

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Licenciatura en Comunicación Audiovisual
con orientación en Realización de Cine, TV y Video

EL TIEMPO EN EL GUION

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA

TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN

Alumno: Daniel Oscar Roldán

DNI: 20.184.609

Leg.: 31445/5

Tel.: +54 9 221 577 3360

E-mail: rolo.guion@gmail.com

Tutora: Lea Hafter

La Plata, diciembre de 2021

Resumen

Este trabajo de graduación tiene como objeto de estudio al guion audiovisual. A partir de definir las características del estilo clásico de Hollywood, vamos a indagar en cuáles son las convenciones del formato de escritura de este tipo de texto tan específico.

Tomaremos cuatro muestras de guiones. Vamos a partir, como referencia, de un guion del modelo clásico y los otros tres se van a ir distanciando gradualmente hacia otros modelos narrativos.

A medida que se vaya dando este corrimiento de registro observaremos las tensiones del formato y las estrategias de escritura alternativas que las y los guionistas vayan encontrando deteniéndonos, particularmente, en las dificultades surgidas en la escritura de las "alteraciones en el tiempo del relato", en función de la búsqueda estética que estaban haciendo.

Esto nos permitirá reflexionar sobre los modos de inscripción del tiempo en el guion puestos en relación con los modelos narrativos y las convenciones de formato en la escritura del guion.

Palabras claves

tiempo del relato; guion audiovisual; escritura; formato

A la memoria de María Alejandra Rómoli

Agradecimientos

A mi mujer y compañera de vida, Silvia Avila; a mi hija e hijos Pilar, Manuel y Lautaro porque me sostienen con tanto amor. Sin ellos no podría haber llegado hasta aquí.

A ellos y toda mi familia,- a los que están y a los que llevamos en la memoria del amor -, por haber sido siempre el abrazo imprescindible, la ayuda y contención que me permitió estudiar y trabajar.

A Laura Durán, Mariela Rodríguez, Santiago Loza y a Matías Piñeiro por permitirme trabajar con sus guiones.

A la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por sostener y profundizar la educación pública, gratuita, inclusiva y de calidad.

ÍNDICE

Capítulo 1:	
El Inicio: La construcción del problema	7
Una guía para la descripción	10
El enfoque filosófico, el recorte	12
Marco teórico sobre las alteraciones en el tiempo en el relato	17
Modos de abordaje	22
En fin: los Propósitos	25
Capítulo 2:	
Características del Modelo Clásico de Hollywood	28
Capítulo 3:	
Las Alteraciones en el Tiempo del Relato	46
Características de la construcción temporal	46
Orden	48
Frecuencia	49
Duración	51
Capítulo 4: Análisis de Casos	
El tiempo en el guion de "Toro Verde"	54
El tiempo en el guion de "4 mujeres descalzas"	65
El tiempo en el guion de "Flores blancas en el mar"	77
El tiempo en el guion de "Viola"	93
Reflexiones finales	114
Bibliografía	120
Filmografía citada	123

En este trabajo final de graduación se citan fragmentos de los guiones de: "Toro Verde", de Laura Durán; de "4 mujeres descalzas", de Santiago Loza; de "Flores blancas en el mar", de Mariela Rodríguez y de "Viola", de Matías Piñeiro.

Todos estos guiones me fueron enviados por ellos mismos para ser usados en este trabajo.

El inicio:

La construcción del problema

Los manuales sobre guion cinematográfico se proponen sistematizar ciertas prácticas escriturales a través de un conjunto de definiciones y procedimientos que, en su conjunto y más allá de las características y enfoques, del momento y el lugar donde se hayan escrito, dan una concepción, una perspectiva epistémica sobre qué es, para qué sirve y cómo se escribe un guion.

Esas prácticas profesionales de escritura, más allá de las variaciones que se dan en distintos lugares y épocas, se dan sobre la base de una convención que toma cuerpo en el formato del guion al que aquí llamaremos, de estilo clásico.

En algunos manuales de guion cinematográfico, se proponen una definición sobre qué es y habitualmente lo circunscriben a su carácter utilitario. De ahí las caracterizaciones como "objeto malo" o, a lo sumo, definido como una "escritura en tránsito"¹. Es de destacar lo efectividad pedagógica que ha tenido y sigue teniendo, la metáfora que forjó Carrière para explicar, en los primeros momentos de aprendizaje, qué es un guion: entender la escritura cinematográfica como una oruga que se va a transformar en mariposa, es decir que no vale por lo que es en sí misma sino por el potencial que tienen las palabras sobre el papel para proyectar las imágenes y sonidos de una película para visualizar en los primeros pasos en el aprendizaje de la escritura del guion.

¹ Carrière, J. C. y Bonitzer, Pascal, *The End*, Pág. 13, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.

La industria cinematográfica de Hollywood, a través de su historia y su expansivo influjo, ha ido definiendo no sólo un modelo narrativo sino que ha logrado establecer una normalización en la forma de escritura, que parece indeclinable y excluyente.

Esa forma del guion que aprendemos y reproducimos responde a circunstancias particulares no universalizables: cierto modelo narrativo, industrial y comercial que, aplicado en otras condiciones de producción, con los objetivos del producto artístico y su circulación, ponen en tensión la forma del guion clásico ante las necesidades de los realizadores independientes o a las del ámbito académico. Es decir, en ciertas oportunidades he notado que hay una apropiación irreflexiva sobre las posibilidades y los límites de la forma de escritura del guion literario que corresponde al estilo clásico de Hollywood.

La variada oferta de software para escribir guiones tiene en común por un lado, asegurar la forma correcta de escribirlos y, por otro, poner a esos guiones en relación con la producción a través de otros programas que pueden interpretar dicho formato. Son dos cuestiones que tienen mucho que ver entre sí y que, como veremos más adelante², y que tienen que ver con la historia misma del guion cinematográfico en Hollywood. Algunos ejemplos son el Scriptum³, Movie Magic Screen Writer⁴ y el Final Draft⁵. De tal modo se “asegura” la forma estándar del guion sin ponerla en relación con la búsqueda estética y narrativa, ni con la organización de la producción que busca realizar el audiovisual, partiendo del supuesto que todos los guiones que se van a escribir con estos programas pertenecen al cine industrial y comercial.

² Ver cita 11: Bordwell, Staiger y Thompson sobre el trabajo de relación entre el formato del guion y los modos de producción a través de la historia del cine de Hollywood

³ <http://www.abcguionistas.com/scriptum/descargarScriptum.php>

⁴ <http://www.screenplay.com/products/movie-magic-screenwriter/screenwriter-regular-version.html>

⁵ https://www.finaldraft.com/?_ga=2.197602412.278409799.1505150421-326617219.1470238529

En el sitio ABC Guionistas, se ofrece una plantilla en Word (mucho menos pretenciosa que los programas de escritura antes mencionados) que tiene preparado el formato estándar⁶ y que, al descargarla, uno puede incorporar en su computadora los parámetros adecuados a los distintos tipos de párrafos.

Tan hegemónica es la estandarización del formato del guion derivado del estilo clásico que dichos programas no sólo apuntan a sistematizar el formato del guion, sino que, por ejemplo el Dramatica Pro, da posibilidad de "crear" el argumento. En su brief de venta, dice:

"¿Tienes una gran historia pero no sabes por dónde empezar?"

