la cabeza para ser culpables".</p>
--	--	--

Tiempo Secuencia	Desarrollo de las escenas	Voice over
<p>20 de octubre de 1962</p> <p>Sec: 6</p> <p>3:21</p>	<p>Imagen documental: En el noticiero se habla de un posible bombardeo a Cuba. (también se escucha en la radio norteamericana). Milicianas y gente de la calle.</p> <p>Sergio observa la Venus de Boticelli (conecta con escena 3b) ve tanques en la calle, Sergio está nervioso.</p> <p>Imagen documental: Discurso de Fidel Castro, intercalado con fotos de...y panorámicas de La Habana, un cartel: "milicianos a las armas". Fidel termina el discurso con la frase: "Patria o muerte venceremos".</p> <p>Malecón: Sergio le da la espalda al mar que está sobresaltado, las olas son violentas pero no lo tocan. Sergio no se detiene.</p> <p>Casa: Se lava las manos, la espuma corre por el desagüe. Panorámica de La Habana de noche, la luna (Sergio mira con su telescopio). Hay tanques en la calle. Sergio camina de un lado a otro de la sala, está nervioso. Juega con un encendedor. Panorámica de La Habana cuando amanece (vista del Hotel Nacional).La ciudad aún duerme.</p>	<p>...</p> <p>El discurso acaba con la frase:"Patria o muerte venceremos".</p>

## SEGMENTACIÓN DE *FRESA Y CHOCOLATE*

Nº Secuencia	Tiempo y espacio	Descripción de la secuencia	Diálogo Diego y David
1 (paralela a los créditos iniciales)	a. Posada: cuarto. Int. Noche	a. Vivian y David entran en la habitación, Vivian mira desconfiada a David. Se besan y abrazan con pasión. Ella va al baño y él abre la ventana donde se ve la ciudad y luego ve por el hueco de la puerta una mujer que grita de deseo. Se muestra inseguro y al ver a Vivian que se mete en la cama y comienza a llorar porque él la ha llevado a ese lugar, él le dice que no la tocará hasta el día de la boda, mientras se viste rápidamente y le pide que haga lo mismo.	
Sec. 2	a. Palacio de matrimonios: portales. Día exterior b. Salon. Int. Día c. Bar. Int. Día	a. Todo está preparado para una boda, una señora anuncia que llegan los novios, vemos que se trata de Vivian que entra al salón y que el novio no es David. b. Es el momento de las firmas y en este momento se descubre a David entre la multitud, se miran y luego ella firma. Los novios salen a la calle en el jolgorio, David sale c. David está sentado en un bar de esquina, intenta beber pero no puede. Sale.	
Sec. 3	a. Calle 23 Esq. L. Ext. Día b. Heladería Copeplia. Ext. Día	a. Diego y Germán pasean y Germán señala a David. Diego esta emocionado de verlo. b. Primer plano de Diego con la copa de helado en la mano. Se sienta en la mesa de David. Este intenta cambiarse pero Germán se sienta en la otra. Diego entabla diálogo e y le dice que tiene unas fotos suyas, lo convence de ir a su casa.	X

	c. Edificio de Diego. Taxi. Ext-Int. Día	c. Diego le convence de que se baje del taxi. Pasan unos pioneros, al entrar se oye a Nancy y se esconden. Luego suben las escaleras.	
Sec. 4	a. Guarida. Pasillo, salón. Int. Día	a. David entra a la guarida, observa todo detenidamente. <i>Travelling</i> descriptivo del lugar. David está impresionado (en las paredes hay retratos de Martí, de Lezama, zapatillas de ballet y en el suelo hay libros y revistas). Pone música (María Callas) luego sirve un café que derrama en la camisa de David y corre a tenderla en el balcón. Siguen conversando pero David está muy tenso. Entre las cosas que encuentra están unas fotos de desnudos masculinos y luego conversan hasta que Diego le quiere contar como “se hizo maricón” y David se enfada y se va. Diego se acerca al altar de la virgen y le pide que vuelva David.	X
Sec. 5	a. Beca de la universidad. Cuarto de Miguel. Int. Día	a. Mientras Miguel se afeita ante un espejo y la foto de James Dean, David le cuenta su encuentro con Diego y lo trata de sospechoso. Miguel le pregunta si volvería a buscar datos.	
Sec. 6	a. Zona comercial: portales, tiendas. Parque. Ext. Día b. Cafetería. Int. Día	A. David pasea solo, monologa sobre el sexo y luego se sienta en un parque con expresión vigilante. Se encuentra a Vivian quien sabe que le sigue y caminan. b. Hablan y ella le dice que se irá con su marido pero que quiere volver con él. David la rechaza y se va.	
Sec. 7	a. Escuela de Ciencias políticas: Patio. Aula. Int. Día.	a. David se encuentra con Miguel. Este le dice que debe volver donde Diego y averiguar lo de la exposición y le dice “esto es una misión” para convencerlo.	
Sec. 8	a. Guarida. Int. Día	a. Diego abre la puerta y se sorprende al ver a David. Este se muestra simpático y receptivo. Brindan con whisky, David aprovecha que Diego está en la cocina para robar una revista Time. Observa la foto en primer plano de Lezama y al volver Diego le pregunta quien es. Este le dice que es “un cubano universal”. Diego se define a sí mismo como creyente, etc. Conversan de forma	X

		entretenida.	
Sec. 9	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Beca. Baño. Int. Noche</li> <li>b. Beca. Cuarto. Int. Noche</li> <li>c. Beca. Ducha. Int. Día</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. David vomita auxiliado por Miguel.</li> <li>b. Miguel le pide a David más pistas sobre Diego y la exposición y le dice que le lleve sus escritos.</li> <li>c. David se ducha y se siente inquieto.</li> </ul>	
Sec. 10	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Calle.Edif. de Diego. Ext. Día</li> <li>b. Ambulancia. Int. Día</li> <li>c. Hospital. Int. Día</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. David camina y se encuentra frente al edificio de Diego, de pronto llega una ambulancia. David corre hacia el edificio y se encuentra a Nancy en la camilla y a Diego que le pide que se suba a la ambulancia.</li> <li>b. Diego le dice a David que lo necesitará.</li> <li>c. Diego explica que Nancy intentó suicidarse y vemos a David que le dona sangre.</li> </ul>	<p>X</p> <p>X</p>
Sec. 11	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Guarida. Salón. Int. Día</li> <li>b. Guarida. Cocina. Int. Día</li> <li>c. Guarida. Salon. Int. Noche</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Diego le sirve comida a David y hablan sobre Nancy. Le anuncia el almuerzo lezamiano.</li> <li>b. Diego y David conversan animadamente.</li> <li>c. Escuchan “Adiós a Cuba” y David está emocionado</li> </ul>	<p>X</p> <p>X</p> <p>X</p>
Sec. 12	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Beca. Cuarto. Int. Noche</li> <li>b. Beca. Int. Día</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. David saca sus escritos y los acaricia.</li> <li>b. David no quiere encontrarse con Miguel, pero este lo llama y le dice que a Diego le pueden caer 15 años de cárcel.</li> </ul>	
Sec. 13	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Guarida. Salon. Int. Día</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Nancy entra a casa de Diego. Este la recibe malhumorado. Dice que a Germán le han denegado la exposición. Diego ironiza sobre la situación.</li> </ul>	
Sec. 14	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Habana Vieja. Calles. Ext. Día</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Diego y Germán caminan hasta el edificio de Diego. Germán le cuenta que él ha aceptado que se lleven parte de la exposición. Diego está molesto.</li> </ul>	

	b. Guarida. Salón. Int. día	b. Discuten y Germán destruye una de sus obras.	
Sec. 15	a. Piso de Nancy. Balcón, sala. Ext. Int. Día. b. Edificio de Diego. Pasillo. Int. Día c. Piso de Nancy. Sala. Int. Día	a. Nancy está vendiendo una mercancía a una vecina. Cuando la vecina sale, ella se acerca a la ventana y ve a David. Corre hacia el pasillo. b. Nancy invita a David a su casa. Una vecina los ve. c. Conversan animadamente y aparece Diego en la puerta molesto y se lleva a David.	
Sec. 16	a. Ed. Vivian. Calle. Ext. Día	a. Vivian se baja del coche de su esposo y mira hacia el parque, el banco donde se sentaba David está vacío.	
Sec. 17	a. Guarida. Salon. Int. Día	a. Diego y David escuchan “Las ilusiones perdidas” de Cervantes. Diego está desanimado. Discuten sobre la cubanía y Diego se defiende como homosexual y como cubano. Se siente ofendido y le pide a David que se vaya. Este sale. Diego mira la virgen y le pide que David vuelva.	X
Sec. 18	a. Beca. Cuarto de David. Int. Día	a. David está acostado en la cama, busca una emisora de música clásica, está pensativo.	
Sec. 19	a. Guarida. Salon. Int. Tarde	a. Diego está sentado escribiendo y ve a David aparecer. Lo hace pasar y David le entrega sus escritos. David observa la carta que Diego ha escrito y le pide explicación.	X
Sec. 20	a. piso de Nancy. Int. Tarde	a. Nancy habla con Santa Barbara.	
Sec. 21	a. Librería. Int. Tarde b. Calle. Correos. Ext.	a. Diego está hojeando unos libros y de repente ve a David. Se pone de espaldas y espera que David lo salude, pero éste al percatarse de su presencia se va. Diego sale.	

	Día	b. Diego camina por la calle, llega a un buzón de correos y duda pero echa la carta. La cámara se detiene en un cartel que reza “Los débiles respeten, los grandes adelante; esto es tarea de grandes”.	
Sec. 22	a. Guarida. Salon. Int. Día	a. Tocan a la puerta y Diego le habla a David en ruso. Este se sorprende y se da cuenta que es por el carácter de sus escritos. Diego los critica pero le pide ser su tutor. David acepta y le pide que no mande la carta. Diego finge.	X
Sec. 23	a. Terrado. Ex. Día  b. Habana vieja. Calles Ext. Día	a. Ambos contemplan la ciudad mientras Diego afirma “vivimos en una de las ciudades más hermosas del mundo” aunque siente que se está derrumbando, David es más optimista.  b. David camina solo contemplando la ciudad, entra a Capitanía General y observa maravillado. La cámara hace distintas tomas subjetivas de vitrales y monumentos.	X
Sec. 24	a. Guarida. Salon. Int. Día	a. David “viste” la guarida con objetos revolucionarios (foto del Che, de Camilo, del 26 de Julio), David dice que ello forma parte de Cuba. Diego le dice que la revolución vetó a Pablito (Pablo Milanés), David defiende la causa de Cuba y que deben luchar todos por defenderla y le dice a Diego “es lo mismo que te pasa a ti pero a nivel de nación”. Diego le pide un abrazo pero David se muestra reacio.	X
Sec. 25	a. Beca. Cuarto de estar. Int. Noche b. Beca. Cuarto david. Int. Noche c. Ed. Becas. Entrada. Ext. Día  d. Malecon. Ext. Día	a. Varios compañeros de David miran un documental sobre Somoza. David se evade mientras Miguel lo mira. b. David y Miguel discuten acaloradamente y Miguel se muestra irónico y no acepta su relación con Diego. Lo amenaza. c. Alguien le dice a David que lo esperan afuera. Se trata de Vivian.  d. Vivian le cuenta que se va con su marido. David se aleja.	
Sec. 26	a. Guarida. Salon. Int.	a. Nancy entra y se detiene al ver a David sin camisa y bebiendo, le pregunta a	

