

La mano del guionista en *La espalda del mundo*

The Scriptwriter's Hand in *La espalda del mundo*

Alfredo Caminos¹

Resumen

El documental, en lo que respecta a su construcción narrativa, ha tenido menos dedicación por parte de analistas y estudiosos de los textos y del guión. La ficción ha cosechado múltiples reflexiones, publicaciones diversas y sugerencias que, en forma de manuales de guión, han ejemplificado e interpretado el mundo de la narración audiovisual. Sin embargo, no todos los documentales han gozado de libertad en su construcción dramática. El presente trabajo detalla y analiza, en el documental *La espalda del mundo* de Javier Corcuera (2000), la aplicación de técnicas de elaboración de guiones de tensión dramática y de una estructura habitual en las obras ficcionales, sin perder de vista el contenido temático.

Palabras clave: documental, guión, cine, narración, estructura audiovisual.

Abstract

With respect to their narrative construction, documentary films have received less attention on the part of analysts and scholars of texts and scripts. Fiction has reaped a variety of opinions, publications and suggestions which - in the form of script manuals - have exemplified and interpreted the world of audiovisual narration. Nevertheless, not all documentaries have enjoyed freedom in their dramatic construction. This study details and analyzes, in Javier Corcuera's documentary film *La espalda del mundo* (2000), the application of techniques used to create scripts with dramatic tension and the habitual structure of fictional works, without losing sight of the topic at hand.

Key words: Documentary, scrip, cinema, narration, audiovisual structure.

¹ Máster en Escritura para Cine y Televisión. Profesor, Universidad Autónoma de Barcelona, España. alfredo_caminos@ciudad.com.ar y alfredo@escueladeescritores.com

Corren los primeros días del mes de diciembre de 1998. Aún no es invierno en Europa pero el frío ya se siente. Se celebra en París el 50 Aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, y es el marco ideal para que cineastas sensibles comiencen la gestación de un proyecto que haga honor a esa sensibilidad. Allí, en esa ciudad y con ese clima, nace la idea de la película documental titulada *La espalda del mundo*.

Génesis

El alumbramiento del filme *La espalda del mundo* se vincula directamente con los derechos humanos típicos y clásicos, al menos los más difundidos en el amplio espectro social. En la película se representa la falta de respeto a los valores humanos y a la justicia social y política. Sin embargo, hay otros derechos que tienen igual importancia y pueden interpretarse en el discurso del filme, como el derecho a pensar, a transitar, a soñar, a jugar, a esperar; en suma, al uso de la libertad. Son derechos que constituyen la esencia del individuo y que no tienen tanta difusión como los citados derechos humanos, de rango social y político tan explícito.

La espalda del mundo se compone de tres fragmentos o capítulos donde prima el reportaje. La dirección es de Javier Corcuera, natural de Perú, que después de varios cortometrajes documentales realiza su primer largometraje. El guión ha tenido diferentes participaciones: los españoles Elías Querejeta y Fernando León de Aranoa, y el propio Corcuera. La producción es de Elías Querejeta P.C. con la colaboración de MediaPro, TVE y Vía Digital. La obra terminada tiene una duración de 89 minutos y fue filmada en Perú, Suecia, Turquía y Estados Unidos durante el 2000, el mismo año de su estreno. La nacionalidad de la película es, por su financiación, española. La fotografía ha sido realizada por Jordi Abusada y el montaje por Iván Fernández y Nacho Ruiz-Capillas.

El alumbramiento del filme *La espalda del mundo* se vincula directamente con los derechos humanos típicos y clásicos, al menos los más difundidos en el amplio espectro social.

La espalda del mundo marca una transición para los documentales en España. La década de los noventa del siglo pasado había posibilitado el desarrollo amplio y sostenido de documentales para televisión, muy especialmente a partir de los canales temáticos por cable. Dicho auge se podía sentir y, sobre los últimos años, ya era una realidad. No fue la intención de los realizadores la que posibilitó el incremento de obras documentales sino el negocio de la televisión. Esto debe entenderse como una posibilidad propia de la evolución del audiovisual en su conjunto. A partir de ese momento han surgido productoras especializadas y directores/guionistas dedicados a este género casi con exclusividad. La formación en narración audiovisual llegó también a los documentales, o, al menos, la aplicación de técnicas y recursos de lenguaje antes difundidos para la ficción comienza a implantarse en el documental. La tecnología digital se acercaba cada vez más y llegó a ser la mejor noticia para el incremento de las producciones. El abandono del vídeo tradicional, y la migración a HD, facilitaron el nacimiento de nuevos valores en el documental. Tecnología y creatividad estaban más cerca.