El software Dramatica Pro es tu compañero de escritura creativa. Crea grandes personajes. Planifica tu trama de principio a fin. Dramatica Pro destruye esos bloqueos del escritor."⁷

A través de una secuencia de preguntas que el programa le va haciendo al guionista -lo que muestra a las claras la vocación normalizadora de un modo de concebir al guion dentro de una estructura de producción industrial-, el programa va proponiendo opciones de características del personaje; a partir de esas decisiones, va proponiendo situaciones del argumento. Funciona con la lógica que el inagotable Borges propuso en *El jardín de los senderos que se bifurcan*: ante cada situación nuclear, se abren diferentes opciones en las que el escritor debe optar. O más específicamente: "*El jardín de los senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo*"⁸, (sobre la relación entre escritura y tiempo, justamente el tema sobre el que queremos reflexionar); o en otro

⁶Ver sitio: <http://www.abcgionistas.com/novel/plantilla.php>

⁷ <http://www.screenplay.com/products/dramatica-pro/dpro-regular-version.html>

⁸Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Pág. 99, Emecé Editores, 41° Impresión, Bs. As., 1986.

pasaje dice: "en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con una alternativa, opta por una y elimina las otras...". Lejos de las opciones que le presenta al autor su propia creatividad imaginadas por Borges, lo interesante del caso es que la serie de situaciones que va proponiendo el programa atienden a garantizar la lógica y el registro del modelo clásico.

Más allá de los modos de narración⁹ o del marco del modelo de producción en el que se inscriba, "un guion es ya la primer forma de una película"¹⁰. Esta simple y obvia afirmación nos invita a reflexionar las características del guion ya que, proponemos, lo que tienen en común todos los guiones es que en ellos está escrito en palabras la organización del tiempo del relato que luego cobrará forma en el audiovisual.

Fueron Bordwell, Staiger y Thompson¹¹ quienes al estudiar el estilo y modos de producción en Hollywood a través de un corte histórico, pudieron describir cómo los cambios en los modos de producción y cómo las nuevas necesidades fueron impactando en los formatos del guion. Allí demuestran que cada vez que surgieron nuevas necesidades de organización y a medida que se fue consolidando el estilo clásico, inevitablemente derivó en cambios en el formato del guion.

Una guía para la descripción

Tal como está planteado el estado de situación del guion literario que abrevia en la tradición del estilo clásico de Hollywood, la norma entra

⁹ David Bordwell ha descrito los modos históricos de narración en *La narración en el cine de ficción*, Tercera Parte, Ed. Paidós, 1996.

¹⁰ Carriere, J. C. y Bonitzer, Pascal, *The End*, Introducción, Ed. Paidós, Barcelona

¹¹ Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Ed. Paidós, 1997.

en tensión cuando el filme que busca no pertenece al ámbito industrial comercial.

En otros términos: vamos a indagar a través de cuatro muestras de guiones de muy diferentes modelos,- sin pretensiones de generalizar ni de hacer extensivas las observaciones ni las reflexiones a todos los tipos de guiones ni modelos -, de qué formas estos cuatro guionistas fueron abordando algunas dificultades de la escritura. Vamos a observar, particularmente, las dificultades referidas a la escritura ante las "alteraciones en el tiempo del relato", en función de la búsqueda estética que estaban haciendo.

Para ello elegimos esas cuatro muestras con el criterio de que sean guiones que van poniendo en tensión la convención de escritura del guion de estilo clásico, entendida como la forma hegemónica. Así es que proponemos tomar al formato clásico como formato de referencia.

Suponemos que cuando un guion de estilo clásico busca una película sin fines comerciales, cuando es parte de una exploración académica, poética o de autor, podría surgir en diverso grado, alguna muestra de desadecuación. Allí, la metodología de escritura (entendida como el proceso por etapas que llevan al guion literario) y la forma del guion, serían los síntomas de la tensión generada entre un proceso depurado y ajustado que sirve perfectamente cuando es aplicado para las condiciones de producción para las que se desarrolló durante más de cien años pero que, aplicado en otras necesidades, podría mostrar algunos signos de sus límites.

Este delicado problema tiene implicancia, también, en el momento de escribir el guion técnico,- que no vamos a desarrollar porque escapa a los fines de esta tesina -, ya sea en proceso y la perspectiva desde donde se encare la escritura como en el formato que resulta de ella.

El enfoque filosófico, el recorte.

Rorty

La presente tesina se enmarca en la concepción filosófica del constructivismo, particularmente desde la propuesta que Richard Rorty¹² hace, basándose en Friedrich Nietzsche, sobre la relación del lenguaje, la construcción de nuestras verdades contingentes y la transformación de nuestra realidad social, devolviendo el juego al arte y la creatividad como el principal motor de cambio. Rorty rechaza la idea de un orden a priori, como el teológico o el metafísico, que determina el criterio de Verdad única, presente en "la realidad" o en "el objeto", y que establece a los hombres una jerarquía de responsabilidades para con los otros hombres. Se adhiere a la posición de creer que el poder de la narrativa radica en la posibilidad de describir al "otro" como "uno de nosotros" y en la posibilidad de generar un proceso utópico de realización incesante de la Solidaridad y de la Libertad, no como convergencia a una Verdad ya existente sino como metas sucesivas a construir y realizar.

A partir de Hegel, todos los esfuerzos de la perspectiva historicista estuvieron centrados en demostrar que las circunstancias históricas y sociales son las que definen el carácter de lo humano y que no existe una "naturaleza humana" ni un "nivel más profundo del yo". Este enfoque fue el que permitió desplazar el eje de la discusión teológica y metafísica al historicismo, de reemplazar los conceptos de Verdad por el de Libertad como fin del pensamiento y del progreso social. Desde los reclamos de los poetas románticos de que es la imaginación y no la razón lo que nos define, se ha ido consolidando la idea de que la Verdad no se encuentra "ahí afuera" sino que es una construcción; que no existe una Verdad única y excluyente, -como

¹²Rorty, Richard *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1996

proponía la teología-, sino que es una construcción de las condiciones sociales e históricas.

Sin embargo, dentro del historicismo continuó perdurando la vieja tensión entre lo público y lo privado encuadrado en las posiciones de Nietzsche, Heidegger y Foucault, en quienes predomina el deseo de creación de sí mismo, de autonomía de lo privado; y la posición de Dewey y Habermas, en quienes predomina el deseo de una comunidad más justa y más libre. Ambas líneas de pensamiento son útiles para diferentes propósitos, son válidas y son, entre sí, inconmensurables¹³.