	<p>Día.</p> <p>b. Piso de Nancy. Int. Día</p> <p>c. Guarida. Salon. Int. Noche</p> <p>d. Piso Nancy. Int. Noche</p>	<p>Diego y este le dice que sólo le ha pedido trago. Nancy está fascinada con el atractivo de David. Hablan sobre la cita de Diego en la embajada y sobre el almuerzo lezamiano. Diego le pide que se acueste con él y Nancy se siente ofendida.</p> <p>b. Nancy prepara una soga para ahorcarse pero habla con la virgen y se saca la soga.</p> <p>c. Diego ve a David dormido, lo observa con placer y le pone una manta.</p> <p>d. Nancy desnuda y arrodillada en el suelo reza la oración del alma sola, hace un ritual con hierbas flores y agua y lo echa sobre su cuerpo.</p>	
Sec. 27	<p>a. Guarida. Salon. Int. Día</p> <p>b. Habana Vieja. Ext. Día</p> <p>c. Ed. Diego. Pasillo. Int. Noche</p>	<p>a. Nancy entra de puntillas, mira la virgen de Diego y ve a David dormido, le invita a pasear, él acepta.</p> <p>b. Nancy lleva unas flores y caminan juntos, ella está muy animada conversan sobre el amor, deciden tomar una lancha.</p> <p>c. Llegan a su portal y David quiere entrar pero ella le dice que se verán mañana.</p>	
Sec. 28	<p>a. Vestibulo. Piso de Nancy. Int. Día</p>	<p>a. Diego convence a Nancy para que le abra, al fin ella accede y le dice que ha decidió acostarse con David. Diego está sorprendido.</p>	
Sec. 29	<p>a. Guarida. Salon, Int. Día</p> <p>b. Guarida. Salon. Int. Noche</p>	<p>a. Plano general de la mesa en la que se encuentran Diego, David y Nancy. Diego preside diciendo “están asistiendo al almuerzo familiar que ofrece doña Augusta en las páginas de Paradiso...” y le regala la novela firmada. David no sabe que decir, brindan alegremente.</p> <p>b. David y Nancy están sentados en el sofa mientras Diego se despide, David está sorprendido del ambiente (música, licor) y baila con Nancy, se besan</p>	X

		apasionadamente y suben a la barbacoa para hacer el amor.	
Sec. 30	a. Universidad. Escuela. Ext. Día	a. David saluda absolutamente feliz a sus compañeros. Miguel lo observa detenidamente.	
Sec. 31.	a. Casa del santero	a. Nancy está frente al santero en una habitación humilde con atributos de santería. Nancy coloca las ofrendas y el santero tira los caracoles, pero el padrino hace un gesto negativo y entonces Nancy se siente angustiada de perder a David, le ruega a los santos que no se lo quiten.	
Sec. 32	a. Guarida. Salon. Int. Día b. Piso y vestibulo de Nancy. Int. Día c. Piso de Diego-Vestibulo. Int. Día	a. Golpean a la puerta y Diego abre, se trata de Miguel que se presenta como un amigo de David, Diego lo encuentra atractivo y lo hace pasar, este lo mira con fingida candidez. B. Nancy está leyendo el tarot mientras se escucha la puerta, ella sale y ve que se trata de David, quien le enseña uno ramo de girasoles para Diego, pero David le lleva uno de rosas rojas a Nancy y esta lo abraza emocionada. c. Diego discute fuertemente con Miguel, éste le pide que firme un a papel para que no boten a David de la U. Diego está ofuscado y lo echa, se pelean y Diego lo empuja hacia el vestibulo de repente llega David con las flores y los aparta, Miguel se siente satisfecho de encontrarlos juntos y exclama: “así te quería ver, trayéndole florecitas a tu mujercita”, lo amenaza y sale.	
Sec. 33	a. Calle. Edif. De Diego. Ext. Día b. Guarida. Salon. Int. Día	a. David camina bajo un aguacero, se detiene bajo un portal frente de casa de Diego y ve a este bajarse de un carro diplomático, corre hacia el edificio. David atraviesa la calle y entra también. b. Tocan fuerte a la puerta, Diego abre y David entra violentamente pidiéndole explicaciones a Diego, éste le confiesa que lo echan del país por culpa de las cartas que envió y una nota en su expediente. Diego está inconsolable.	X
Sec. 34	a. Terrado. Ext. Día	a. Diego le dice a David mientras contempla la ciudad “déjame mirarla bien, esta es mi última vez” la música de fondo es “Adiós a Cuba”. Luego conversan y	X

		David le confiesa que ha estado con Nancy y Diego finge sorpresa. Diego le pide que cuide a Nancy, y hacen bromas juntos.	
Sec. 35	a. Coppelía. Ext. Día	a. Se sientan juntos en la mesa donde se conocieron. David intercambia su helado de chocolate por el de fresa de Diego y lo imita de forma amanerada (sec. 3b), Diego se divierte y le dice: “el único defecto que tienes es que no eres maricón” y David le contesta “nadie es perfecto”.	X
Sec. 36	a. Guarida. Salón. Int. Noche	a. Diego de espaldas a David le confiesa que él quiso seducirlo y que lo del café encima había sido una trampa. Diego se da la vuelta y le dice que lo quiere y que por todo ello siempre le pidió un abrazo, entonces, se miran en silencio y se escucha un <i>crescendo</i> de “Adiós a Cuba” mientras David se pone de pie y abraza a Diego eufóricamente. Diego sonríe de felicidad y David está apunto de llorar de la emoción. Corte final.  b. Créditos finales.	X

## SEGMENTACIÓN DE *ORIANA*

Acciones	Tiempo de la narración	Personajes	Espacio y tiempo
<p>Secuencia 1</p> <p>Créditos en negro.</p> <p>a. Primer plano de la hacienda. Plano general de la familia. Se trata de una foto familiar. Oriana quiere que Sergio aparezca en la foto. Primer plano de la fotografía.</p> <p>b. Créditos artísticos. La cámara hace zoom hacia el rostro de Oriana.</p>	Analepsis II	Familia de Oriana - Sergio	Exterior-día
<p>Sec. 2</p> <p>a. Un matrimonio duerme, suena el teléfono y el hombre enciende la luz. Él le dice (en francés) a María que la tía Oriana ha muerto y que deben ir a Venezuela a encargarse de la hacienda. María se toma unas pastillas, apaga la luz.</p> <p>b. Un coche va por una carretera en medio de un paisaje pintoresco (en el Caribe. Se trata de María y su marido que conduce. Dialogan sobre el precio de la hacienda. Se acercan. Un hombre les abre. Salen del coche y el hombre se presenta como Sánchez. Travelling de la hacienda. María ve que está abandonada. Sánchez le dice que Oriana no quería que se abriesen los cuartos. Él insiste en que no quitó el polvo y se sorprende de que la casa se venda. Le entrega la llave y le dice que "él también dice que la nieve es como el polvo". Entran.</p> <p>c. María camina por la casa. Entra a la cocina, al cuarto del piano, recuerda dónde está la llave, toca una melodía. El marido sale.</p> <p>d. María abre una ventana, ve un retrato en la pared y sopla el polvo. María sube por una escalera. Entra a una habitación.</p>	Presente	María -Marido  María-Marido-Sánchez   María-Marido  María	Interior-Noche  Exterior-día   Interior-día  Interior-Día
<p>Sec. 3</p> <p>a. María ve a una niña mira por la ventana, (raccord) se trata de ella cuando adolescente.</p> <p>b. María se acerca a la ventana, ve el jardín y observa un coche que se acerca, es un jeep.</p>	Transición  Analépsis I	María	Inter-Ext-Día

<p>c. El coche ahora es antiguo y de él se baja María adolescente, Fidelia la saluda. María se acerca a su tía Oriana que la recibe.</p> <p>d. María y Oriana conversan. Ella le cuenta que nunca ha salido de la hacienda.</p> <p>e. María coje una libreta para hacer el inventario, abre una ventana y se detiene en una muñeca vieja.</p> <p>f. María adolescente reza en la cama, a su lado está la muñeca. Ve una luz y abre la puerta y ve a su tía echando las cartas. María se acerca. Hablan sobre los ruidos de la casa. Oriana dice que son ecos.</p> <p>g. María se acerca al armario, lo abre y descubre un vestido viejo. Coge un cofre y lo abre. De él saca objetos deteriorados: fotos, un librito con figuritas, un calidoscopio.</p>	<p>Presente</p> <p>Analepsis I</p> <p>Presente</p>	<p>María-Fidelia-Oriana</p> <p>Oriana-María</p> <p>María</p> <p>María adol. Oriana</p> <p>María</p>	<p>Exterior-Día</p> <p>Interior-Día</p> <p>Interior-Día</p> <p>Interior-Noche</p> <p>Interior-Día</p>
<p>Sec. 4</p> <p>a. María adolescente ve el columpio en el jardín y entra a preguntarle a Oriana quien lo ha desenterrado. Dialogan. Entra Fidelia y sirve el café. Oriana le dice que se olvidó el azúcar. Fidelia responde con misterio y bruscamente "Quizá se me olvide el azúcar, pero no se me olvida el resto" y luego sentencia "lo que está enterrado debe quedar enterrado".</p> <p>b. María cierra el cofre y cierra el armario, sale de la recamara y baja por la escalera. Se sienta en un escalón. Raccord. Tía Oriana le mira desde el cuarto del piano. El marido irrumpe y María parece no verlo. Él sale. Raccord. Entra Fidelia y es María adolescente la que está en la escalera, Oriana la llama y María se sienta con su tía en el piano. Ella le dice dónde deja la llave.</p> <p>c. María mira dentro de una habitación. Raccord. María adolescente descubre un palomar. Observa la inscripción "De Sergio para Oriana", abre un baúl y descubre un vestido blanco hermoso, se lo prueba ante el espejo. Entra Fidelia y la descubre, le dice enigmática "no toque eso nunca".</p> <p>d. María adolescente le enseña el palomar a su tía, ella le pide que busque algo en el armario, María descubre un cofre de madera. Tiene curiosidad por abrirlo.</p>	<p>Analepsis I</p> <p>Transición Analepsis</p> <p>Transición analepsis</p> <p>Analepsis I</p>	<p>María - Oriana-Fidelia</p> <p>María-Marido. María Fidelia-Oriana</p> <p>María María -Fidelia</p> <p>María -Oriana</p>	<p>Exterior-Día</p> <p>Interior-Día</p> <p>Interior-día</p> <p>Interior-Día</p>



<p>Sec. 7</p> <p>a. María y Oriana conversan mientras Oriana trabaja en el rosal, hablan acerca del padre de Oriana y que cuando eran niñas no veían a nadie excepto un día al año, le cuenta que Sergio y ella crecieron juntos.</p> <p>b. Oriana y Sergio rezan juntos, él le pone una corona. Fidelia les descubre y los echa de la habitación.</p> <p>c. María juega con el piano, Fidelia cierra la puerta con brusquedad, María sale y sube a buscar el vestido blanco, se lo pone y se esconde en un armario de la cocina hasta que Fidelia la descubre.</p> <p>d. María está en su habitación, mira por la ventana al mar y ve la silueta del extraño. Luego se mira ante el espejo, se reconoce ya como mujer. Se aparta y se acuesta, retirando la muñeca.</p> <p>e. María descubre unos caracoles en la playa. Se sienta en una roca y contempla el mar.</p> <p>f. Mientras Fidelia sirve el desayuno, Oriana le dice a María que debe regresar. Esta se enfada y hace caer un florero con cayenas viejas, delante del retrato del padre, Oriana le pide que coja unas nuevas "él las odiaba" dice. María las corta y las coloca en el jarrón con desprecio y temor.</p>	<p>Analepsis I</p> <p>Analepsis II</p> <p>Analepsis I</p> <p>Analepsis I</p> <p>Analepsis I</p> <p>Analepsis I</p> <p>Analepsis I</p>	<p>María-Oriana</p> <p>Oriana-Sergio-Fidelia</p> <p>María-Fidelia</p> <p>María</p> <p>María</p> <p>María-Oriana-Fidelia</p>	<p>Exterior-Día</p> <p>Interior-Día</p> <p>Interior-Día</p> <p>Int-Ext-Noche</p> <p>Exterior-Día</p> <p>Int-Ext-Día</p>
<p>Sec. 8</p> <p>a. Oriana niña apunta con un revolver a su padre quien lee un libro. Se acerca a la biblioteca y coge un libro.</p> <p>b. María y Oriana observan juntas los mapas de los terrenos de la hacienda.</p> <p>c. Oriana niña y su padre ven juntos los mapas. Oriana se queda dormida y su padre la carga en sus brazos.</p> <p>d. Fidelia está en la cocina preparando un liquido que pone en unas tacitas. Se acerca un ratón. Se trata de veneno.</p>	<p>Analepsis II</p> <p>Analepsis I</p> <p>Analepsis II</p> <p>Analepsis I</p>	<p>Oriana-padre</p> <p>María-Oriana</p> <p>Oriana-padre</p> <p>Fidelia</p>	<p>Interior-Noche</p> <p>Interior-Día</p> <p>Interior-noche</p> <p>Interior-Día</p>
<p>Sec. 9</p> <p>a. María sale de su habitación, va de puntillas al armario de su tía mientras ésta duerme. Lo abre y saca el cofre. Se encierra en su recamara y los abre por fin. (conecta con sec. 3g) saca una libretita con figuras, unos caracoles, un calidoscopio, y en un doble fondo descubre unas fotos: la de la familia (conecta con sec.1ª) fotos de</p>	<p>Analepsis I</p>	<p>María-Oriana</p>	<p>Interior-noche</p>