El nuevo siglo coincide con el estreno de *La espalda del mundo*, documental que se vale de la multiplicidad de elementos del discurso y del entretenimiento. Sin embargo, esta obra no es por sí misma una transición, en todo caso es una feliz coincidencia en un momento en el que la libertad creativa de los guionistas y directores universales arranca con nuevos bríos. Surgen nuevas empresas de producción, se multiplican los mercados de documentales, se estandariza

el *pitching* como fórmula para conseguir inversionistas en las producciones, y los canales de televisión incrementan las vías de difusión para este género, lo cual no significa que los espectadores se interesen por esos documentales.

Este continuo incremento de producciones documentales que, por cierto, no ha sido parejo y varía mucho de una a otra cadena, se ha visto potenciado a nivel mundial. La novedad, para el caso de España, es que se trata de un producto que suele tener una vinculación estrecha con temáticas locales y nacionales y, por tanto, desplaza de la pantalla a documentales de otros países. Al menos en la televisión, porque en el cine hay ejemplos de obras extranjeras que se han destacado muy por encima de los productos españoles. Por otra parte, no debemos olvidar que las comunidades autónomas de la Península Ibérica, por sus políticas de difusión cultural y la necesidad de preservar identidades, han facilitado las producciones que, en buena medida, han realizado una considerable aportación al auge del documental en los primeros años del siglo XXI. *La espalda del mundo* no se ajusta a este caso, puesto que se trata de una obra con temática ajena a las pautas determinadas por este desarrollo del sector. Sin embargo, marca la transición justa para aportar al medio audiovisual la libertad creativa que se ha visto en diversas películas documentales españolas producidas después de esta obra.

El nuevo siglo coincide con el estreno de *La espalda del mundo*, documental que se vale de la multiplicidad de elementos del discurso y del entretenimiento. Sin embargo, esta obra no es por sí misma una transición, en todo caso es una feliz coincidencia en un momento en el que la libertad creativa de los guionistas y directores universales arranca con nuevos bríos.

La profesionalidad de los realizadores, y la búsqueda de espectadores han posibilitado una tendencia significativa a incorporar construcciones narrativas pensadas con una lógica de tensión dramática sin olvidar lo temático. Un aspecto que se puede destacar, y que responde a la construcción de *La espalda del mundo* como docudrama, es que en algunos lugares ha sido distribuido bajo la etiqueta de “drama”. Y no está mal que así sea comercializada, porque la estructura narrativa que posee corresponde a la reconstrucción dramática y con rasgos característicos del drama típico. En todo caso, es una variante original —como veremos más adelante— y responde con suficiencia a la categoría de docudrama. La película es, genéricamente, un documental; no solo por la reconstrucción de hechos reales, sino por la postura crítica y ética que responde a la veracidad desde el punto de vista del autor. La forma narrativa más utilizada es la entrevista, que se expone a modo de reportaje, y se centra en tres aspectos de la vida: nacimiento (niñez y sueño), vida (pensar y transitar) y muerte (dignidad y libre elección).

Las cuatro estaciones

Hay muchas maneras de estructurar un guión pero, normalmente, se lo reduce al clásico y aristotélico concepto de los tres actos: principio, nudo y final, o introducción desarrollo y desenlace. Y como nadie se atreve a discutir una teoría tan antigua —que se mantiene en el tiempo como la más adecuada— todos los manuales de guión y los textos de teoría narrativa audiovisual dejan sentado que esa porción del estudio seguirá inmaculada.