La figura superadora de esta dualidad sería la del "ironista liberal"; entendido como las personas lo suficientemente historicistas para entender que sus creencias y deseos no están más allá del tiempo y del azar. Dice Rorty:

"Son personas que, entre esos deseos imposibles de fundamentar, incluyen las esperanzas de que se termine el abuso y la humillación de seres humanos hacia otros seres humanos. ... En la utopía de la sociedad ironista, la solidaridad humana aparecería como una meta por alcanzar. No se ha de alcanzar por medio de la investigación, sino por medio de la imaginación, por medio de la capacidad imaginativa de ver a los extraños como compañeros en el sufrimiento. La solidaridad no se descubre, sino que se crea, por medio de la reflexión. Se crea incrementando nuestra sensibilidad a los detalles particulares del dolor y de la humillación de seres humanos distintos,

¹³"Los autores de un tipo nos hacen ver que las virtudes sociales no son las únicas virtudes, que algunos hombres han tenido éxito en el empeño de recrearse a sí mismos. Con ello cobramos consciencia de nuestra propia necesidad, articulada a medias, de convertirnos en personas nuevas, en personas para cuya descripción aún carecemos de palabras. Los del otro tipo nos advierten de que las deficiencias de nuestras instituciones y prácticas para vivir de acuerdo con las convicciones con las que ya estamos comprometidos por el léxico público, compartido, que empleamos en la vida cotidiana. Los unos nos dicen que no debemos hablar únicamente el lenguaje de la tribu, que podemos hallar nuestras propias palabras, que podemos tener para con nosotros mismos la responsabilidad de hallarlas. Los otros nos dicen que esa responsabilidad no es la única que tenemos. Los dos tienen razón, pero no hay forma de hacer que ambos hablen un mismo lenguaje". Rorty, Richard *Op. cit.*, Introducción.

desconocidos para nosotros. Una sensibilidad incrementada hace más difícil marginar a personas distintas a nosotros, pensando: 'No lo sienten como lo sentiríamos *nosotros*', o 'Siempre tendrá que haber sufrimiento, de modo que ¿por qué no dejar que *ellos* sufran?'. Este proceso de llegar a concebir a los demás seres humanos como "uno de nosotros", y no como "ellos", depende de una descripción detallada de cómo son las personas que desconocemos y de una redesccripción de cómo somos nosotros. Ello no es tarea de una teoría, sino de géneros tales como la etnografía, el informe periodístico, los libros de historietas, el drama documental y, especialmente, la novela. Ficciones como las de Dickens, Olive Schreiner, o Richard Wright nos proporcionan detalles acerca de formas de sufrimiento padecidas por personas en las que anteriormente no habíamos reparado. Ficciones como las de Cholderlos de Lacos, Henry James o Nabokov nos dan detalles acerca de las formas de crueldad de las que somos capaces y, con ello, nos permiten redescubrirnos a nosotros mismos. Esa es la razón por la cual la novela, el cine y la televisión poco a poco, pero ininterrumpidamente, han ido reemplazando al sermón y al tratado como principales vehículos del cambio y del progreso moral.¹⁴

Desde esta óptica, reconocer la contingencia es un reconocimiento al hecho de que no hay forma de "salirse" de los diversos léxicos que hemos empleado, que esas formas y lenguajes nos constituyen, y que sólo nos queda el desafío de crear nuevas formas. Estas nuevas formas, estas maneras de hacer mundos se hacen cambiando las formas, los lenguajes anteriores. Toda tendencia a normalizar, a repetir la forma, tiende a la reproducción más que a la transformación. Una misma matriz genera discursos del mismo tipo, esto nos permite pensar que a mayor número de matrices, de modelos, mayor diversidad de formas y posibilidades creativas, mayor posibilidad de nuevas maneras de hacer mundos. Por lo que

¹⁴ Rorty, Richard *Contingencia, ironía y solidaridad*, Introducción. Paidós, Barcelona, 1996. El subrayado es nuestro.

esta propuesta de análisis no tiene tanto el espíritu de suprimir formas tradicionales,- en este caso, el guion clásico-, sino de reconocer otras formas que amplíen la diversidad, que incentiven todas las formas.

Verón

Hemos tomado ciertos conceptos de la propuesta de Eliseo Verón¹⁵,- no tomamos toda su teoría ya que aquí no tenemos la intención de hacer un análisis semiótico del guion cinematográfico -, pero sí nos detenemos sobre la *producción de sentido* y el funcionamiento de los discursos sociales ya que nos parecen pertinentes para situar la perspectiva desde dónde se hará el análisis de los guiones.

Verón plantea que en la red semiótica, donde los fenómenos de sentido adoptan variadas formas significantes, sólo se puede estudiar el sentido desde el *sentido producido*, a través de fragmentos del proceso semiótico. La hipótesis de que el sistema productivo deja huellas en los productos es lo que nos permite el análisis de sentido; por lo tanto, el sistema productivo puede ser fragmentariamente reconstruido a través del análisis de los productos.

Alejandra Rómoli, retomando a Verón, lo pone en estos términos:

"Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio *empírico* de la producción de sentido. Siempre partimos de "paquetes" de materias sensibles investidas de sentido que *son productos*; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera...) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera

¹⁵Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1993.

que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido.

Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras *condiciones de producción* y, a las segundas, *condiciones de reconocimiento*. Generados bajo condiciones determinadas, que producen sus efectos bajo condiciones también determinadas, es entre estos dos conjuntos de condiciones que *circulan* los discursos sociales”¹⁶.

En este caso, la materialidad del texto, el *producto de materia sensible*, es el texto escrito al que, por sus características, reconocemos como el guion literario del estilo clásico. A través suyo se intentará reconstruir, aunque sea fragmentariamente, las *condiciones de producción*: necesidades e influencias que incidieron en la forma de la escritura de las alteraciones en el tiempo del relato en el guion. Tomaremos como lecturas, reconocimientos, algunos formatos divergentes; las *condiciones de reconocimiento* estarán presentes como desfase en las maneras de inscribir el tiempo en esos otros guiones literarios.

“Dicho de otro modo: analizando productos, apuntamos a procesos”¹⁷. Sobre esta base teórica se intentará una aproximación al análisis comparativo entre el formato del guion clásico de Hollywood y otras escrituras posibles, intentando encontrar, -por ejemplo en el modo en que se escribe en el guión las alteraciones en el tiempo del relato -, la red de distancias, es decir, las diferencias en las condiciones productivas, entre estos discursos sociales sin perder de vista el lugar

¹⁶ Rómoli, Alejandra. Seminario sobre análisis de discurso político. Apuntes sobre Verón, La semiosis social, Cap. 3 a 6, pág. 8. UNLP, 2008.

¹⁷ Verón, Eliseo. Op. Cit., pág. 124

y la utilidad del guion literario como una etapa fundamental del proceso creativo de un audiovisual.

Marco teórico sobre las alteraciones en el tiempo en el relato

Genette y Bordwell

La base teórica para el análisis la tomamos de Genette¹⁸, tanto cuando nos referimos a las alteraciones en el tiempo del relato,- tema principal para este trabajo-, como para cuando mencione circunstancialmente el Modo y Voz Narrativa¹⁹. A través de Genette, quien desarrolló su teoría aplicada al relato literario, es que llegamos a David Bordwell²⁰ (quien también toma a Genette como base teórica con cierta sutil acotación²¹) para analizar el tiempo en el relato cinematográfico.

Cuando decimos que tomamos como marco teórico a Genette, también estamos diciendo que partimos de la tradicional distinción que hicieran los formalistas rusos, la distinción entre *historia* y *relato*; dualidad que Genette repensó a partir de Figuras III²² cuando propuso la tercera instancia, la de la *narración*.

Para Genette, la *historia* designa el "significado o contenido narrativo (aún cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca

¹⁸ Genette, Gérard *Figuras III*, Ed. Lumen, 1º Edición, Barcelona, 1989.