<p>Sergio adolescente y una foto en primer plano de Oriana, su padre y Sergio con las caras borradas.</p> <p>b. María contempla a Oriana hacer unos dibujitos mientras están recostadas en la hamaca.</p> <p>c. La cámara enfoca la hamaca y Oriana, joven contempla a Sergio con su padre practicando unos disparos, su madre y su hermana bordan.</p>	<p>Analepsis I</p> <p>Analepsis III</p>	<p>María-Oriana</p> <p>Oriana-Sergio-Padre-madre-hermana</p>	<p>Exterior-Día</p> <p>Exterior-Día</p>
<p>Sec. 10</p> <p>a. Sergio corta un tronco mientras que Oriana arrastra un baúl, se miran fijamente. Ella entra en la casita, saca del baúl un chal y se lo prueba ante el espejo, ve que Sergio la mira desde la ventana. Mientras que él padre observa a Sergio desde lejos.</p> <p>b. Fiesta en la hacienda. Oriana busca a Sergio. Este está con el padre, luego se sientan y conversan, ella le pide bailar mientras la madre y la hermana observan. El padre los interrumpe y le dice a Oriana que entre a la casa, ella lleva el vestido blanco. Sube con rebeldía. Mira por la ventana.</p> <p>c. María observa por la ventana.</p>	<p>Analepsis III</p> <p>Analepsis III</p> <p>Transición-analepsis</p>	<p>Oriana-Sergio-Padre</p> <p>Oriana-Sergio-padre-hermana-madre-invitados</p> <p>María</p>	<p>Ext-int-Día</p> <p>Ext-int-noche</p> <p>Int-noche</p>
<p>Sec. 11</p> <p>a. Sergio se balancea insistentemente en una mecedora mientras mira a Oriana que se columpia con fuerza. Fidelia intuye el juego y le dice "es tu hermana". Entra.</p> <p>b. María contempla el columpio</p> <p>c. Fidelia le dice a Sergio que lo llaman</p> <p>d. María contempla el columpio</p> <p>e. Oriana le pide a Fidelia que escuche detrás de la puerta. El padre le dice a Sergio que se vaya. Fidelia se lo dice a Oriana. Oriana sale. Ella va tras él, lo detiene, le pide que no la deje, se besan.</p> <p>f. Hacen el amor, Oriana alcanza a ver las botas de su padre y éste coge un palo (fuera de plano) mata a Sergio.</p> <p>g. María contempla el columpio</p> <p>h. El padre encierra a Oriana en una celda y le dice "Para toda tu vida"</p>	<p>Analepsis III</p> <p>Analepsis I</p> <p>Analepsis III</p> <p>Analepsis I</p> <p>Analepsis III</p> <p>Analepsis III</p> <p>Analepsis I</p>	<p>Oriana-Sergio-Fidelia</p> <p>María</p> <p>Fidelia-Sergio</p> <p>María</p> <p>Oriana-Fidelia-padre-Sergio</p> <p>Oriana-Sergio</p> <p>Oriana-Sergio-padre</p>	<p>Exterior-día</p> <p>Exterior-día</p> <p>Exterior-día</p> <p>Interior-día</p> <p>Exterior-día</p> <p>Exterior-día</p>

<p>ella dice "la mía no, la tuya".</p> <p>i. Fidelia prepara un bebedizo y pone un poco de veneno. Sale. Se lo entrega al padre que se va en un caballo. Fidelia se sienta a esperar. Oriana ve desde la ventana. Fidelia ve al caballo que vuelve solo. Oriana lo ve desde la celda.</p>	<p>Analepsis III</p> <p>Analepsis III</p>	<p>María Oriana-padre Oriana-Fidelia-padre</p>	<p>Interior-día</p> <p>Int-Ext-día</p>
<p>Sec. 11</p> <p>a. María adolescente no duerme, está inquieta, sale de la recámara, sale de la casa, busca algo, oye ecos, ve una sombra entrar a la casita, ella entra, hay una luz, cierran la puerta. Desde su ventana Oriana espía.</p> <p>b. María se da cuenta de algo, baja rápidamente, sale de la casa, entra a la casita y descubre que vive alguien, hay mapas, fotos pegadas a la pared. Las fotos de Oriana, Fidelia y de Oriana con un niño, sale y le pregunta Sánchez quién vive ahí. Conversan. Ella lo va a buscar a la playa y lo ve a lo lejos. Su marido la llama, ella no se decide a buscar al hombre, se devuelve y exclama "la casa no se va a vender".</p> <p>c. María y su marido se suben al coche,</p> <p>d. Salen de la hacienda. Travelling por el paisaje caribeño.</p> <p>e. Créditos finales</p>	<p>Analepsis I</p> <p>Presente</p> <p>Presente</p>	<p>María-extraño</p> <p>María-Sánchez- Extraño-marido</p> <p>María-marido</p>	<p>Int-Ext-noche</p> <p>Int-ext-día</p> <p>Exterior-día</p>

## SEGMENTACIÓN DE *ILONA LLEGA CON LA LLUVIA*

### Secuencia 1

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
1: 46	<p>a) Exterior. Estación de tren. Niza-Día</p> <p>b)Exterior. Estación de tren Niza- Día</p>		<p>En negro: Créditos iniciales</p> <p>a) Plano detalle: Una cámara de fotografía; un fotógrafo (Vincas) enfoca a tres personajes: Un hombre bien vestido (Abdul), una mujer elegante (Ilona) y un hombre maduro menos elegante (Maqroll). Ilona (en <i>off</i>) se despide de Vincas.</p> <p>b) Los tres caminan en la estación y al escuchar el silbato, Ilona besa a Abdul y luego a Maqroll. Ellos se abrazan y la miran alejarse.</p>

### Secuencia 2

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
2:03	<p>a. Exterior-Mar- día</p> <p>b. Exterior.Mar-día</p> <p>c. Exterior-Puerto-Día</p>		<p>a) Créditos iniciales. (Banda sonora de Ilona). Panorámica de una ciudad costera. Travelling lateral hacia un canal marítimo, close up de un cielo nublado.</p> <p>b) Un barco de carga mediana, el <i>Hansa Stern</i>, navega hacia la costa.</p> <p>c) Plano general del barco mientras se completan los créditos.</p>

Secuencia 3

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
1:26	<p>a. Interior. Barco. Día.</p> <p>b. Interior-Cabina Wito-Día</p> <p>c. Exterior-Cubierta del <i>Hansa Stern</i>-Día</p> <p>d. Interior-Cabina Wito-Día</p>		<p>a) Maqroll entra a la cabina de Wito.</p> <p>b) Maqroll y Wito conversan sobre la paga y éste le ofrece un collar de perlas que perteneció a su mujer, Maqroll titubea pero acepta. Maqroll sale.</p> <p>c) El contraestre, Cornelius, lo interroga (plano corto de ambos). Sonido de un disparo.</p> <p>d) Entran a la cabina de Wito. Wito sentado en una silla, la mano todavía en movimiento, deja caer un revolver, un hilito de sangre le baja por la sien. Maqroll le pide a Cornelius que se comunique con las autoridades de Panamá. Enlaza con el silbato de un tren.</p>

Secuencia 4

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
1:01	<p>a. Interior-exterior-tren en marcha-Panamá-Día</p> <p>b. Interior - oficina de correos-Panamá-Día</p>	Voz en <i>off</i> de Maqroll	<p>a) Plano general de un tren en movimiento, un paisaje tropical. Subjetiva de Maqroll que mira por la ventana. En el interior del tren hay monjas, niños y un grupo musical que canta "El Negrito del Batey". (canción que acompaña la escena).</p> <p>b) Maqroll entra a una oficina de correos, simultáneamente va dictando (en <i>off</i>) la carta. Plano de talle de papel telegráfico.</p>

Secuencia 5

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
3:50	<p>a. Exterior-Panamá-</p> <p>b.</p> <p>c. Exterior-Calles- Noche.</p> <p>c. Interior—Caballo Rojo- Noche</p> <p>d. Interior-Comisaría Noche.</p>		<p>a) Plano general de la Avenida Balboa, Maqroll camina con su bolso mientras anochece.</p> <p>b) Camina por las calles. Bullicio de actividad nocturna, parejas, marineros, música estruendosa, de pronto se escucha un silbato y la gente empieza a correr. Maqroll va caminando rápidamente, se detiene en una esquina (se escucha a lo lejos un tango de Gardel), Ve los letreros de pubs nocturnos y finalmente se detiene en “El Caballo Rojo”.</p> <p>c) Maqroll camina hacia la barra, (música suave de saxofón). El camarero saluda y sirve a Maqroll, dialogan sobre la “rutina de la policía” y Maqroll le da un arma y el collar de perlas a Alex, el barman, quien lo guarda en una coctelera, le advierte a Maqroll sobre la redada. Entran unos policías y requisan bruscamente a Maqroll.</p> <p>d) Un policía revisa en una mesa las pertenencias de Maqroll, le dicta a un escribiente: un libro, ropa, hojas, lápices y al ver la foto, (de la secuencia 1) el policía curioseosa.</p>

Secuencia 6

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
4:17	a. Exterior-Prisión Ceuta-Día		<p>a) Panorámica de Ceuta. Música árabe introduce el plano general de la prisión. Los policías fuman. Un guardia grita el nombre de Abdul y le entrega una carta, éste le da una propina.</p> <p>b) Mientras Abdul baja las escaleras e interviene un presidiario español, curioso por el contenido de la carta, le sugiere leerla para todos, Abdul se muestra incomodo pero accede. Todos forman un círculo y Abdul lee la carta de Maqroll en la que cuenta su llegada a Panamá y añade que cuando lleguen las lluvias se le acabará el dinero, simultáneamente un árabe traduce. El español intenta burlarse cuando se menciona a Ilona, Abdul le agrade, se pelean hasta que intervienen los guardias.</p>

Secuencia 7

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
3:11	<p>a. Exterior-calle Noche Panamá-</p> <p>b. Interior-Pensión Amanecer Astor-</p> <p>c. Interior-Habitación Maqroll-Amanecer</p>		<p>a) Se oye un tango y se ve a Maqroll ebrio caminando por una callejuela del centro, Maqroll entra a la “pensión de lujo Astor”.</p> <p>b) El portero de la pensión habla con Maqroll sobre su estadia. Maqroll se muestra esquivo con la paga y sube por las escaleras.</p> <p>c) Hay un pasamanos de llaves. (leve música tropical). Una figura entra a la habitación de Maqroll, se mete en su cama, este se percata, intenta sacar a la mujer, ésta saca una navaja, le pide el dinero y le desordena las cosas, Maqroll la desarma, la mujer chilla y él la saca a empujones, le cierra la puerta y la mujer le grita. El portero mira hacia arriba. Maqroll trata de ordenar las cosas y se queda contemplando la foto de la secuencia 1. (Banda sonora de Ilona).</p>

Secuencia 8



Secuencia 10

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
0:36	a. Exterior--Ceuta-Día		a) Abdul sale de la comisaría con una maleta y un hombre español que dice ser su abogado lo guía a un taxi, se suben y el taxi recorre algunas calles de Ceuta.