También lo vemos en *La espalda del mundo*, aunque no se puede afirmar tan rotundamente. Si bien el documental está dividido en tres partes, tres historias o tres conceptos, que unidos forman un todo —como lo recomienda Aristóteles—, no lo hacen en ese sentido. La idea argumental, según se puede apreciar, es aportar al

Las comunidades autónomas de la Península Ibérica, por sus políticas de difusión cultural y la necesidad de preservar identidades, han facilitado las producciones que, en buena medida, han realizado una considerable aportación al auge del documental en los primeros años del siglo XXI.

concepto desde lo temático: nacimiento, vida y muerte. O mejor dicho: la rudeza de la niñez, la crudeza de la vida y la proximidad de la muerte. Estos conceptos quedan transformados en capítulos de una historia. A fin de cuentas, la película viene a confirmar este recorrido por el mundo que nos convierte en mortales.

Las tres partes o actos reflejan una construcción narrativa que recurre a la combinación de estructuras armonizadas. Se trata de algo parecido a los bloques televisivos cuando se quiere tener atrapado al espectador en un concepto general y al mismo tiempo en un relato parcializado o de bloques. Esto significa que cada una de las tres historias ha sido construida según una lógica interna bastante simple (principio, medio y final) y, al mismo tiempo, los tres argumentos configuran una obra integral que puede analizarse como una sola película. De hecho, el comienzo está marcado por los tres caminos —mejor dicho los tres caminantes— que recorren este mundo: por aire en forma de una cometa y por tierra de dos maneras, a pie y en automóvil. La cometa o barrilete, la que responde al niño, es la metáfora mayor, la mirada desde arriba y la esperanza. Tres viajes y tres viajeros.

Los niños del Perú

El primer fragmento del documental se denomina "El niño" y se corresponde directamente con el viaje inicial, con el principio de la aventura te-

mática de este audiovisual. Además, concierne a la niñez. La estructura es sencilla: se trata del recorrido durante un día en la vida de un chico de los suburbios de Lima, capital de Perú, que insume veintiocho minutos de película. Pero no es el relato de un día solamente, en los últimos seis minutos del capítulo vuelve a un amanecer, similar al principio, para mezclar la muerte en un cementerio, el circo y un payaso con discurso político, y los sueños de futuro de todos los picapedreros.

La estructura remite a la clásica ya citada: contexto y personajes, desarrollo explicativo del ambiente local, situación universal y el cierre esperanzador. Todo está agrupado en bloques de aproximadamente seis minutos cada uno, con una variante más que interesante, el comienzo o gancho inicial de todo el largometraje está marcado también por los primeros seis minutos de esta parte. Los personajes están involucrados en un contexto relacionado con el trabajo y con la responsabilidad del sistema capitalista en esa falta de futuro. Todo perfectamente cronometrado para cerrar a los siete minutos con la destrucción de una botella de la bebida Inca Kola. La revolución en ciernes para el futuro. Lo demás, es simple. Tan simple que podría molestar por lo directo.

El planteo discursivo no es original, pero funciona. La estrategia narrativa de la reconstrucción de hechos similares y universales en los pueblos de América del Sur termina por marcar

Las tres partes o actos reflejan una construcción narrativa que recurre a la combinación de estructuras armonizadas. Se trata de algo parecido a los bloques televisivos cuando se quiere tener atrapado al espectador en un concepto general y al mismo tiempo en un relato parcializado o de bloques.

demasiado al guión. Esta forma de contar la historia evidencia que los acontecimientos narrados “podrían” ser reales. Es una aproximación a la realidad y, al mismo tiempo, un problema de verosimilitud. Ocurre que la verosimilitud pertenece al terreno de la ficción, y en el documental es mejor que lo que se muestra “sea” la verdad en vez de parecerse a ella. De todas maneras, esto no le quita valor al tema tratado, incluso, aunque sea exactamente una ficción. Es el guión lo que está expuesto antes que la estructura dramática. Cuando el niño dice “Por ejemplo, en los países grandes, como España y Estados Unidos, se supone que hay trabajo” suena a texto del guión más que a la espontaneidad de la entrevista.