¹⁹ Ducrot y Schaeffer reseñan que el otro modelo de análisis influyente es el de F. K. Stanzel (1955, 1964 y 1979) y que si bien tienen puntos de coincidencia, no pueden ser superpuestos. El de Genette es más completo y manejable, ya que Stanzel, por ejemplo, no estudia cuestiones de *tiempo*. Ver: Ducrot, Oswald y Schaeffer, Jean-Marie. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Tiempo, Modo y Voz en el relato, pág. 651. Ed. Arrecife Producciones. Madrid, 1998.

²⁰ Bordwell, David *La narración en el cine de ficción*, Cap. 6, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

²¹ Bordwell, David. Op. Cit., Cap. 6, Nota 6: "Mi deuda con Genette no debe, sin embargo, empañar las diferencias teóricas entre nuestras aproximaciones..." Pero aclara más adelante "Sin embargo, las categorías de Genette acerca de las relaciones temporales son útiles para las relaciones ente narración (argumento más estilo) y la historia narrada (historia), afortunadamente para mí, pues el discurso de Genette sobre el tiempo es uno de los triunfos de la poética contemporánea".

²² Originalmente publicada por Éditions du Seuil, en 1972.

densidad dramática o contenido de acontecimientos)”²³. Se la puede pensar como el conjunto de acontecimientos que se cuentan que se organizan en un orden cronológico ideal. Es ideal en el sentido que no podría ser trasladado a la linealidad del relato ya que hay podría darse el caso de personajes a los que les suceden distintos sucesos a la vez. La *historia* es una instancia conceptual sólo deducible analíticamente a través del *relato*.

El *relato* es el texto oral o escrito, el único objeto material al que tenemos acceso. Es el producto sintáctico y semántico que conforma un todo significativo.

La *narración* es el hecho o acción verbal que la historia se convierte en relato. Dice Genette: refiere “al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en la que se produce”²⁴. En los relatos literarios esta situación narrativa es ficcional, y esa artificiosidad es lo que define a la obra de ficción. En cambio, en los textos narrativos históricos o periodísticos donde hay una existencia previa de los hechos, la narración,- es decir el acto narrativo mismo -, va recuperando al mismo tiempo la *historia* y el *relato*.

En Figuras III, Genette analiza el *tiempo, el modo y la voz* en el relato: allí dice que todo lo que se puede describir en un texto narrativo aparece en el nivel del *relato*, en el texto constituido por palabras.

Otros teóricos han centrado sus estudios de los contenidos narrativos, es decir al nivel de la *historia*; otros, a la relación entre el *relato* y la *narración*, es decir, en la enunciación.

Nosotros nos detendremos a analizar en el texto de los guiones las *alteraciones en el tiempo del relato* desde la perspectiva que estamos

²³ Genette, Gerard. Op. Cit. Pág. 83

²⁴ Genette, Gerard. Op. Cit. Pág. 83

desarrollando; por lo tanto, como hemos dicho, dichas alteraciones se dan en la relación entre el *tiempo de la historia* y el *tiempo del relato*. Para Genette, los núcleos narrativos de una historia suponen siempre procesos que generan cambios y esta evolución se opera dentro de un lapso de tiempo. Todo cambio presupone, por lo tanto, una sucesión en el tiempo, una cronología.

El orden lineal en que se organizan los textos narrativos tiene que ver con una característica propia de la escritura; característica que comparten tanto los textos narrativos literarios como los guiones literarios narrativos. Esta linealidad inevitable, en la que se aparece una palabra detrás de la otra, no se corresponde con la ordenación consecuente de lo temporal²⁵.

Genette describe tres tipos de alteraciones en el tiempo del relato: las alteraciones en el **orden** en que sucedieron los hechos en la historia y el orden en que se relatan; la relación entre la **duración** (o **velocidad**) de los hechos en la historia y la duración que se les dedica en el relato; y finalmente, la relación entre **frecuencia** en la que suceden los hechos en la historia y la cantidad de veces que se los representa en el relato.

Si bien Bordwell toma esta clasificación de Genette²⁶, tiene su perspectiva puesta específicamente en el cine, lo que le permite

²⁵ Barthés, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Ver apartado 2: Los niveles de sentido; pág. 70: Aquí, el concepto clave es el de *niveles de descripción*. Una frase puede ser descrita lingüísticamente a diversos niveles: fonético, fonológico, gramatical, contextual; hay entre ellas una relación de *integración*, ya descrito por la Escuela de Praga y retomado por Benveniste. Esta característica del lenguaje se produce de forma lineal.

²⁶ De hecho desarrolla esta clasificación aplicada al cine en varias publicaciones: *La narración en el cine de ficción*, Cap. 6, págs. 76 y sig.; *El cine clásico de Hollywood*, Cap. 4, págs. 45 y sig.; *El arte cinematográfico*, Cap. 3, págs. 70 y sig.

proponer una teoría que ve a la narración como una actividad formal donde distingue tres conceptos claves: *historia*, *argumento* y *estilo*²⁷. Para Bordwell, *historia* nunca se hace efectivamente presente en imágenes o sonido. Es el resultado de un complejo sistema de inferencias e informaciones, donde se incorpora la acción en una cadena lógica y cronológica de situaciones que se dan en una duración y espacio dados. Es la construcción que los perceptores pueden hacer a partir de lo que ven. Si bien la construye un observador, lo hace "basándose en esquemas prototípicos (tipos de personas, acciones o localizaciones identificables), en esquemas plantilla (principalmente la historia canónica) y esquemas procesales (una búsqueda de motivaciones adecuadas y relaciones de causalidad, tiempo y espacio)"²⁸.

El *argumento* "es la organización real y la representación de la historia en la película"²⁹. Es un sistema porque allí se organizan de un modo particular los asuntos de la historia y de qué modo se presentan, es decir, con qué acciones, escenas, punto de vista, estructura. Bordwell dice, citando a Boris Tomashevsky, que "el diseño del argumento es independiente del medio: el mismo diseño puede presentarse en una novela, obra teatral o una película"³⁰.

El *estilo*, en cambio, es el uso particular de los recursos técnicos en el filme y, por lo tanto, es específico del medio en que se esté desplegando. Por lo tanto, la puesta en escena, la fotografía y cámara, el diseño de sonido y el montaje son elementos técnicos que conjugan cierto *estilo*.

²⁷ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Cap. 4: Principios de la narración, pág. 49 y sig. Ed. Paidós, 1996.

²⁸ Bordwell, David. Op. Cit. Cap. 4. Pág. 49

²⁹ Bordwell, David. Op. Cit. Cap. 4. Pág. 50

³⁰ Bordwell, David. Op. Cit. Cap. 4. Pág. 50

Para Bordwell el *argumento* y el *estilo* son dos sistemas que coexisten: el primero se entiende como un proceso “dramatúrgico”; el segundo, como un proceso “técnico”³¹.

Sobre la clasificación de Genette, él la aplica al texto audiovisual, donde suceden otro tipo de relaciones entre *historia* y *argumento*, él ubica a dichas alteraciones en el tiempo del relato.

Si bien mantiene la base de las variaciones de orden, velocidad y frecuencia, al interior encuentra ciertas particularidades que no vamos a desarrollar aquí porque nuestro objeto de estudio es el guion y las diferencias que abre Bordwell se aplican al texto audiovisual, ya que él analiza las películas.