Secuencia 11

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
6:01	a. Interior-Habitación-Hotel-Panamá-Día  b. Interior-cabaret-Sudafrica-Noche  c. Interior-Habitación- Hotel-Noche		a) Maqroll sumergido en la bañera, habla con Ilona y conversan sobre la identidad de ella en Panamá. Ilona descubre el collar de perlas y Maqroll le cuenta la desgracia del capitán Wito, Maqroll sale del baño, se acerca a Ilona, la acaricia suavemente, se dejan caer de la cama y hacen el amor. (Banda sonora)  b) Flashback: Show en un cabaret de una escena erótica de una pareja negra acompañada por una tonada de saxofón, de repente Ilona arranca el mantel de una mesa, y le dice al público que cerrará el cabaret porque las autoridades africanas impiden contratar negros en ese tipo de espectáculos. Ella, furiosa, insulta descaradamente al policía.  c) Ilona le cuenta a Maqroll sus aventuras después de haber dejado Sudáfrica. Le pregunta por Abdul, éste le cuenta su deseo por comprar un barco y los planes para los tres, Ilona asegura que deben conseguir el dinero para el barco de Abdul.

Secuencia 12

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
5:58	a. Interior-Galpón Ceuta-		a) Se abre un galpón. Aparece Abdul con los ojos vendados,

	noche		seguido por otros hombres, se sientan, Stravropoulos, (con acento griego), el abogado y Abdul. El griego explica a Abdul que fue necesario aprehenderlo, cínicamente le pide excusas porque el dinero prometido está incompleto, le enseña las armas que no ha podido negociar. A petición del abogado el griego le da la información sobre el barco del decomiso y Abdul parece satisfecho.
	b. Exterior-Puerto Ceuta Día		b) Plano general del <i>Santa Catarina</i> , unos guardias alrededor y Abdul observa el barco con ilusión.

### Secuencia 13

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
1:12	a. Interior-Pensión Astor-Día		a) Maqroll e Ilona suben las escaleras y Maqroll le pide al portero la cuenta.
	b. Interior-Habitación Pensión Astor-Día		b) Maqroll guarda sus pertenencias, Ilona ve un pantalón ruinoso que Maqroll usaba en el <i>Hansa Stern</i> , Ilona, curiosa, le pregunta a Maqroll por qué lo guarda y él le dice que es su amuleto.

Secuencia 14

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
3:11	a. Interior-Oficina de correos-Ceuta-Día  b. Interior-baño turco-Ceuta-Día		a. Plano detalle: Un telegrama firmado por Maqroll dice que Iлона se encuentra en Panamá y que puede contar con ellos para comparar el barco; subjetiva de Abdul, complacido, quien a su vez escribe: Alá es grande.  b. Plano general: nubes de vapor, el licenciado Alcántara, con una toalla encima, permanece sentado transpirando, aparece Abdul de espaldas, Alcántara se muestra hostil, Abdul le intimida ya que sabe que en el barco hay droga, y logra saber que el <i>Santa Catarina</i> irá a subasta. Abdul desaparece con la bruma y Alcántara queda desconcertado.

Secuencia 15

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
5:23	a. Interior-crepería Flandes-Día lluvioso  b. Interior-Hotel-Panamá Noche  c. Interior-crepería-Flandes-Día lluvioso  d. Interior-Habitación Hotel-Panamá- Noche	Voz en <i>off</i> de Maqroll	a. Flashback: Plano general de la crepería, afuera llueve, se ve a Maqroll sentado en una mesilla cercana a la puerta, y súbitamente entra Iлона con un impermeable rojo y moja la crepa de Maqroll, ella le pide disculpas (en francés) y lo acompaña en la mesa.  b. Maqroll e Iлона acostados en la cama recuerdan que así se conocieron, pero Maqroll dice que el impermeable era azul y ella le habló en inglés.  c. Flashback de Maqroll: Plano general de la crepería, afuera llueve, Maqroll está sentado en una mesilla cercana a la puerta, y súbitamente entra Iлона con un impermeable azul, moja con el paraguas la crepa de Maqroll y le habla en inglés para pedirle disculpas.  d. Iлона se peina, le dice a Maqroll que no es buena señal estar recordando, Maqroll le propone irse de Panamá, Iлона le dice que primero conseguirán el dinero para Abdul. Plano detalle: Maqroll le coloca el collar de perlas. Maqroll (en <i>off</i> ) en la carta a Abdul le cuenta la resolución de Iлона.

Secuencia 16

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
1:20	<p>a. Exterior-Avenida Balboa-Di</p> <p>b. Interior-Recepción Hotel – Día</p> <p>c. Interior-Cabaret Noche</p>	<p>Continua la voz en <i>off</i> de Maqroll</p> <p>Final c: continuación Voz en <i>off</i> de Maqroll</p>	<p>a. (Plano general) Ilona y Maqroll caminan. En la bahía se advierte una lenta circulación de navíos y un barco escorado: el <i>Lepanto</i>. Maqroll usa la voz en <i>off</i>.</p> <p>b. Ilona y Maqroll salen del hotel y ven un grupo de auxiliares y azafatas uniformados que recogen equipajes, Ilona los mira con detenimiento.</p> <p>c. Cabaret: Se oye una música tropical que una “viajera interplanetaria” va cantando mientras hace un strip-tease. Maqroll e Ilona asisten al show desde una mesa. De repente al fondo del salón se oyen gritos y una botella rota, Maqroll e Ilona se giran y Maqroll reconoce a Larissa. Vuelven la atención al espectáculo. Maqroll (<i>off</i>) anuncia como Ilona tuvo la idea de colocar un burdel muy caro asistido por chicas que se hagan pasar de aeromozas.</p>

Secuencia 17

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
2:59	<p>a. Exterior-zona residencial - Día</p> <p>b. Interior/Exterior Casa – Día</p> <p>c. Interior-Casa-Día</p>	<p>a. Continúa la voz en <i>off</i> de Maqroll</p> <p>Final de c: Voz en <i>off</i> de Maqroll</p>	<p>a) Maqroll e Ilona caminan por una calle residencial, buscando la casa estratégica para su futuro negocio. Entran a una casa grande.</p> <p>b) Travellings de diferentes cuartos y lugares de la casa, puertas que se abren, escaleras, baños, etc. Intercalados por planos de Ilona, Maqroll y Doña Rosa, quien habla de sus antiguos maridos. Maqroll entra en una terraza, se queda pensativo, Ilona lo llama, Rosa deja una habitación sin mostrar porque duerme su sobrino y bajan los tres las escaleras.</p> <p>c) Los tres están sentados tomando un café, Maqroll descubre un perico que canta <i>La Boheme</i> (Beniamino) y conversan, de pronto, un joven mulato baja atropelladamente la escaleras y le dice a Rosa “<i>a mi no me vuelvas a llamar</i>”, Rosa hace una</p>

	d. Exterior-Villa Rosa-Día	Continúa.	<p>broma sobre ello y los tres ríen. Rosa les pregunta el objetivo de la casa. Ilona le explica (Voz en <i>off</i> de Maqroll)</p> <p>d) Ilona guía cajas y realizando diseños, a su alrededor lápices y escuadras, Maqroll (en <i>off</i>) habla del ingenio de Ilona para estos asuntos. Plano general de la entrada de la casa, un camión cargado con tablones y material de construcción, se distingue el ajetreo de obreros. Las futuras “aeromozas” acceden a trabajar en el negocio.</p>
--	----------------------------	-----------	---

Secuencia 18

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
2:42	<p>a. Interior-Caballo Rojo-Noche</p> <p>b. Interior-Villa Rosa-Día</p> <p>c. Exterior-Villa Rosa-Día</p>		<p>a) Plano medio: Maqroll y Alex hablan sobre la instalación de “Villa Rosa” y Maqroll le ofrece a Alex participación en él, Alex bebe una copa.</p> <p>b) Una “aeromoza” con acento venezolano dice expresiones del oficio en inglés mientras sus compañeras se ríen, Ilona les da instrucciones y les da unas biografías y nombres de aerolíneas. Estas parecen emocionadas e Ilona les muestra las habitaciones, una de ellas coge el micrófono y todas ríen.</p> <p>c) Plano general de Villa Rosa: entran y salen con objetos; subjetiva de Larissa quien espía detrás de un árbol.</p>

Secuencia 19

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
2:41	<p>a. Exterior-Ceuta-Día</p> <p>b. Interior-Baño turco Ceuta-Día</p> <p>c. Interior/Exterior- <i>Santa Catarina</i>-Ceuta-Día</p>	<i>Santa</i>	<p>a) Vincas y Abdul se saludan, éste esta contento por la carta de Abdul, caminan hacia el coche donde espera Yosip. Abdul comenta sus planes.</p> <p>b) Plano medio de Alcántara en medio del vapor, entra Abdul, Alcántara, cada vez más nervioso le pregunta lo que desea y éste le pide inspeccionar el <i>Santa Catarina</i>, al final, Alcántara accede y Abdul se marcha.</p> <p>c) Plano general del <i>Santa Catarina</i>. Un soldado vigila mientras Abdul y Vincas van haciendo pruebas: en la sala de maquinas ponen en marcha el motor principal, en las bodegas inspeccionan, en la cubierta van tomando indicaciones, Vincas hace sonar la sirena del barco. Abdul y Vincas bajan del barco y caminan hacia el muelle con rostros de satisfacción.</p>

Secuencia 20

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
1:24	<p>a. Interior Villa Rosa-Día</p> <p>b. Interior--Villa Rosa-Noche</p>	Voz en <i>off</i> de Maqroll	<p>a) Plano detalle de un teléfono y Alex está sentado detrás de un escritorio y en frente están Ilona, Doña Rosa y Maqroll sentados en un sofá a la espera de la primera llamada, del otro lado un grupo de “cabineras” esperan ansiosamente, el teléfono suena, Alex toma los datos, y todos brindan.</p> <p>b) Maqroll escribe un sobre, va relatando (en <i>off</i>) anécdotas sobre los clientes de Villa Rosa. (enlaza con la sig. secuencia).</p>

Secuencia 21

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
0:32	a. Interior-Correos-Ceuta-Día	a. Continúa.	a) Abdul recibe las noticias de Maqroll, la carta incluye un cheque, Abdul sale.

Secuencia 22

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
2:24	a. Interior-Villa Rosa-Día		a) Maqroll baja las escaleras, saluda a un hombre con aspecto de funcionario: Peñalosa. Dialogan, el que el hombre deja ver su inexperiencia en estos lugares, se sientan mientras esperan, y Peña se muestra nervioso con su maletín, le muestra la foto de sus hijas a Maqroll quien lo observa extrañado y éste le ofrece un whisky. Aparece “la caleña” que lo hace pasar a la cabina y se burla de la ingenuidad del cliente.

Secuencia 23

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
0:48	a. Exterior-Interior-oficina Alcántara-Ceuta-Día		a) Plano largo: Un coche va por las calles de Ceuta. Plano corto de Alcántara desconcertado revisando los papeles del peritaje, frente a él se encuentra Abdul, muy seguro de sí. Alcántara sostiene que el peritaje es incorrecto y luego comprende que Abdul quiere comprar el barco a precio de chatarra.

Secuencia 24

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
5:48	a. Interior-Villa Rosa-Día	Voz en <i>off</i> de Maqroll.	a) Maqroll escribe sentado en una mesa, Ilona dibuja. Maqroll dice (en <i>off</i> ) que empiezan aburrirse con ese tipo de vida. Alguien llama a la puerta, se trata de Larissa quien exige hablar con Ilona porque desea trabajar allí, Ilona hace retirar a la mucama y le hace algunas preguntas de rutina, al ver a Maqroll, Larissa se siente reconocida y él se muestra displicente con ella, en cambio Ilona muestra curiosidad. Larissa cuenta su procedencia. Alex interrumpe diciendo que hay problemas con el maletín del señor Peña, del cual saca todo el dinero y lo regala, Maqroll se decide a bajar en unos instantes, Larissa impone algunas condiciones y se marcha abruptamente. Maqroll se ve molesto e Ilona se queda pensativa, Maqroll sale.
	b. Interior-Villa Rosa-Día	Voz en <i>off</i> de Maqroll.	b) Maqroll se dirige hacia la habitación de “la caleña”, el señor Peña sale. Maqroll cuenta los fajos de billetes y Peñalosa hace el recibo. “La caleña” entra a la habitación donde dos compañeras se visten y le dice que envíen más champan. la venezolana se enfada por “celos profesionales” y se insultan. Simultáneamente Ilona oye desde el pasillo y camina hacia el vestidor mientras ellas continúan gritando.
	c. Interior-Villa Rosa-Día		c) Maqroll cierra una carta, en la que le cuenta a Abdul su tedio ante el negocio (Voz en <i>off</i> ).