El capítulo “El niño” puede analizarse perfectamente como una obra individual, por la estructura utilizada, pero al mismo tiempo colabora con la obra integral. Hasta los veintidós minutos se ha utilizado la disposición convencional de planteamiento de personajes —los tres viajeros citados— generalizados en el niño y otras víctimas. El enemigo, la sociedad, y, sobre todo, el capitalismo y sus leyes políticas, se construyen como el antagonista en la generalización por la cual pasa esta primera parte. El clásico primer acto (de la obra completa) ha cerrado sobre los veintiún minutos cuando llega la noche y el argumento ha transitado de lo particular a lo general. El segundo amanecer, el del minuto veintidós, responde a la entrada al segundo acto del filme. Lo que viene a continuación —como sucede en “El niño” y también en “La palabra” y en “La vida”— son los desposeídos del sistema luchando contra él.

El niño en cuestión es Guinder Rodríguez, de once años, que actúa acompañado de sus amigos Raúl Sánchez y Martín del Álamo, todos trabajadores de la piedra en la periferia. El protagonista vive con sus padres y cinco hermanos en una casa precaria que despierta lástima. Se representan a sí mismos.

El primer fragmento del documental se denomina “El niño” y se corresponde directamente con el viaje inicial, con el principio de la aventura temática de este audiovisual. Además, concierne a la niñez.

La palabra “hermandad”

Atrás ha quedado la veraniega montaña peruana. Ahora son Suecia con nieve y el desierto turco con viento. El paso de la niñez a la adultez incorpora la palabra como forma de comunicación y razonamiento. En la estructura clásica del guión, y en la vida, la palabra es el desarrollo, el nudo, el medio. El capítulo segundo de esta película lleva un título tan simple y tan completo, tan breve y tan extenso: “La palabra”. Pero, si bien esto es una deducción de la estructura, en la película *La espalda del mundo* remite a una sola palabra que podría acercar a toda la humanidad y la vida en común: hermandad. Para ello se vale de tres casos de hermanos, que son los hijos del entrevistado, la hermana de la detenida y un sastre que ha convertido la amistad en fraternidad. Este capítulo no necesita de metáforas, es un claro desarrollo de los derechos perdidos en las violaciones de los derechos humanos.

Mehdi Zana, quien fue el primer alcalde kurdo de Diyabarkir —la principal ciudad del Kurdistán turco—, vive autoexiliado en Suecia, tras pasar dieciséis años en la cárcel. No puede regresar a su patria porque lo espera otra condena de veinticinco años. En la entrevista todo gira en torno a la figura de su esposa, Leyla Zana, primera mujer kurda elegida diputada por Diyabarkir y, a la fecha del estreno del documental, encarcelada en Ankara. Leyla espera finalizar una condena de quince años por pedir en el parlamento la hermandad de los pueblos turco y kurdo.

“La palabra” tiene veintiséis minutos y la historia está muy sintetizada, ya que son muchos años los que se recorren en este fragmento. Esta parte del largometraje es un desarrollo completo y sigue la estructura convencional de los tres actos. Lo que llama mucho la atención es cómo se reconstruye el argumento, con varias subtramas sencillas y apelando en forma permanente al contraste. La ciudad y el desierto. La cárcel y la libertad. El hombre y la mujer. Los padres y los hijos. El supermercado y las ferias. La comida y el hambre. La paz y la violencia. La distancia y la proximidad. Como si un rompecabezas narrativo se hubiese apoderado del capítulo. “La palabra” recorre todos estos temas en forma alternada, recreándose en un relato no lineal y que demuestra que lo usual y lo atractivo en el audiovisual —en la actualidad— siguen siendo las variantes de la linealidad.

Así y todo, al llegar al final sólo queda un aspecto por revelar: todos esos contrastes tienen un origen común, la intolerancia política y religiosa, la represión de la diversidad y la negación de la hermandad entre los seres humanos. En ese sentido, este capítulo es el más claro en cuanto a los temas que dieron origen al documental. Si bien esta parte se parece a otras obras relacionadas con las violaciones de los elementales derechos humanos, lo que convierte a “La palabra” en diferente es la forma que adquiere el relato. Y, sobre todo, el hecho de que sea el desarrollo o nudo de un discurso mayor sin abandonar su propia identidad. De alguna manera “La palabra” es el fragmento que explica el capítulo “El niño”, los motivos, el futuro, la falta de esperanza. Si el planteamiento del conflicto general de *La espalda del mundo* se evidenciaba con los niños “atacando” con piedras la botella de una bebida capitalista, en esta segunda parte se demuestra que esa lucha no será fácil. El sistema no permitirá que existan manifestaciones en contra de ese orden preestablecido. Por esa razón, hasta el final del segundo capítulo, sólo resta esperar cómo se resuelve —en el aristotélico tercer