Por lo tanto, para el análisis de los casos de los guiones, más adelante –cuando entremos en el marco teórico- nos referenciaremos en la base teórica que Genette desarrolla en Figuras III. En el análisis de las muestras de distintos tipos de guiones nos centraremos en analizar el texto escrito con la intención de identificar ciertas características que, desde la escritura, den cuenta de la relación entre el *tiempo de la historia* y el *tiempo del relato*.

En el presente trabajo se recogerán muestras representativas para ver de qué manera se han escrito las alteraciones en el tiempo del relato en un ejemplo de guion literario de estilo clásico y, luego, se verá de qué otros modos alternativos otros guionistas, en otros ejemplos de guiones que no se inscriben en este estilo clásico que usamos de referencia, han abordado la escritura del tiempo del relato.

³¹ Bordwell, David. Op. Cit. Cap. 4. Pág. 50

Modos de abordaje

Partiendo de la base de que un “discurso” es conjunto significativo donde se destaca cierto enfoque en los fenómenos de sentido, en esta tesina se buscarán, en el texto del guion, las marcas que remitan a las huellas de operaciones del proceso de producción del discurso. Retomando lo propuesto por Verón³², ya que las operaciones mismas no son visibles, se apunta a reconstruirlas a partir de dichas marcas, y así poder reconstruir, al menos parcialmente, otras escrituras posibles del guion.

Con el fin de acotar y sistematizar el análisis, se prestará especial atención a las marcas que den cuenta del tiempo en el texto del guion ya que, según entendemos, es un carácter clave en la articulación entre el texto escrito y el texto audiovisual.

Según Verón³³, el modelo de una operación está compuesto por tres elementos: un *operador*, un *operando* y la *relación* entre ambos, sea xRy . Sobre la base de ese modelo mínimo, se impone hacer ciertas observaciones:

El punto de partida de la descripción es siempre la identificación de una marca interpretada como *operador*. O, para decirlo de otro modo: la primera condición de la descripción de una operación es identificar un operador en la superficie discursiva.

En este caso, los operadores son las formas específicas que, más allá de los usos y costumbres, los que pertenecemos a la comunidad audiovisual entendemos, producimos y reconocemos qué es y cómo se escribe el guion literario de estilo clásico. Por lo tanto, en primera instancia, se intentarán reconocer dichas marcas e identificar el

³² Verón, Eliseo. Op. Cit.

³³ Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires, Gedisa, 2004. Pág. 51

funcionamiento que tienen dentro del formato del guion clásico. Esta será nuestra referencia comparativa para el análisis.

En segunda instancia, se hará la misma operación en otros ejemplos de guion elegidos especialmente con el criterio de que han sido escritos en *condiciones de producción* diferentes a la referencia.

Por último, y teniendo en cuenta que un "análisis discursivo" son necesarios ciertos postulados que regulan metodológicamente el abordaje del "paquete de materia significativa",- en este caso serán los cuatro guiones literarios analizados -, se atenderá especialmente a la comparación entre los conjuntos de operaciones. Cito a Eliseo Verón para dicha propuesta metodológica:

"El análisis discursivo trabaja sobre las disparidades intertextuales, se interesa esencialmente por las *diferencias* entre discursos. Este se origina en las propiedades de todo conjunto textual. Desde el punto de vista de una teoría de la producción *social* de sentido, un texto no puede analizarse «en sí mismo», sino únicamente en relación con las invariantes del sistema productivo de sentido. Ahora bien, para mostrar que ciertas propiedades de una economía discursiva están realmente asociadas a invariantes productivas determinadas (ya sea en la etapa de producción, ya sea en la de reconocimiento) es necesario que, en condiciones diferentes, los discursos producidos sean también diferentes. Por ello el procedimiento comparativo es el principio básico del análisis de los discursos"³⁴.

En el caso que se está estudiando, la disparidad entre discursos está dada por la entidad propia que ha sabido conseguir el guion cinematográfico y las fuentes de las que se fue haciendo: la literatura y la dramaturgia. En otros términos, en la forma que toma el texto del guion se da cuenta del devenir del tiempo a través de la diferencia de las necesidades de producción de la obra literaria, dramática y

³⁴Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires, Gedisa, 2004. Cap. 3, "Diccionario de Lugares no comunes"

de las del guion mismo como producto industrial.

Para este trabajo y donde ponemos especial atención, lo interesante de la propuesta de Verón radica en que ante "**condiciones diferentes, los discursos producidos sean también diferentes**".

Es decir: necesariamente serán diferentes las formas de escribir un guion si cambian las condiciones productivas. Ahí, en esa diferencia entre las formas, en las diferencias de necesidades, está puesto el acento de este trabajo de graduación.

Teniendo en cuenta que un texto puede estar sometido a una pluralidad de lecturas, ¿qué operaciones describir? Sólo puede guiarnos la búsqueda de *disparidades* interdiscursivas. Se trata de describir, en un conjunto discursivo, las operaciones que definen una diferencia *sistemática y regular* con otro conjunto discursivo, considerando como hipótesis que ambos están sometidos a condiciones productivas diferentes. Estas diferencias son sistemáticas porque se trata no de describir operaciones aisladas, sino de tomar en consideración el conjunto del funcionamiento de una economía discursiva en lo que la diferencia de otra. Y son regulares porque se trata no de describir operaciones identificables en tal o cual texto particular, sino de llegar a constituir *tipos* de discurso, caracterizados por un funcionamiento relativamente constante en el seno de una sociedad y de un período histórico determinados.

Como esta tesina no pretende un grado de análisis general que sea aplicable a todos los modelos de guiones ni hacer una exhaustiva disección analítica de qué es y cómo se escribe un guion de estilo clásico sino que simplemente propone un posible abordaje para el análisis comparativo a través de ciertas particulares marcas en la escritura de algunos guiones que provienen de diferentes experiencias de producción que se corren de la necesidades industriales del estilo clásico, es que se ha hecho el recorte (por

cierto, como todo tipo de recorte, arbitrario) que valga como muestra del procedimiento de análisis.

Por esto mismo hemos decidido hacer el análisis deteniéndonos en algunas marcas de la escritura del tiempo en particular de esos cuatro guiones que son aquellas que, a nuestro criterio, aportaban mejores posibilidades de reflexión, y no en todas las marcas de todos los guiones de cada estilo, lo que rebasaría muy ampliamente los alcances e intensiones de esta tesina.

En fin, los Propósitos de esta tesina

Las relaciones de los discursos con sus condiciones de producción, por una parte, y con sus condiciones de reconocimiento por la otra, deben poder representarse de forma sistemática; debemos tener en cuenta las *gramáticas de producción* y las *gramáticas de reconocimiento*, o reglas de generación y reglas de lectura.

Las reglas que componen estas gramáticas describen *operaciones* que asignan sentido a las materias significantes. Estas operaciones se reconstruyen a partir de *marcas* en la materia significante.

Entre las condiciones productivas de un discurso *hay siempre otros discursos*. En la escritura de un guion literario se cruzan los discursos del deber ser de la norma con las necesidades concretas del guionista y/o realizador. Ante condiciones "anómalas", no previstas para la narración de modelo clásico, los guionistas toman atajos, encuentran paliativos que funcionan sobre la base de la forma clásica con modificaciones circunstanciales, casi siempre auto-referenciales.