Secuencia 25

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
2:02	a. Exterior-Calles Ceuta-Día b. Interior-Sala de subastas-Día		a) Plano corto de Abdul subiendo a un coche, con expresión tensa va manejando por las calles de Ceuta. (voces en <i>over</i> enlaza con la escena siguiente) b) Plano general de la sala de subastas, los oferentes suben el

	c.Interior-Hall subastas-Día		<p>precio, al llegar cierta suma, se quedan en silencio y Abdul entra, el licenciado Alcántara demuestra turbación; continúa la sesión y cuando está a punto de ganarla Abdul, quien ha ofrecido la cifra más alta, Stravuopulos irrumpe en la sala y ofrece cifras aún más altas, Abdul, absorto, continúa ofreciendo, al final gana el griego. Plano detalle: La mano del rematador descargando el martillo sobre el estrado.</p> <p>c) Abdul sale y Alcántara le dice que no ha intervenido, quiere saber que hará con el paquete (de heroína), Abdul no se inmuta y Alcántara queda intranquilo.</p>
--	------------------------------	--	--

#### Secuencia 26

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
4:08	<p>a. Exterior-Villa Rosa-Día</p> <p>b. Exterior-Terraza Villa Rosa-Día</p> <p>c. Interior- Villa Rosa-Día</p> <p>d. Exterior-Terraza Villa Rosa-Día</p>		<p>a) Plano general de la casa y del automóvil del que salen tres ejecutivos y entran a la casa.</p> <p>b) En la terraza, a Iлона y a Maqroll les avisan que hay unos hombres que buscan al señor Peña.</p> <p>c) En la habitación de “la caleña” las prostitutas cantan “El Negrito del Batey” entre risas y alcohol, Maqroll entra y pide al señor Peña que se vaya, éste se niega y llora como un niño, las prostitutas que están a medio vestir a su alrededor, sienten pena por él. Maqroll lo acompaña a la puerta. Plano general de la casa vista desde el frente, se ve al señor Peña salir con los hombres que le recriminan, le exigen el maletín, y las prostitutas en coro se despiden de él.</p> <p>d) Travelling hacia arriba. Maqroll e Iлона ven el taxi, a Maqroll se le nota un gran fastidio del ambiente, Iлона asiente ante la idea de irse de Panamá.</p>

Secuencia 27

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
0:42	a. Interior-oficina correos-Ceuta-Día		a) Plano detalle: las manos de Abdul completan la escritura de un telegrama donde se lee “no hay barco”, al irse, el empleado de correos lo llama y le dice que ha llegado algo de Panamá, Abdul lo abre; es un cheque, rompe el telegrama que había escrito y sale.

Secuencia 28

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
1:33	a. Interior--Villa Rosa-Día b. Exterior-Terraza-Villa Rosa-Día		a) Larissa sale de una habitación en la que un hombre le grita que vuelva, y ella con el sujetador a medio poner, sale agobiada. b. Larissa entra a la terraza donde están Maqroll e Ilona con trajes de baño y les dice que prefiere citas con otro tipo de hombres más acordes con sus preferencias europeas, Maqroll se nota cada vez más molesto, la conversación continua hasta que Larissa se va e Ilona se queda pensativa.

Secuencia 29

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
4:00	a. Exterior-Muelles Puerto-Ceuta-Día b. Interior-Oficina Alcántara-Ceuta-Día c. Interior-Habitación		a) Abdul desde su escondite ve el <i>Santa Catarina</i> y a Stravroupoulos junto con sus hombres, éste grita que pondrá guardia día y noche para el barco. b) Alcántara está sentado en su escritorio, de repente entra Abdul y le pregunta cuando entregarán el barco a su nuevo dueño y le pide el paquete (de heroína), el licenciado se queda extrañado. c) Plano detalle: Sobre la cama se ve un paquete envuelto en papel, se trata de una subjetiva de Abdul quien lo observa

	Abdul-Ceuta-Noche d. Exterior-Muelle Ceuta- Noche		desde una silla. d) Plano general del muelle desierto, tras de un tiempo se escucha un disparo; voces y luego imágenes de policías que corren hacia el muelle. Simultáneamente, tras un contenedor, Abdul, revolver en mano, vestido de negro con la cara embetunada, vuelve a disparar en el aire y corre a esconderse en un depósito. Otros policías corren entre los galpones tratando de descubrir la procedencia de los disparos. Close up: los ojos de Vincas que miran desde la penumbra, está disfrazado como Abdul y alcanza la cubierta de la popa, corre hacia un bote salvavidas. Simultáneamente, Abdul lanza otro disparo al aire, los policías se acercan, después escuchan un disparo más lejano y vuelven sobre sus pasos a la carrera. Del interior de un tambor de combustible se ve la cabeza de Abdul, quien tras comprobar que los policías se han alejado corre alejándose del muelle.
	e. Exterior-Calle Ceuta- Noche		e) Un vehículo conducido por Abdul, recoge a Vincas. Se aseguran de que la droga quedó en el bote salvavidas.

### Secuencia 30

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
2:01	a. Exterior-Interior Automóvil-Calle de Ceuta- Día  b. Exterior-Muelle Ceuta-Día		a) Abdul espera a Alcántara, éste se despide de una mujer y suben al coche. Plano contra plano: Abdul le dice que hay droga en el barco y que debe verificarla sobre todo en los botes salvavidas. Alcántara se baja y Abdul se aleja en el auto. b) Abdul, Vincas y Yosip se rien al ver desde su escondite a Stravopuolos siendo azorado por los guardias. Abdul le propone a Vincas desaparecer por algunos días hasta que se resuelva la situación.

Secuencia 31

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
1:11	a. Interior-Caballo Rojo-Día b. Exterior- <i>Lepanto</i> -Panamá-Día		a) Alex entra a la barra y le da una comisión al barman y le pregunta por Larissa, éste le dice que la busque en su casa. b) Primer plano del <i>Lepanto</i> . Alex llama a Larissa sin acercarse demasiado al navío ruinoso, Larissa al verlo, sale furiosa y le grita que no vuelva y lo amenaza.

Secuencia 32

Duración	Lugar	Marca del narrador	Acción en escenas
5:37	a. Exterior-interior-terrazza Villa Rosa-Atardecer  b. Exterior/Interior-Quinta Sicilia-Día  c. Interior-Sala Quinta Sicilia-Noche  d. Exterior-Cementerio Sicilia-Día e. Exterior-Muelle Puerto-Palermo-Día	Voz en <i>off</i> de Larissa	a) Larissa entra a la terraza donde están Ilona y Maqroll. Ella comienza a relatar la historia del <i>Lepanto</i> y comienza a contar cuando trabajaba para la Princesa De la Vega y Hoyos. b) Flashback: Travelling lateral: interior de la mansión. Una enorme cama donde reposa la anciana y Larissa sentada a su lado le lee en italiano un enorme libro. Travelling lateral de la amplísima biblioteca y detalle de dos cuadros. Larissa (en <i>off</i> ) cuenta la variedad de libros que solía leerle a la señora. c) Flashback: Larissa (en <i>off</i> ) comenta las sesiones de espiritismo a las que solía participar. Detalle: Una lámpara cuya luz está velada por una tela bajo una pantalla, el cuadro se abre y se ve una mesa redonda y alrededor, la princesa, Larissa y dos personas más. Larissa dice que un día la princesa amaneció muerta (música de compases fúnebres que enlaza). d) Flashback: Una banda musical encabeza el cortejo que entra al cementerio, son cinco personas de luto. e) Flashback: Plano general del puerto poco concurrido, Larissa se aproxima al muelle donde hay varios barcos, entre ellos el <i>Lepanto</i> , Larissa ve a un marino joven gaditano a quien le pregunta si puede viajar allí, el responde que hay sitio en la bodega. f) Primer plano: Larissa interrumpe su relato. Frente a ella: Ilona

	<p>f. Exterior-Terraza Villa Rosa-Atardecer</p> <p>g. Exterior-<i>Lepanto</i>-Noche</p> <p>h. Interior-Bodega-Noche</p> <p>i. Exterior-Terraza Villa Rosa-Día</p>		<p>y Maqroll la miran, Larissa pregunta si prosigue e Ilona asiente. Larissa dice que esa noche el barco no salió.</p> <p>g) Larissa está en la cubierta del barco y el gaditano intenta hablarle pero ella no muestra interés</p> <p>h) Larissa (en <i>off</i>) cuenta que se durmió. Se le ve dormir y a su lado, un libro, escucha una voz y la subjetiva de Larissa muestra una figura en contraluz, ella cree que es el gaditano, pero la figura que se acerca se presenta en francés como el coronel Laurent Drouet-D'Erlon, de los Chevau-Legèrs de la Garde de Napoleón. El Coronel besa su mano y en efecto lleva un impecable uniforme de la caballería de Napoleón.</p> <p>i) Primer plano de Ilona que hace seguir luego de unos golpes en la puerta. Se trata de Alex quien anuncia un noruego para Larissa, Larissa se incorpora y se va a atenderlo. Alex sale. Maqroll explica que la Caballería de Napoleón fue disuelta en 1815, Ilona hace una ironía. (Voz en <i>over</i> que enlaza con la sig. secuencia)</p>
--	---	--	---

Secuencia 33

Duración	Tiempo	Marca del Narrador	Acción en escenas
0:55	<p>a. Interior-sala de subastas-Ceuta-Día</p> <p>b. Interior-Oficina Alcántara-Día</p>		<p>a) Detalle: un martillo de madera golpea una tabla. Se oyen ofertas y el rematador da el último martillazo.</p> <p>b) Alcántara le da a Yosip unos documentos para firmar, éste le entrega un sobre en nombre de Abdul Bashur, Alcántara toma el sobre, lo abre y sale.</p>

Secuencia 34

Duración	Tiempo	Marca del Narrador	Acción en escenas
8:59	<p>a. Interior-Bodega <i>Lepanto</i> Noche</p> <p>b. Exterior-Villa Rosa-Noche</p> <p>c. Interior- Bodega <i>Lepanto</i>- Amanecer</p> <p>d. Exterior-Terraza Villa Rosa-Día</p> <p>e. Interior-<i>Lepanto</i>-Día</p> <p>f. Interior-Bodega <i>Lepanto</i>-Noche</p>	<p>Voz en <i>off</i> de Larissa</p>	<p>a. Flashback: Larissa está en la cama y el coronel a su lado le declara amor, Larissa (en <i>off</i>) cuenta la intensidad del momento. El coronel la acaricia y hacen el amor apasionadamente.</p> <p>b. Larissa corta la narración mientras que Maqroll e Ilona permanecen inmóviles, Ilona le dice que prosiga.</p> <p>c. Flashback. Detalle: La bombilla encendida, Larissa trata de dormir, la subjetiva de Larissa muestra a un hombre con un medallón en el pecho, en contraluz que se acerca al camastro, el hombre habla con acento Italiano y se presenta como Giovan Battista Zagni, relator del Gran Consejo de la Serenísima República de Venecia, le dice que su destino es Mallorca, besa suavemente a Larissa. Plano del barco en altamar.</p> <p>d) Primer plano: Larissa continúa con su relato, les cuenta que sus visitantes se intercalaban las visitas. Ilona la escucha concentrada y Maqroll dubitativo. Golpes en la puerta y pasa Alex les entrega un telegrama, Alex sale, Maqroll le lee a Ilona el telegrama de Abdul que ha llamado al barco: <i>Lady of Trieste</i>. Ilona abraza a Maqroll, y le pide a Larissa que continúe.</p> <p>e) Flashback: El gaditano y Larissa hablan en el puente de mando, él le dice que se avecina un huracán. Larissa sale. El <i>Lepanto</i> es sacudido por una gran marea.</p> <p>f) Se muestra la habitación de Larissa totalmente revuelta debido a los bruscos bandazos del barco. Larissa permanece tendida en el suelo y entra el Gaditano a decirle que han sobrevivido, que han llegado a Panamá y que no zarparán jamás. El sale y Larissa se echa sobre el camastro. Larissa dice que decidió quedarse a bordo.</p> <p>g) Larissa termina su relato y cuenta que se quedó esperando</p>

	g. Exterior-Terraza Villa Rosa-Día		recibir las visitas de sus amantes. Se levanta y se marcha bruscamente. Ilona se pone de pie y mira el cielo nublado, anuncia la llegada de las lluvias y Maqroll le dice que el “ <i>Lady of Trieste</i> ” vendrá a rescatarles pero ella no parece convencida.
--	------------------------------------	--	--

Secuencia 35

Duración	Tiempo	Marca del Narrador	Acción en escenas
0:47	a. Exterior-Canal de Panamá-Día		a) Se oye la bocina de un barco , el <i>Lady of Trieste</i> atraviesa el canal.