Si el planteamiento del conflicto general de *La espalda del mundo* se evidenciaba con los niños “atacando” con piedras la botella de una bebida capitalista, en esta segunda parte se demuestra que esa lucha no será fácil.

acto— la lucha entre lo humano y el sistema. Así se evidencia la doble estructura: la interna de “La palabra” y la convergencia de este episodio con el filme en su totalidad.

Es interesante remarcar que el detonante que dispara “La palabra” es un tema muy cotidiano: el exiliado Mehdi Zana recibirá la visita de sus hijos en Estocolmo —procedentes de Francia—, y desea prepararles una comida típica de Kurdistán. De esta manera, el relato regresa al presente en forma constante, mientras se narra por qué están separados, por qué la distancia de su lugar original, y cómo se encuadra esa sencillez con un exilio político. La gravedad de esta separación queda clara cuando, en el clímax del relato, Mehdi explica que, de sus veinticuatro años de matrimonio, su esposa y él sólo han estado juntos cuatro años y medio. Cuando él salió de la cárcel, ingresó ella. Su mujer, Leyla Zana, se convirtió en diputada y, como consecuencia de una artimaña en su contra, fue condenada a prisión. Hoy sólo la visita su hermana. El tema del exilio parece asumido por los protagonistas y el recorrido que expone la situación tiene un giro llamativo a la mitad del fragmento. A los treinta y siete minutos se deja a los hombres para narrar el drama de Leyla y todas las mujeres kurdas.

Los recursos narrativos de “La palabra” son simples pero de una factura impecable en cuanto a la forma que adquieren en el relato. El pasado de los personajes está representado por la voz en el presente; mientras dichas voces recorren los acontecimientos del pasado, las imágenes se

corresponden con la actualidad, configurando un “todo sigue igual” muy atrayente. Solo se exceptúan las escenas del golpe de Estado, de la condena de la diputada y de algunos actos públicos, que son imágenes de archivo y que terminan por confirmar la veracidad de lo contado, ya que son hechos conocidos y difundidos.

Si hay algo que puede analizarse claramente en una estructura que cumple rasgos narrativos coincidentes con otros parámetros estandarizados —como son los habituales de las narraciones norteamericanas— es el punto medio del paradigma de Syd Field. En este caso, dicho punto sería aproximado a la mitad del capítulo “La palabra”. Exactamente a los cuarenta y tres minutos, en la mitad del tiempo total de *La espalda del mundo*, hay unas imágenes metafóricas de la libertad: palomas que vuelan. Simbología usual de la independencia, quizás el derecho más señalado en la constante de la problemática expuesta en la película. Y es esta marca temática y narrativa la que indica cómo está afectada la libertad de los personajes que aparecen en el capítulo “La palabra”. En definitiva, un reflejo de lo mismo que pide a viva voz Leyla Zana cuando reclama la hermandad de los pueblos turco y kurdo en el parlamento.

Algo huele a muerte en Texas

La muerte es la ausencia de la palabra, es el silencio, el final de la vida que comenzó con la niñez. Es, en el caso de una muerte provocada, el fin de la hermandad. El último capítulo de *La espalda del mundo*, de veintisiete minutos, lleva por título “La vida”, para referirse exactamente a lo contrario. La muerte gira sobre todas las imágenes que se muestran y sobre todo lo que dicen los personajes involucrados. En el primer momento, y para referirse a dicha temática, se habla de una ejecución. Luego, le siguen el corredor de la muerte en el penal, la casa de la muerte contigua y el cementerio. El país del relato es Estados Unidos de Norteamérica, y

precisamente el estado de Texas. Un lugar que los espectadores conocen por la pena de muerte, por las noticias de las ejecuciones y, en forma audiovisual, por el *western* que justificó esa costumbre tan nefasta.