Por ejemplo: si en una escena es sustancial que el personaje tenga su tiempo interno de maduración dramática, se podría escribir: "Fulano mira por la ventana", pero esa oración no contiene jamás el tiempo

que necesita el plano sostenido sobre el personaje. Sabemos que algún guionista y realizador³⁵ que escribe el largo contraplano con una exhaustividad descriptiva tal que induzca al lector del guion a percibir que el tiempo que necesita el personaje es mucho más extenso que lo que se intuye que durará un plano escrito con la simple proposición "Fulano mira por la ventana". En todo caso, la estrategia de describir un contraplano que no es importante y que de antemano se sabe que no se filmará, es un intento por cubrir un problema que la norma no tiene previsto.

Es, en términos de Harold Bloom³⁶, una *dislectura* y sucede de este modo porque toda producción discursiva es una lectura de los discursos anteriores, el lenguaje artístico es necesariamente la revisión del lenguaje precedente.

Bloom pone en cuestión el sentido común en el que se dice que un poema es autosuficiente, que habla por sí mismo, que no necesita de ponerse en relación con otros poemas para producir el sentido que genera. Un poema, dice, está hecho de palabras en un mundo superpoblado de lenguaje literario. Entonces es cuando afirma que:

"Todo poema es un inter-poema y que toda lectura de un poema es una inter-lectura. Un poema no es escritura sino *reescritura*, y aunque un poema fuerte sea un nuevo comienzo, ese comienzo es un recomenzar"³⁷.

³⁵ Este ejemplo en concreto me lo dio el guionista, director y dramaturgo Santiago Loza en una entrevista cuando hablamos sobre su opera prima, *Extraño* (2003) <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/5224> . Particularmente se refería a la Esc. 3, cuando conocemos a Axel, el personaje que interpreta Julio Chávez.

³⁶Bloom entiende por *dislectura* una lectura "incorrecta", fuera de la norma. Bloom, Harold. *Poesía y Represión. De William Blake a Wallace Stevens*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.

³⁷ Bloom, Harold. Op. Cit. Pág. 17

Para nosotros, este concepto es sustancial y va a hilvanar de manera central el análisis de casos. Cada uno a su forma, cada uno tensando los recursos y las formas a su manera, no es un texto nuevo, diferente, que se puede leer aislado del resto del sistema de guiones. Bloom está pensando en la poesía; nosotros en los guiones pero esta característica nos atraviesa.

En este sentido es que Bloom recupera a Freud con el concepto de "*significación retroactiva*", ya que todo poeta (nosotros pensamos en guionistas) está en situación de "después del acontecimiento" en términos del lenguaje literario. Su arte es una *posteridad*, donde recuerda algunas huellas y reprime otras. Bloom llama a este recuerdo como una des-aprehensión, o un dislectura creativa. Y continúa:

"Incluso el más fuerte de los poetas debe asumir su actitud *dentro* del lenguaje literario. Si se posiciona *fuera* de éste, entonces ni siquiera puede empezar a escribir poesía. Porque la poesía vive siempre a la sombra de la poesía. El cavernícola que trazaba el contorno de un animal sobre la roca, trazaba siempre siguiendo el contorno de un precursor"³⁸.

Como ya lo hemos expresado, en esta tesina nos proponemos encontrar, describir y reflexionar, en los cuatro guiones que se analizarán, algunas características de las diversas formas de escritura en formato de guion.

A través de las marcas en la escritura de las alteraciones en el tiempo del relato intentaremos ver cómo se escriben comparativamente entre la muestra de un guion de estilo clásico con otros registros de guion. Se trata de establecer la red de distancias de los discursos sin

³⁸ Bloom, Harold. Op. Cit. Pág. 20

que se pierda de vista el sentido que tiene el guion en el proceso de creación y producción de un filme.

El propósito último de esta investigación es proponer una reflexión que invite a pensar en otras escrituras posibles del guion desde una perspectiva más amplia al estándar industrial³⁹.

Capítulo 2

Características del Modelo Clásico de Hollywood

Nuestro punto de referencia es el guion literario surgido y consolidado a través de más de cien años en la industria cinematográfica de Hollywood. El guión literario que aquí llamamos de modelo clásico, se ha hegemonizado tanto en el proceso de la escritura como en el formato del guion.

En este proceso de formación, la “industria del entretenimiento” se ha visto en la necesidad de tomar opciones en el mundo de los relatos que han implicado ir desarrollando una forma normativa de abordar la escritura. La primera característica tiene que ver con la *redundancia*. En el “cine clásico de Hollywood”⁴⁰ lo que se repite es, sobre todo, determinadas estructuras narrativas, la configuración de los

³⁹ Nota al margen: la historia de la literatura, lejos de la hegemonía, está repleta de ejemplos de cómo se fueron concibiendo y los resultados de las búsquedas por la innovación estética y las formas narrativas. Ante cada cambio en la concepción, ante cada nuevo intento, entraron en tensión con lo que en cada época se consideró que era el canon de la narrativa. Esto nos deja como saldo un inmenso abanico estético. Para quien le interese el tema, puede ver el libro de Gaché, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Limbo Ediciones. Bs. As., 2004

⁴⁰ Bordwell, David. Staiger, Janet. Thompson, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Cap. 1: Un cine excesivamente obvio. Ed. Paidós, 1997. Cuando decimos “cine clásico de Hollywood” tomamos el concepto de Bordwell cuando lo describe como un estilo colectivo o, en otros términos, un paradigma: “una serie de elementos que pueden, de acuerdo con las reglas, sustituirse entre ellos”, es decir, de opciones que tienen los realizadores dentro de una tradición. Bordwell, David. Staiger, Janet. Thompson, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Cap. 1: Un cine excesivamente obvio. Ed. Paidós, 1997.

personajes y cierto modo particular de construir el relato en tiempo y espacio. Este proceso de recurrencias no lo ha hecho sólo el cine de Hollywood. El poema épico, por ejemplo, también se basó en este principio.

Erich Auerbach⁴¹ ha estudiado profundamente la narrativa épica y los efectos estéticos, a través de la comparación entre La Odisea, de Homero, y los antiguos relatos bíblicos.

Allí, Auerbach toma como referencia el canto XIX de la Odisea, cuando Ulises regresa después de muchísimos años a su casa, en Ítaca⁴². En este pasaje Ulises se presenta como un caminante y se gana la benevolencia de Penélope quien le pide a la anciana ama de llaves que le lave los pies, -primer deber de hospitalidad a los caminantes de las historias antiguas-. Euriclea, quien ha sido la nodriza de Ulises, prepara el baño de pies con agua tibia mientras recuerda a su señor ausente quien, tal vez, se halle como él, vagando por tierras lejanas al tiempo que encuentra cierto parecido del viajero con Ulises. Para no ser reconocido, al menos por Penélope, él se retira a un lugar apartado y más oscuro. Pero cuando la anciana le lava los pies toca la cicatriz de la rodilla, deja caer con alegría el pie en la jofaina, el agua se derrama y ella quiere dar exclamaciones de júbilo; pero Ulises la retiene, la sujeta e inmoviliza para que Penélope no se dé cuenta.