Secuencia 36

Duración	Tiempo	Marca del Narrador	Acción en escenas
4:39	a. Interior/Exterior- Villa Rosa-Día b. Interior-cafeteria-Día c. Calle-Paseo Balboa-día d. Interior-Villa Rosa-Día e. Interior-Villa Rosa- Día f. Interior--Villa Rosa-Noche		a) Ilona está mirando una pintura y aparece Larissa que le entrega un regalo, Ilona la abraza. Maqroll las observa desde dentro con preocupación. b) Ilona saluda efusivamente a Larissa y toman un té. c) Larissa e Ilona caminan cogidas de gancho hablando mientras que Maqroll las espía. d) Maqroll desde su habitación mira a Ilona y a Larissa charlar ante un espejo, Ilona la ayuda a probarse un uniforme. Se ven contentas y Maqroll las mira. e) Ilona baja las escaleras, detrás Larissa y luego Maqroll. Alex le da el teléfono. Ella habla con Abdul, al colgar se le ve emocionada, le dice a Maqroll que en tres días el <i>Lady of Trieste</i> llega, Larissa, decepcionada, se despide y sale. f) Ilona está viendo una foto (Abdul, Maqroll e Ilona en el <i>Hansa Stern</i> ). Ella está a punto de llorar, Maqroll lee y luego se le acerca, ella le dice que no sabe que hacer con Larissa, y Maqroll opina que es Larissa quien la arrastra al abismo, Ilona

			le confiesa que siente algo muy hondo por ella.
--	--	--	---

Secuencia 37

Duración	Tiempo	Marca del Narrador	Acción en escenas
3:15	a. Exterior-Avenida Balboa-Día  b. Interior-Villa Rosa-Noche		a. Plano general del <i>Lepanto</i> , Maqroll llama a Larissa y sube. El ambiente es de ruina. Ella le invita un café, enciende la hornilla y pone una cafetera. Larissa le ruega que no permita que Ilona se vaya, Maqroll le promete transmitir a Ilona el mensaje, ella llora en su hombro y luego él se marcha, Larissa permanece pensativa. b. Ilona escucha atentamente el relato de Maqroll, luego hacen el amor.

Secuencia 38

Duración	Tiempo	Marca del Narrador	Acción en escenas
1:57	a. Exterior- <i>Hansa Stern</i> -Día  b. Exterior-Terraza Villa Rosa-Día		a) Flashback: Abdul agita unas banderas de señales en el <i>Hansa Stern</i> , Ilona, ríe y Maqroll la abraza, ella les dice que esta vez se harán ricos. b) Maqroll está tendido en la hamaca, aparece Ilona con traje de salir y él le pregunta si conserva el código de señales (el del flashback) ella le dice que sí, y que ésta resuelta a irse de Panamá, va a despedirse de Larissa, al aproximarse a la puerta se detiene, de espaldas a Maqroll, y dice: “y no sabes como duele”, sale.

Secuencia 39

Duración	Lugar	Marca del Narrador	Acción en escenas
3:56	<p>a. Exterior/Interior <i>Lepanto</i>-Día</p> <p>b. Interior- Villa Rosa- Noche</p> <p>c. Exterior-Malecón- Noche</p>		<p>a) Ilona cruza una calle, y se detiene frente al <i>Lepanto</i>. Entra y le dice a Larissa que no tiene mucho tiempo, ésta le insiste en tomar un café.</p> <p>b) Simultáneamente, Maqroll se tumba en la cama, tiene un sueño en el que recuerda (flashback) a Larissa ofreciéndole un café, tiene un mal presentimiento, sueña cuando Ilona le preguntó a qué le temía, (secuencia 13-b), se oye un estruendo.</p> <p>c) Plano en picado: Bomberos, sirenas de ambulancia, el barco hecho cenizas y Maqroll trata de que le dejen pasar, los policías se niegan, dicen que allí no hay nadie, y se oye un grito de Maqroll (en <i>over</i>) llamando a Ilona y hace un gesto de impotencia. Primer plano de Maqroll. (La música sube).</p>

Secuencia 40

Duración	Tiempo	Marca del Narrador	Acción en escenas
4:23	<p>a. Exterior-Puerto Panamá-Noche</p> <p>b. Interior-<i>Lady of Trieste</i>-Noche</p> <p>c. Estación-Niza-Día.</p>	Voz en off de Maqroll	<p>a) Abdul en la cabina de mando desde el barco, Plano general del <i>Lady of Trieste</i>, Maqroll lo está esperando. Abdul nota que pasa algo.</p> <p>b) Maqroll cuenta lo sucedido y Abdul llora desconsolado, ve el collar y la foto, se sirve un trago y se abrazan desesperadamente.</p> <p>c) Travelling circular (Flashback a secuencia 1) Maqroll y Abdul se despiden de Ilona y la ven alejarse, abrazados casi desamparados, mientras que Maqroll (en <i>over</i>) continúa... “Lo que la muerte se lleva para siempre es su recuerdo, la imagen se va borrando, diluyendo hasta perderse; y entonces es cuando empezamos a morir también”.</p> <p>En negro: Dedicatoria y créditos finales.</p>

## SEGMENTACIÓN DE *KISS OF SPIDER WOMAN*

<b>Espacio-tiempo</b>	<b>Personajes</b>	<b>Acciones</b>	<b>Intertexto</b>	<b>No. Secuencia</b>
Fondo negro Interior- noche	Molina y Valentín	a. Créditos iniciales en negro b. Voz de Molina que describe a una mujer que vive en el lujo mientras la cámara hace un paneo de la celda: Revistas en el suelo, fotos de Rita Hayworth y Lana Turner. Seguido de un plano medio de Molina que se pone una toalla en la cabeza e imita los movimientos de una mujer, Valentín permanece de espaldas interrumpe con ironías y ataca la película por su contenido fascista. c. Plano general de la celda. Valentín oye y ve desde las rejas que llevan un detenido a otra celda	<i>La película transcurre durante la ocupación alemana en Francia. La película es una parodia de una película de propaganda nazi. Leni La Maison es la heroína de la historia. Canta en un cabaret de la época mientras la observa un general nazi.</i>	<b>1</b>
Exterior-Día  Interior-Noche  Interior-Día	Molina y Valentín. Otros presos.  Molina y Valentín  Molina y Valentín, guardia.	a. Rutina carcelaria. Molina y Valentín vuelven a la celda. b. Molina indaga sobre el pasado de Valentín, éste no le cuenta nada. Molina continúa contando la película, Valentín interrumpe de vez en cuando. c. Molina ofrece una fruta a Valentín, pero éste no la acepta. Un guardia entra a la celda y le dice a Molina que el director de la cárcel lo espera. Salen.	<i>Michelle, la amiga de Leni le confiesa que espera un bebé de un oficial francés y que ya no será una espía porque lo ama.</i>	<b>2</b>
Interior-Noche	Molina y Valentín	a. Molina vuelve a la celda y Valentín se muestra curioso. Molina le cuenta	<i>Leni se encuentra con Werner, Michelle es asesinada por la resistencia</i>	<b>3</b>

Interior celda / día	Molina y Valentín	que su madre está muy enferma y prosigue con su relato. Valentín le confiesa que teme por su novia, porque no puede protegerla, le muestra a Molina sus cicatrices.		
Interior restaurante- Día	Molina, amigos y Gabriel	b. Plano general del corredor de la prisión. Llega la comida. Discuten por el plato, Molina coge el más grande. Molina le dice a Valentín que necesita un verdadero hombre en su vida.		
Exterior calle-Noche	Molina y Gabriel, chicos	c. <i>(Flash-back)</i> Molina cuenta como era su vida y cómo conoció a Gabriel.		
Interior celda/Noche	Molina y Valentín	d. <i>(Flash-back)</i> Molina pasea con Gabriel, se despiden y Molina enciende un cigarrillo de un chico y caminan a lo lejos.	<i>Los hombres de la Resistencia encomiendan a Leni una misión. Uno de ellos intenta seducirla. Leni Toma un taxi.</i>	
Interior enfermería/ Día	Molina y enfermero	e. Valentín y Molina conversan. Molina comienza a sentirse mal del estomago, para hacerlo olvidar el dolor, Valentín le propone seguir contando la película nazi. Valentín llama al guardia.		
Int. celda/ Noche	Molina y Valentín	a. El enfermero le dice a Molina que la diarrea ha parado.	<i>Leni llega a casa de Werner y le pide refugio.</i>	<b>4</b>
		b. Molina ve a Valentín haciendo ejercicio y continua con el relato. Se escucha ruido en el corredor, Valentín ve que el preso nuevo ha sido torturado y se enfurece en contra de Molina.		
Interior celda / Día	Molina y Valentín	a. <i>(Flash-back)</i> Juicio de Molina.	<i>Leni baila con Werner en un corredor majestuoso. Luego ella descubre que él</i>	<b>5</b>
Int. celda / Noche		b. Molina habla del dolor de su madre, mientras comen. Valentín comienza		

Interior celda/Noche	Molina y Valentín	a sentirse muy mal y le pide a Molina que cuente su película para hacerle olvidar el dolor.	<i>planea una ejecución de gente de la Resistencia.</i>	
Interior Piso / Día		c. Valentín delira de fiebre y se despierta. Valentín sufre un ataque de diarrea y no puede conternerlo. Molina lo ayuda, lo limpia, le da sus sábanas y lo acuesta. Valentín está avergonzado y conmovido. Le confiesa que su novia se llama Lydia pero que su amor es Marta y era en ella en quien pensaba.		
Exterior Aeropuerto/ Día	Valentín y Marta	d. <i>(Flash-back)</i> Valentín y Marta se despiden, ella le dice que no vuelva.		
Interior celda/ Noche	Valentín, Dr. América, policías  Molina y Valentín	e. <i>(flash-back)</i> Valentín se dirige al aeropuerto para hacer entregar su pasaporte a Dr. Américo pero es detenido por la policía. f. Valentín se siente atormentado y le pide a Molina que lo tome de la mano a Molina.		
Interior Oficina. director/ Día	Molina, el director y el policía	a. El director de la cárcel y el guardia quieren saber si Valentín le ha confesado algo a Molina sobre su grupo revolucionario. Molina les da una lista de comida para "ablandar" a Valentín.		<b>6</b>
Interior celda / Día	Molina y Valentín	a. Molina lleva a la celda lo que le ha traído su madre, prepara la comida.	<i>Leni y Werner cenan y Leni se muestra distante y le dice que no puede amar a</i>	<b>7</b>
Interior celda/Día	Molina y Valentín	b. Después de la cena, Valentín fuma un cigarrillo y quiere saber el final de la película nazi. Molina lo cuenta.		

Interior celda /Noche	Molina y Valentín	c. Al final de la película, Valentín se acerca a la reja y ve que traen al preso de la celda vecina y que se trata de Dr. Américo.	<i>alguien que asesina a su pueblo. Werner la lleva a ver una proyección y le explica su intención de salvar a Francia. Ella está conmovida y decide ayudarlo a capturar a los enemigos. Va donde el líder de la resistencia y le entrega el mapa que le había pedido. El líder intenta poseerla y ella se defiende y llega Werner a salvarla, pero el hombre la mata y ella muere en los brazos de Werner.</i>	
Interior celda / día	Molina y Valentín	a. Plano general del corredor de la prisión. Molina ve que unos guardias limpian la celda de Dr. Américo.		<b>8</b>
Interior celda-corredor / día	Molina y Valentín	b. Valentín se despierta. Valentín nota la ausencia de Dr. Américo y se enfurece contra Molina.		
Interior corredor Celda/día	Molina y Valentín. Guardias.	c. Molina atraviesa el corredor escoltado por dos guardias y entra a la celda con dos bolsas de comida.		
Interior celda /día	Molina y Valentín	d. Valentín le pide disculpas a Molina y comparten una caja de bombones.		
Exterior terrado cárcel /día	Molina, el policía	a. Molina le pide al policía que le dé más días para hacer hablar a Valentín.		<b>7</b>
Interior celda / día	Molina y Valentín	b. Molina le demuestra su afecto a Valentín.		
Exterior terrado cárcel/día	Molina, el director de la cárcel y el policía	c. Molina les dice que si Valentín piensa que Molina se va, hablará.		
Interior celda/noche	Molina y Valentín	d. Molina le cuenta a Valentín que se irá de la cárcel pronto.		
Exterior terrado cárcel/día	Molina, el director de la cárcel y el policía	e. Los carceleros le dan a Molina 48 horas para que Valentín hable.		