En el corredor se realiza una entrevista al condenado Thomas Miller, que lleva diez postergaciones de la inyección letal a la que ha sido sentenciado, y que ha conocido a ciento veinte ejecutados, a quienes recuerda como amigos. Pero no está solo en el documental, lo acompañan los fríos y burocráticos funcionarios de la prisión. Afuera del penal, en el relato, se entrevista a familiares de condenados que están asociados y, de manera especial, a un ciudadano mexicano que viaja hasta Estados Unidos para colaborar con ellos y aliviar su propio sufrimiento.

El planteamiento narrativo del fragmento “La vida”, entre los tres y los siete minutos del mismo, responde al cierre del segundo acto de la obra completa. Una especie de nudo de trama que puede resumirse en la frase que resalta un personaje: “esperan la muerte”. La ironía se escucha de las propias voces del funcionario de la prisión: “están de buen humor”, tienen “resignación”, y están “listos para dar el gran paso”. Se trata del giro esencial para entrar en el clímax y en el tercer acto.

El guión de este capítulo señala la tensión dramática mediante un reloj, que aumenta su presencia en el relato a medida que se aproxima el final. Hasta que aparece otro reloj con el ratón

Exactamente a los cuarenta y tres minutos, en la mitad del tiempo total de *La espalda del mundo*, hay unas imágenes metafóricas de la libertad: palomas que vuelan. Simbología usual de la independencia, quizás el derecho más señalado en la constante de la problemática expuesta en la película.

La muerte es la ausencia de la palabra, es el silencio, el final de la vida que comenzó con la niñez. Es, en el caso de una muerte provocada, el fin de la hermandad.

Mickey, marca indeleble del país al que se está criticando. Además de los relojes, hay otros indicios de la intención metafórica y del uso de la simbología. La idea de la muerte contrasta con la ducha y el uniforme blanco de los condenados antes de morir. El argumento se afirma cada vez más a medida que el final se acerca, tanto para el capítulo “La vida” como para toda la película. El punto medio se aproxima a la existencia de la normalidad —periodistas, funcionarios, familiares y testigos—, frente a los condenados que sufren cada instante de la espera mortal. Y, para más ironía, un cementerio cuyo nombre es homenaje a un verdugo, Joe Byrd. Una necrópolis en la que no hay discriminación —según expresa con cinismo un capellán—, ya que están enterrados juntos “hombres y mujeres, blancos y negros, y ejecutados con presos fallecidos de muerte natural”.

Mientras los funcionarios de la cárcel intentan justificar la asistencia psicológica a los familiares de los condenados a muerte, el padre de uno de ellos inicia un viaje desde México para reunirse con otros en las mismas condiciones. Un viaje heroico del cual se espera un triunfo. Un viaje realizado para que las futuras madres de condenados a la pena capital no pasen por la misma situación. Porque así lo está construyendo la narración, con heroicidad. Sobreviene una disculpa políticamente correcta del guión del documental: ¿qué pasa con los familiares de las víctimas de los condenados por crimen? La obra los incluye, otorgándoles otra mirada y hasta cierta alegría por las ejecuciones. Además, uno de esos familiares describe la situación como

una “venganza” de la sociedad norteamericana, y subraya que las ejecuciones retrasan el proceso de curación del daño original.

El reloj. Los funcionarios evitan que los condenados se suiciden, una ironía más. A las seis será el ritual de la ejecución. Otra vez el reloj, y comienzan los preparativos de la ejecución de Charles Boyd mientras los pensamientos del condenado Thomas Miller se oyen con las últimas reflexiones: “no importa qué hayan hecho antes, van a morir”. El fragmento “La vida” intenta seguir por la senda de la condena a la pena de muerte, para respetar una vida más. Y, como todo filme en su parte resolutiva final, la narración se acelera en los últimos minutos del relato.

El padre se va en el automóvil camino de México. Prefiere morir antes que ver la ejecución de su hijo. Thomas dice: “Ser culpable o inocente en este país... Se acabó”. Así, “La vida” confirma la muerte a los veintiocho minutos del cierre del fragmento.