Todo es relatado ordenada y minuciosamente: el sentimiento de las dos mujeres, reflexiones sobre el destino de los hombres, clara y bella adjetivación de hombres y objetos, quietos o en movimiento dentro de un espacio perceptible, aún en momentos de gran emoción, aparecen sentimientos e ideas. Lo interesante de la situación es que en esta breve reseña se ha omitido deliberadamente una serie extensa, de setenta versos, que la interrumpen a la mitad este relato

⁴¹Auerbach, Erich *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

⁴² Auerbach, Erich. Op. Cit., Cap. 1.

que abarca cuarenta versos. Se trata de la serie que describe el origen de la herida, un accidente de caza en los tiempos juveniles de Ulises, en ocasión de la visita a su abuelo Autólico. Esto da ocasión de instruir al lector sobre Autólico, su casa, su carácter y hasta qué actitud tuvo cuando nació Ulises. Después describe la llegada de su nieto adolescente, los saludos, la cena, la noche de descanso y la preparación a la salida de caza de la mañana siguiente; el rastreo del jabalí, el combate, la embestida que el animal le hace a Ulises, la curación de la herida, el regreso a Ítaca y las preguntas de sus padres sobre lo sucedido. Todo se relata con perfecto modelado de las cosas y conexión de las frases que no dejan nada oscuro. Después de lo cual, el narrador, nos introduce nuevamente en el aposento de Penélope y relata cómo Euriclea, que antes de la interrupción ya había reconocido la herida en la rodilla de Ulises, deja ahora caer el pie que le estaba lavando en el fuentón.

Toda esta situación no tiene la intensión de crear "tensión dramática", como conocemos los lectores modernos. En la actualidad, toda esa recapitulación del origen de la herida tendría la función de potenciar el reconocimiento de Euriclea. Sin embargo, la idea de tensión en Homero es muy débil. Justamente, lo característico de la poesía homérica es lo opuesto: cierto efecto retardador, generado a partir del avance y retroceso de la acción que no tiene que ver con la búsqueda del personaje de un objetivo por lograr.

Auerbach recuerda que Schiller, (en la correspondencia que mantiene con Goethe hacia finales de abril de 1797⁴³) dice que Homero nos describe "tan sólo la tranquila presencia y acción de las cosas según su propia naturaleza" y que la finalidad de su descripción descansa "en todos y cada uno de los puntos de su desarrollo".

Es característica del estilo homérico no dejar detalle ni digresión sin tomar, a medio hacer o en penumbras. Describe todo bellamente

⁴³Auerbach, Erich Op. Cit. Pág. 11.

narrado, logrando un efecto de tiempo presente perpetuo, con una perfecta construcción del tiempo y el espacio de la acción.

La particularidad del estilo homérico se hace aún más clara si se confronta con un texto asimismo épico y antiguo, aunque perteneciente a otro mundo de formas, como ser los relatos bíblicos.

Auerbach recupera de la Biblia el relato del comienzo del sacrificio de Isaac, dice: "Y aconteció después de estas cosas, que tentó Dios a Abraham, y le dijo: Abraham. Y él respondió: Heme aquí"⁴⁴.

Aquí se nota la ausencia de interlocutores, aunque el lector pueda comprender que no están todo el tiempo en el mismo sitio y que uno de ellos, Dios, debe venir de alguna parte, de alguna altura o profundidad, hasta llegar a la tierra e interpelar a Abraham. Sin embargo, nada se sabe de dónde viene Abraham y a dónde se dirige. Tampoco se nos dice nada de los motivos por lo que Dios le da a Abraham la terrible misión de que sacrifique a su hijo, Isaac. Tampoco se nos dice el lugar donde se encuentra Abraham, quien responde "Heme aquí"; luego, todo lo que hace Abraham queda sugerido, queda abierto a interpretación del lector. Abraham podría estar allí mismo o en algún otro lugar, en su casa o al descampado; al narrador no le importa aclararlo y el lector se queda sin saberlo. Auerbach aclara que para la traducción del hebreo, el "heme aquí" no es tanto una alusión al lugar donde está Abraham sino más bien tiene una connotación de "Estoy a tus órdenes". Por lo tanto, el narrador no explicita ni se describe dónde está el que habla, pero se sugiere cierta interpretación de la escena donde Abraham hace un gesto de sumisión a lo que Dios le pida. Luego, viene el pedido expreso que le hace Dios: que lleve a su hijo hasta cierto lugar y que en un monte que él le diga, que allí lo sacrifique.

⁴⁴Auerbach, E. Op. Cit. Pag. 14. Cita de la *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Antigua versión de Castodoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Valera (1602). Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960. Génesis 22:1. Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

Nada está narrado durante el camino que lleva tres días. No hay descripciones de objetos ni de lugares, de personajes que participan de la situación, de la percepción de los sentidos, no podemos acceder a los pensamientos de los que allí participan de la acción. Todas estas restricciones colaboran para crear una participación muy activa para el lector, quien debe proyectar sobre el texto todo esto y, además, interpretar el sentido.

A través del análisis pormenorizado de esta narración⁴⁵, Auerbach nos hace ver que esta manera diferente de construir tiempo y espacio crea otra relación con el destinatario, una relación más íntima, más involucrada con su universo interior.

A partir de esto que acabamos de ver nos resulta interesante reflexionar sobre cómo la narrativa cinematográfica de estilo clásico ha intentado consolidarse en un tipo de narrativa fiel a la tradición clásica occidental más afín al realismo. Podría pensarse que las variaciones más relevantes se han dado a través de la evolución de los géneros cinematográficos⁴⁶. Sin embargo, por ejemplo las estructuras narrativas y el modelo de personajes permanecen estables.

Este modelo de relato, -dado por la estructura, personajes y la forma en que se construye la acción dramática con un conflicto dramático a través del espacio y tiempo- tiene su raíz en las necesidades de producción⁴⁷, de estandarizar el relato para industrializar su factura.

⁴⁵ Auerbach lo va comparando con la escena de la Odisea antes descrita, como contraposición entre dos tipos de narración clásica.

⁴⁶ Altman, Rick *Los géneros cinematográficos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000. Allí Altman propone que, para la teoría de los ciclos de los géneros, es una condición necesaria una relación entre continuidad y la variación para la supervivencia de los géneros.

⁴⁷ Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Ed. Paidós, Barcelona, 1997. Aquí, los autores y autoras, hacen un pormenorizado análisis de los modos de producción en la industria de Hollywood y, en una lectura transversal, se puede apreciar cómo dichos cambios fueron impactando en las formas del guion cinematográfico. En otros términos, ante necesidades de producción cambiantes, el guion fue

Pero no siempre fue así. Vanoye⁴⁸ sostiene que en los orígenes, durante el período del cine mudo, tanto en Europa como en los EE.UU., los personajes tienen sus fuentes en el naturalismo y en el melodrama para las obras dramáticas, y en el grotesco para las obras cómicas. El naturalismo toma del modelo realista francés para la literatura la caracterización de vestimentas, decorados y el contexto social donde se vinculan y desarrollan los personajes⁴⁹.

Vanoye nos hace ver que en las primeras películas, la configuración de los personajes tiene que ver con los *arquetipos*: se pone de relieve una característica sobresaliente de cada personaje para que, en la relación con los otros, haga avanzar la historia. Las motivaciones en las acciones de los personajes están muy poco o nada desarrolladas. Es habitual asistir a cambios de comportamientos o a inversiones de carácter inmotivados. Tal es el caso de los happy end obligatorios en el género de acción y aventuras.