		Molina les da una lista de comida para llevar a la celda.		
Interior celda /noche	Molina y Valentín	a. Molina le cuenta que se va pero que no es feliz y que se siente vacío, Valentín trata de animarlo y le pide que le cuente otra película. (se paga la luz)	<i>La película cuenta la historia de una mujer que vive en una isla tropical. La mujer tiene una telaraña, que es su propio cuerpo. Un naufrago llega a su isla, ella lo cura, alimenta y lo devuelve a la vida.</i>	<b>8</b>
Interior celda/ noche	Molina y Valentín	b. Valentín se comporta amable con Molina y éste le confiesa que lo ama, se abrazan y Molina le pide que haga con él lo que quiera. La cámara se mueve hacia una vela. Fade out.		
Interior celda/día	Molina y Valentín	c. Valentín y Molina conversan y Molina está muy feliz.		
Exterior terrado prisión /día	Molina, director prisión y policía	d. El policía insulta y agrede a Molina por no darle la confesión de Valentín. Le dan la libertad condicional.		
Interior celda /día	Molina y Valentín	e. Molina recoge sus cosas, Valentín le pide que de un mensaje a su grupo, Molina no acepta. Se besan de despedida y Molina le pide el teléfono para dar el mensaje. Valentín se queda solo, Molina sale.		
Exterior calle /día	Molina	a. Molina sale a la calle y camina hasta llegar a un bar, toma una cerveza y aborda un bus.		<b>9</b>
Interior piso Molina /día	Molina y su madre	b. Molina abre la puerta de su casa, se acerca a la recámara donde está su madre y se abrazan.		
Interior bar/noche	Molina y amigos, gente del bar	c. Molina entra en un bar, todos están contentos de verle. Uno de ellos dice:		

Interior casa/noche	Molina (voz en off policía)	ha vuelto la mujer leopardo, un travestido (que imita a Sonia Braga) le dedica su show.		
Interior restaurant / día	Molina y Gabriel	d. Valentín mira por la ventana. (voz en off del policía que cuenta lo que Molina hace)		
Interior piso de Molina/ noche	Molina y su madre (voz en off policía)	e. Molina se despide de Gabriel.		
Interior estación de metro/noche	Molina	f. Molina ve la televisión mientras su madre duerme, mira por la ventana y sale a la calle.		
Interior banco/día	Molina y cajero	g. Molina habla por teléfono desde una cabina y se da una cita.		
Exterior parque/día	Molina y amigo	h. Molina cierra su cuenta de ahorros en el banco		
Interior piso de Molina / noche	Molina y su madre	i. Molina le da el dinero a un amigo para que se haga cargo de su madre		
Interior piso de Molina/día	Molina	j. Molina le habla a su madre mientras duerme, se despide de ella, la besa con ternura.		
		k. Molina se pone un pañuelo rojo en el cuello. (Detrás se ve un póster de Rita Hayworth).		
Exterior calle/día	Molina, multitud, policía y agentes secretos	a. Molina camina entre la multitud, ve que le siguen, se escabulle entre la gente.		<b>10</b>
Exterior plaza /día	Molina, Lydiá, policía y agentes	b. Molina está esperando, una mujer desde un taxi le dice que se suba, en ese momento se oye un disparo y Lydia dispara al agente. Molina corre y el policía y los otros le siguen.		
Exterior calle/día	Molina, Lydia, policía y agentes			

Interior calle/día Exterior solar /día	Molina, policía y agentes Molina (voz de policía)	<p>c. Molina corre y de repente el taxi aparece y Lydia le dispara dos tiros. Molina no se detiene hasta que se cae mal herido en la acera, el policía hace que lo entren en el coche.</p> <p>d. El policía le dice que si le da el número de teléfono, lo llevan al hospital, Molina no habla.</p> <p>e. El coche se detiene en un solar lleno de basura. Pedro (en off) relata lo sucedido.</p>		
Interior enfermería /día Exterior prisión /día Exterior playa tropical /día	<p>Valentín y enfermero (voz en off de Marta)</p> <p>Valentín y Marta</p> <p>Valentín y Marta</p>	<p>a. Valentín está muriendo mientras que el enfermero le inyecta morfina para que descanse, Valentín grita "Marta" y ella le pide que venga.</p> <p>b. Marta toma de la mano a Valentín y corren juntos fuera de la prisión cada vez es más luminoso el día.</p> <p>c. Valentín le dice a Marta que la ama y Marta le dice que es un sueño corto pero feliz. Se van juntos en una canoa Valentín va remando hasta perderse en el horizonte.</p>		<b>11</b>

## **Bibliografía**

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Ana. *Literatura y cine: la relación entre la palabra y la imagen*. Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, 1997.
- Andrew, Dudley. "Adaptation" en Naremore James (ed). *Film adaptation*. The Athlone Press, Londres, 2000.
- Annette Insdorf. *François Truffaut. Les Films de sa vie*. Gallimard, París, 1996.
- Appiah, K. Anthony. "Is the Postmodernism the Post- in Postcolonial?", en *Critical Inquiry*, 17 (1991).
- Aumont, Jean. Marie, Michel. *Análisis del film*. Paidós, 2 edición. Barcelona.1993.
- Bacarisse, Pamela. *The necessary dream: a study of the novels of Manuel Puig*. Cardiff. University of Wales, 1988.
- Bachelard , Gaston. *L'eau et les rêves*. José Corti Ed., París, 1942.
- La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1965.
- Baldeli, Pio. *El cine y la obra literaria* (1964), Ediciones ICAIC, La Habana, 1966.
- Balderston, Daniel. *El Deseo, enorme cicatriz luminosa*. Ex Cultura, Valencia, 1999.
- Ballò, Jordi. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Empúries, Barcelona, 2000.
- Barreto, Igor. "Notas de un espectador de *Oriana*", en Torres, F. y Lacomblez, A. *Oriana, el Guión*. Ediciones de la Cinemateca Nacional, Caracas, 1991..
- Barthes, Roland. "La muerte del autor", en *El Placer del texto* (1973) Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- "Théorie du texte et intertextualité", en Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manhecourt, 2002.
- Bazin, André. "A Favor de un Cine impuro", en *¿Qué es el cine?* Editions du Cert, París, 1975.
- "Adaptation, or the cinema as digest" en Naremore, James Ed. *Film adaptation*. The Athlone Press, Londres, 2000.
- Bhaba, H. K. *Nation and Narration*, Routhledge, London,1990.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de Símbolos*. 1989.
- Bordwell, David. *Narration in fiction film*. Methuen, London, 1985.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Columbia University Press, Nueva York,1985.

- Burgos, Elizabeth. "Femeneidad, feminismo y escritura", en *Memorias del Coloquio sobre la obra de Marvel Moreno*. Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1997.
- Burt, George. *The Art of the film music*. Northeastern University Press Londres, 1994.
- Burton Carvajal, Julianne. "Regarding Rape", en King, J. López, A.M. y Alvarado, M. (eds.) *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. British Film Institut, 1993.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 2000.
- Calvino, Italo. *Las ciudades Invisibles*. Siruela, Madrid, 1994.
- Campos, René Alberto. *Especios: La textura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth*. Pliegos, Madrid, 1985.
- "Los rostros de la ilusión: metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El Beso de la mujer araña*", en las ponencias del *Encuentro Internacional Manuel Puig (1997)*, 1998.
- Carpentier Alejo. *La música en Cuba*. Ed. Letras Cubanas. 1946.
- *La ciudad de las columnas*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982.
- *Visión de América*, Seix Barral, Barcelona, 1999.
- Casetti, Francesco. Di Chio, Federico. *Como analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1994.
- Cohen, Keith. *Film and fiction*. Yale University Press, London, 1979.
- Colaizzi, Giulia. *Feminismo y teoría fílmica*. Ediciones Episteme, Valencia, 1995
- Colleyn, Jean Paul. *Le regard documentaire*. Centre Pompidou, París, 1993.
- Cook, Pam (1978) "Duplicity in *Mildred Pierce*" Opp cit, Lawrence, 1991.
- Creed, Barbara. *The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge, Londres, 1993.
- "Psychoanalysis and film", en *Film studies. Critical approaches*. John Hill-Pamela Church Gibson (Eds) Oxford University press, Oxford, 2000.
- Chanan, Michael. *The Cuban Image*, British Film Institute books, Londres, 1985,
- Chatman, Seymour. *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press, Ithaca - Londres, 1978.
- *The Rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press, Ithaca, NY, 1978.
- Chavez, Rebeca. "Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana (septiembre-octubre, 1993).
- Chion, Michel. *La voix au cinéma* (1982) Éditions de l'Etoile-Cahiers du cinema, París, 1993.
- *Le Son*. Paris, 1998.
- Dancyger, Ken. Rush, Jeff. *Alternative scriptwriting Writing beyond the rules*. Routledge. Londres, 1995.
- Dapáz, Lilia. "Más allá del principio del placer del texto. El misterio de la celda siete", en *Hispanic journal* 5.1 (1983) 87-99.
- Daroqui, María Julia. *(Dis)locaciones, narrativas híbridas del caribe hispano*, Universitat de Valencia, Valencia, 1998.

- Davis, Flora. *La comunicación no verbal*. Alianza editorial, Madrid, 1986
- De la Mora, Sergio. "Fascinating Machismo: Toward an unmasking of heterosexual masculinity in Arturo Ripstein's *El lugar sin límites*", en *Journal of film and video* Vol. 44, nº 3-4 (1993).
- De Cespedes, Mons. Carlos M. "Fresa y Chocolate en Adviento", en *Palabra Nueva*, (Cuba, 1993).
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no (1984) Feminismo, semiótica, cine* Ediciones Cátedra, Madrid. 1992.
- y Hillis Miller, "Ariadne's threat: Repetition and the narrative line", en *Critical Inquiry* (1976).
- De Parra, Teresa. *Ifigenia*. Ed. Anaya (edición de Sonia Matarla) España, 1992.
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del Subdesarrollo*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1962.
- *Inconsoable Memories*, New American Library, Nueva York, 1967.
- y Gutiérrez Alea Tomás. *Memorias del subdesarrollo*. Guión original e inédito. Cinemateca de Cuba. 1968.
- Di Salvo, Thomas. "El niño y el adulto: cara y cruz de la liberación en *El Beso De La Mujer Araña* de Manuel Puig". *Mester*, 22.1, 1993, pp. 31-40.
- Doane, Mary Anne. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge. Nueva York, 1991.
- D'Rivera, Paquito. *Mi vida Saxual*, Seix Barral, Madrid, 2000.
- Durand, Philippe. *Cinema et Montage: l'art de l'ellipse*. Les Editions du Cerf. Paris, 1993.
- Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Seix Barral, Barcelona, 1988.
- Eco, Humberto (1992) "Entre el autor y el texto", en *Interpretación y sobre interpretación*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995
- Echavarren, Roberto. "El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto", en *Revista Iberoamericana* 44, 1978.
- Elena, Alberto y Díaz López, Marina. *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Alianza editorial, Madrid, 1999.
- Epps, Brad. "Estados de deseo: homosexualidad y nacionalidad", publicado en *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, Núms. 176-177 (Julio-Diciembre 1996).
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1990.
- Evora, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Cátedra, 1996.
- Ezquerro, Milagros. "La organización narrativa: el relato y el diálogo" *Organizaciones Textuales. Actas del III Simposio del Seminario de Estudios literarios*. Universidad de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1980.
- Fanon, Frantz. "On National culture", en *The Wrteched of the earth*, 987.
- Ferber, Michel. *Dictionary of literary symbols*. Cambridge Univerisity Press. Cambridge, 1999.
- Fernández, Enrique. "The Spider woman's stratagem", en *Village voice* (abril, 1986).
- Fernández, Henry. *Diacritics*. Winter 1974.S/P. Archivo de la Cinemateca de Cuba. Sin fecha.