Epílogo

Siguiendo los modos del epílogo audiovisual y reflexivo, el guión todavía se reserva dos minutos de unión de los tres capítulos tratando de completar el discurso y cerrar los temas. Mehdi espera el tren en Estocolmo y luego a los hijos en el aeropuerto. Mientras aguarda, Mehdi afirma: “lo más duro es esperar que un país sea libre”. Otra vez el tema de la libertad al final, el mismo que la metáfora incluyó en la mitad del relato con las palomas turcas. Por su parte, Thomas explica que está en el infierno y no sabe dónde

En el corredor se realiza una entrevista al condenado Thomas Miller, que lleva diez postergaciones de la inyección letal a la que ha sido sentenciado, y que ha conocido a ciento veinte ejecutados, a quienes recuerda como amigos.

irá después de muerto. No tiene libertad y su única liberación es la propia muerte. El cierre del discurso regresa al niño peruano que eleva su cometa: “me gustaría ser un niño siempre”. De alguna manera, la muerte simbólica y real está presente en los tres fragmentos. Las características de condenados pueden atribuirse a todos los personajes de *La espalda del mundo*. Por eso son la espalda, la parte de atrás del planeta, las víctimas del sistema.

El filme es un documento ideológicamente claro, puesto que el pensamiento de los autores —guionistas, director y productor— se puede apreciar con transparencia. La ética que todos los documentalistas suelen dejar sentada o insinuada en cada obra, en *La espalda del mundo* no requiere de una interpretación especial, es la mirada del mundo que tienen dichos autores y, además, coherente con la idea original que le diera origen aquella tarde en París.

La obra no reniega, al contrario, del conocimiento y aporte de los responsables. Es evidente que la experiencia de producción de Elías Querejeta, la práctica en la dirección de Javier Corcuera, y la capacidad teórica de Fernando León de Aranoa, en lo que hace al guión, se han complementado. Ello ha posibilitado el entramado tan potente que puede disfrutarse en la visualización de *La espalda del mundo*.

Diez años después de aquel aniversario de París sigue vigente el drama social que lo motivara y el mundo no ha cambiado demasiado. No significa que el documental no haya tenido su respuesta, su difusión y su vinculación con la

El fragmento “La vida” intenta seguir por la senda de la condena a la pena de muerte, para respetar una vida más. Y, como todo filme en su parte resolutive final, la narración se acelera en los últimos minutos del relato.

Siguiendo los modos del epílogo audiovisual y reflexivo, el guión todavía se reserva dos minutos de unión de los tres capítulos tratando de completar el discurso y cerrar los temas.

realidad. Al contrario, todavía se recuerda y suele utilizarse como fuente de debates para tratar temas tan especiales como los que el filme representa. Si se trata del trabajo infantil, de la pena de muerte y de las diferencias étnicas, resulta una película imprescindible. Los personajes centrales son tres luchadores y no tres víctimas. Por esa razón la película predispone al espectador a una mirada de comprensión y con empatía hacia ellos.

Además, porque el documental no evita la toma de partido, la postura de los autores resulta explícita. No es declamada, está presente entre las páginas del guión y, por supuesto, en los personajes de la obra. Mirar y sentir *La espalda del mundo* es asistir a una opinión.

Giro final

Diciembre 10 de 2008. Se recuerdan los sesenta años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Se multiplican en todo el mundo las proyecciones de documentales conmemorativas de tan magno evento. *La espalda del mundo* no está en las programaciones más difundidas pero, de alguna manera, cientos de películas hablan de ella: *Condenados al corredor* (Javier Corcuera, 2002), *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001), *S21, la máquina de muerte Jemer Roja* (Rithy Panh, 2002), *Bajo Juárez* (Alejandra Sánchez, 2006), *La lista de Carla* (Marcel Schüpbach, 2006), *Invisibles* (Barroso, Coixet, Wenders y otros, 2007), *Ser y no ser* (Óscar Serrano Zermeño, 2008) y muchas más. Todos los filmes exhibidos buscan que haya más mundo y menos espalda.

Referencias

Field, S. (1998). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Editorial Plot.

Field, S. (1998). *El manual del guionista*. Madrid: Editorial Plot.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: Manontropo.