- Fornet, Ambrosio. *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?", en Trad. y ed. De Miguel de Morey *Entre Filosofía y literatura*. Paidós, Barcelona, 1999.
- *Entre filosofía y Literatura*. Introducción, traducción y edición de Miguel Morey. Paidós, Barcelona, 1999.
- Fuchs, Cynthia. "The buddy politic", en Cohan, Steve; Hark, Ina Rae. *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood Cinema*. Routledge, London, 1993.
- Garavito, Lucía. *Coloquio Internacional sobre Marvel Moreno*, U. Toulouse le Mirail, 1995.
- García Morales, Adelaida. *El Sur*, Anagrama, Barcelona, 1985.
- Gardiés, André. *Le récit filmique*. Hachette, Paris, 1993.
- Gaudreault André, Jost François. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós, Barcelona, 1995
- Genette, Gerard. "La transtextualité ou l'intertextualité redefine", en Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manhecourt. 2002.
- Gibson Church, Pamela. Hill, John (eds). *Film studies. Critical approaches*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Gómez, Blanca Inés. "En Diciembre llegaban las brisas, entre el melodrama y la carcajada", en *Cuadernos de literatura*. Volumen 1 nº 2 (Julio-Diciembre, Bogotá. 1995).
- González, Reynaldo. *Llorar es un placer*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- "La cultura cubana con sabor a fresa y Chocolate" *Atlántica Internacional*. Palmas de Gran Canaria-Madrid, septiembre, 1994
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del Espectador*. Cuadernos de la Revista Unión. Ediciones Unión, La Habana, 1982.
- Hollows, J. Hutchings, P y Jancovich, M (eds) *The film studies reader*. Arnold, Londres, 2000.
- Hunter, Priscilla. "Molina and the weaving Goddesses: Thread Imagery in Manuel Puig's El beso de la mujer araña", en *Critical essays on the Literature of Spain and Spanish America*. Ed. Julio Baena. Boulder, Society of Spanish. and Spanish-American Studies, 1991, pp. 133-144.
- Irigaray Luce. *Ese sexo que no es uno*. Ed. Saltés, Madrid, 1982.
- Jaime, Antoine. *Literatura y Cine en España (1975-1995)*. Cátedra, Madrid. 2000.
- Jameson, Frederic. "On magic realism in film", en *Critical Inquiry*, Vol. 12 nº 2.
- *La Estética Geopolítica. Cine y Espacio en el sistema mundial*. Paidós, Barcelona, 1995.
- y Zizek, Slavoj. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Barcelona, 1998.
- Jessen, Patricia B. *La realidad en la novelística de Manuel Puig* Ed. Pliegos, Madrid. 1990.
- Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Cátedra, Madrid, 1998.
- Kerr, Lucille. *Suspended Fictions. Reading novels by Manuel Puig* University of Illinois Press. Urbana y Chicago. 1987.
- King, John, López, Ana M. Y Alvarado Manuel. eds. *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. British Film Institut, 1993.

- King, John. *Magical Reels*. Versu, London, 1990.
- Klein, M. y Parker, G. (eds) *The English novel and the movies*. Frederick Ungar Publishing, Nueva York, 1981.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Celine*. Editora Siglo XXI, Buenos Aires, 1988.
- “L'acte de naissance de l'intertextualité ou l'espace de la signification”, incluido en Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manchecourt, 2002.
- Kunz, Marco. *Trópicos y tópicos: la novelística de Manuel Puig*. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Laussane, 1994.
- Lanaspá, Jesús. “El Lugar sin límites: México al revés”, en *El Cine de Arturo Ripstein: La solución del bárbaro*. Ed. La Mirada, Valencia, 1998.
- Lawrence, Amy. *Echo and Narcissus. Women's voices in classical Hollywood cinema*. U. California Press, California, 1991.
- Lefevre, André. *Translation, Rewriting & the manipulation of literary frame*. Routledge, Londres, 1992.
- Leutrat Louis, *Hiroshima mon amour. Alain Resnais, étude critique*. Nathan, Paris, 1994.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Alianza Tres, México, 1968.
- Lothe, Jacob. *Narrative in fiction and film. An Introduction*. Oxford University Press. Oxford, 2000.
- Lupack, Barbara Tapa (ed.) *Women at the movies. Adapting classic women's fiction to film*.
- Martí- Olivella, Jaume. (Eds). *Cine -Lit II Essays on Hispanic Film and Fiction*. Oregon, 1994.
- Martí-Peña Guadalupe. *Manuel Puig ante la crítica-Bibliografía analítica y comentada. 1968-1996*. Vervuert - Iberomericana, Madrid, 1997.
- Martín, Andrea y Vidal, Núria (ed.) *Le età d'oro del cinema messicano. 1933-1960*. Lindau, Torino, 1997.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid, 2001.
- Martín-Márquez, Susan “Desire and narrative agent in *El Sur*”, en, Cabello-Castellet,
- Masson, Alain. *Le récit au cinéma*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1994.
- Mazón Robau, Antonio. “Memorias: Del libro a la película”. (Texto inédito) Mesa redonda sobre *Memorias del Subdesarrollo* en la V Semana Internacional de Cine Iberoamericano (Ciego de Avila, Cuba. Junio de 1998).
- McFarlane, Brian. *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, Oxford - Nueva York, 1996. y 2da edición. Clarendon Press, Oxford, 1996.
- Mesonés, Omar. “Entrevista a Fina Torres. Detrás de las cámaras de: Oriana”. Revista *Encuadre* nº 5 (Diciembre 1985).
- Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Mignolo, Walter. “Postoccidentalismo: el argumento desde América latina”, en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate)*. Ed. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México, Porrúa, 1998.

- Moles A. *Teoría de los Objetos*. Gustavo Gil, Barcelona, 1974.
- Montenegro, Carlos. *Hombres sin mujer*. Editorial letras cubanas, La Habana, 1994.
- Moreno, Marvel. "Oriane, tía Oriane", en *Algo tan feo en una señora bien*. Ed. Pluma, Bogotá, 1980.
- "Barlovento", en *El Encuentro y otros relatos*. El Áncora Editores, Bogotá. 1992.
- "La sombra", en *El encuentro y otros relatos*. El Áncora editores, Bogotá, 1992.
- Morin, Edgar. *Las stars, Servidumbres y mitos*. Dopesa, Barcelona, 1972.
- Morris Beja, en *Film and Literature*, Longman, Nueva York, 1979.
- Mulvey, Laura. "Visual Plasure and Narrative Cinema", en *Visual and Other Plasures*. London: Macmillan, 1989.
- *Fetishism and curiosity*. BFI, Londres, 1996.
- Mutis, Alvaro. *Summa de Maqroll el gaviero*. Poesía 1947-1970. Barral. Barcelona, 1973.
- Mutis, Santiago (ed). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1993.
- Newmar, Jenny (ed). *The Faber book of seductions*. Faber and faber, London, 1988.
- O' Brien, Mary Elizabeth. "The spectacle of war in Die grosse Liebe", en *Cultural History through a national socialist lens. Essays on the cinema of Third Reich*. Ed. Robert C. Reiner, Candem House, Nueva York, 2000.
- Ordóñez Vilá, Montserrat. "Una mirada desde Oriana: vidas y mentiras", en *Memorias del Coloquio sobre la obra de Marvel Moreno*. Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1997.
- Oroz, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio Fundo Editora. Rio de Janeiro, 1992.
- Orr, Christopher. "The discourse of adaptation" *Wide Angle* 6/2 (1984).
- Osorio de Negret, Betty. "Marvel Moreno o la reconstrucción del cánón femenino", en *Memorias del Coloquio sobre la obra de Marvel Moreno*. Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1997.
- Páez, Roxanna. *Manuel Puig: Del pop a la extrañeza*. Almagesto, Buenos Aires, 1995.
- Paz, Senel. *Fresa y Chocolate* "El lobo, el bosque y el hombre nuevo". Txalaparta editorial, Navarra (tercera edición, 1997).
- Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Cátedra, Madrid, 1996.
- Piñera, Virgilio. *Cuentos Completos*, Alfaguara, 1999.
- Prince, Gerald. "Introduction to the study of the nárrate", en *Essentials of the theory of fiction* Duke Press Universisty. Durham, 1988.
- "El narratario", en Sulla, Enric (ed). *Teoría de la novela*. Barcelona, 1996.
- Propp, Vladimir. *La morfología del cuento*. (1968) Trad. F. Diéz del Corral. Akal, Madrid, 1985.
- Puig, Manuel. *El Beso de la Mujer Araña*. Barcelona, 1976.
- *Bajo un manto de estrellas: pieza en dos actos; El beso de la mujer araña* (adaptación escénica). Seix Barral, Barcelona, 1983

- “Cinema and the novel”, en *El impostor, Recuerdo de Tijuana*. Seix Barral, Barcelona, 1985.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Flammarion, Manhecourt, 2002.
- Riambau, Esteve. *El Cine Francés (1958-1998) De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Paidós, Barcelona, 1998.
- Riera, Carme “La epístola y la novela”, en Enric Sullà (ed). *Teoría de la novela*, Barcelona, 1996.
- Riffaterre, M. “L'intertextualité contre l'illusion référentielle”, en Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manhecourt, 2002.
- Robledo, Angela Inés. “María, ante el espejo en “Oriane, Tía Oriane” de Marvel Moreno.”, en *Memorias del Coloquio sobre la obra de Marvel Moreno*. Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1997.
- Rollet, Sylvie. *Enseigner la littérature avec le cinéma*. Nathan, Paris, 1996.
- Roppars, Marie-Claire. *De la littérature au cinéma*, Armand-Colin, Paris, 1970.
- Salas, Roger. “Del Helado y otros símbolos” editado en *El País* (suplemento *Babelia*), Madrid (febrero 1994).
- Sánchez Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996.
- “La mitología. Aquellos cuerpos deseados”, en *La Vanguardia* (agosto 2002).
- Schwartzman, Karen. “A Descriptive Chronology of films by women in Venezuela, 1952-92”. *Journal of film and video*, fall-winter 1992.
- Sebrelí, Juan José. “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires” en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Smelik, Anneke. *And the mirror cracked. Feminist cinema and film Theory*. Macmillan Press, Nueva York, 1998.
- “Gay and Lesbian criticism”, en Gibson Pamela Church, Hill John (ed.) *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford University Pres, Oxford, 2000.
- Sontag, Susan. “Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*. Madrid, Alfaguara, 1996.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Vitral. Grupo editorial Norma, Buenos Aires. 2000.
- Stam, Robert. “Beyond fidelity: the dialogic of adaptation” en Naremore Ed. *Film adaptation*. The Athlone Press, Londres, 2000.
- . *Teorías del cine*. Paidós, Barcelona, 2001.
- y Burgoyne, Robert y Lewis, Sandy F. Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona, 1999.
- Studlar, Gaylyn. *In the realm of pleasure. Von Sternberg Dietrich, and the masochistic Aesthetic*. University of Illinois Press, 1988.
- Sullà, Enric. (ed.). *Teoría de la Novela*. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.
- Torras, Meri. “Los otros sabores de Fresa y Chocolate”, *Congreso de Cine y Literatura*, Vitoria, 2001.

- Torres, Fina y Lacomblez, Antoine. *Oriana, el Guión*. Ediciones Cinemateca Nacional, Caracas, 1991.
- Umbral, Francisco. "Homosexualidad y marxismo", *El País*, (mayo 1981).
- Vale, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1996.
- Vanoye, Francis *Récit écrit, récit filmique*. Nathan, París. 1989.
- V.V.A.A. *Memorias del Coloquio sobre la obra de Marvel Moreno*. Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1997.
- Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós, Buenos Aires, 2001.
- Yglesias, Jorge. "La Espera del futuro. El tiempo en Fresa y Chocolate" en *La Gaceta de Cuba* 4, 1994.