Siguiendo a Vanoye, se puede apreciar que este modelo al que él lo denomina Modelo Clásico⁵⁰, definido por su coherencia psicológica, se constituyó bajo el influjo del positivismo realista-naturalista: la influencia del medio (contexto) y de la herencia (biografía) "explican" las reacciones del personaje.

El modelo clásico también es heredero del modelo trágico ampliado por el concepto de "motivación". El héroe trágico tiene un objetivo, pero éste le es dado por su "pasión", que es una desmesura interna, su debilidad y su fuerza espiritual, que lo llevan a identificarse con una de las potencias que gobiernan la voluntad humana (el amor

encontrando respuestas a través de su forma que daban cuenta de dichas necesidades.

⁴⁸ Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guion*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

⁴⁹ Vanoye, Francis. Op. Cit. Pág. 51

⁵⁰ Vanoye describe otros modelos de personajes, sus orígenes e influencias en otros estilos cinematográficos

fraterno o paterno, el gusto por el poder, etc.) y que lo lleva a enfrentarse a sus antagonistas que encarnan a otras fuerzas⁵¹.

Vanoye sostiene que Hollywood ha ido imponiendo como "natural" cierta forma de caracterizar al personaje. Los manuales de guion más normativos "recomiendan" tener en cuenta los siguientes criterios específicos:

- Criterio de Unidad: es decir, unidad conceptual entre personalidad, acciones y emociones.
- Criterio de Integración: los personajes y la historia deben integrarse mutuamente, es decir, deben ser funcionales entre ellos.
- Criterio de Diferenciación: los personajes deben ser definidos a partir de oposición y diferencias entre otros personajes.

Vanoye sintetiza que para el modelo clásico los personajes deben ser⁵²:

- Activos, es decir, que ellos mismos generen las situaciones en las que se verán complicados. No es concebible un personaje pasivo, que sólo se deje atravesar por el embate de las situaciones.
- Deben tener una necesidad dramática explícita sostenible a través de un conflicto dramático.
- Dicha necesidad dramática es el organizador de la acción dramática: todas las situaciones por las que circulará el personaje están en estricta relación con la posibilidad de alcanzar o no tal meta.
- Las secuencias de acciones dramáticas están signadas por una lógica causal. Es impensable el arbitrio del azar o de la casualidad para crear o resolver conflictos (excepto en un modo de comedia).
- se recomienda construir la historia alrededor de un personaje principal; a lo sumo, de una pareja donde uno se imponga sobre el otro.
- El personaje protagonista debe tener objetivo y motivaciones relacionadas con la historia donde está actuando. Debe haber una estrecha relación entre lo que es, lo que hace, lo que dice y lo que sucede.
- El conflicto implica necesariamente a un personaje antagonista en igualdad de condiciones que el protagonista.
- Debe revelar progresivamente a través de los comportamientos externos del personaje (qué parece, hace y dice). También

⁵¹ Vanoye, Francis. Op. Cit. Pág. 54

⁵² Vanoye, Francis. Op. Cit. Pág. 52

tiene una historia de vida que el guionista describe en la biografía que es revelada parcialmente.

- El personaje evoluciona en un contexto (familiar, social, histórico, profesional). Tiene necesidades, un modo particular de ver las cosas, comportamiento y manera de relacionarse que sirven para exponer ante otros el conflicto.
- Los personajes deben tener la posibilidad de cambiar a través de la historia.

Luisa Irene Ickowicz⁵³, describe las características del conflicto dramático, que constituyen lo que podríamos llamar una de las matrices sobre la que se apoya el modelo clásico. Dice que:

- Establece unidad de opuestos entre el protagonista, el antagonista y el objeto de deseo.
- la resolución del conflicto es inevitable e impostergable
- ninguna de las dos fuerzas puede renunciar al objeto de deseo y tiene, potencialmente, la misma posibilidad de alcanzarlo.
- la confrontación entre las dos fuerzas se da por la capacidad de alcanzar ese objeto y no por el objeto en sí mismo.
- estas dos fuerzas, el protagonista y antagonista, son dos formas opuestas de concebir el mundo, que se expresan a través de sus valores y de las acciones que llevan adelante.
- es el conflicto lo que estructura el relato en tres grandes actos.
- el conflicto dramático crece en intensidad a través de la estructura y es lo que organiza toda la acción dramática.

Robert McKee⁵⁴ sostiene que, para la creación del personaje, hay que tener en cuenta dos instancias bien definidas: la *caracterización* y la *verdadera personalidad*. La primera responde a todas las características que le atribuimos en la composición de la biografía, en

⁵³ Ickowicz, Luisa Irene. *En tiempos breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*. Pág 125 y sig. Ed. Paidós, Bs. As., 2008.

⁵⁴ McKee, Robert "El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones", Alba Editorial, Barcelona, 2002.

la cosmovisión, necesidad dramática, actitud y cambio e incluye lo que Linda Seger llama coherencias y paradojas, que no son otra cosa que contradicciones y complejizaciones lógicas del carácter.

La segunda, o verdadera personalidad, es la que emerge bajo presión de la situación en la que se encuentre.

Ya vemos que, como principio de modelo, las modificaciones de la conducta son producto de las condiciones externas al personaje y no por una crisis interna. Cuando pasa la presión, el personaje vuelve a su coherencia .

El cambio, como característica de la configuración, tiene que ver con el "aprendizaje" que el personaje ha hecho desde que empezó hasta que terminó el argumento. Es decir, con el acuse de recibo de haber atravesado por las situaciones dramáticas.

Es interesantísimo ver cómo los paradigmas científicos atraviesan a las concepciones de los personajes justificando su configuración. Originalmente, el positivismo ofreció no sólo una explicación a las conductas de los personajes sino, fundamentalmente, una forma de tomar posición ante los temas y los conflictos de la época.

Aunque aún hoy, a pesar de los avances de otras teorías científicas, las explicaciones deterministas biológicas están siempre al alcance de la mano. La psicología y el psicoanálisis, por ejemplo, ofrecen paradigmas diferentes para la construcción de personajes⁵⁵. Según Vanoye, la perspectiva aportada por el psicoanálisis no ha cambiado sustancialmente al modelo de personaje y "apenas ha permitido hacer más compleja la noción de motivación al añadirle unos parámetros inconscientes"⁵⁶.

La particularidad que tiene este enfoque al poder clasificar los caracteres, de unificarlos en conductas previsibles, ha permitido una

⁵⁵ De algún modo, cada cultura da cuenta en su producción artística de los discursos científicos imperantes en su tiempo. En la actualidad, en el cine-industrial de Hollywood, las teorías conductistas de la psicología dan cuenta de su forma de concebir el sujeto en el mundo.

⁵⁶ Vanoye, Francis. Op. Cit. Pág. 54

fácil adopción de estas teorías por parte de algunos manuales de guion cuando abordan el tema de los personajes. Linda Seger tiene publicado un libro llamado "Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en el cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas"⁵⁷ (el título sólo amerita un libro) donde, en el capítulo 4, explica los caracteres psicológicos, qué es normal y qué es anormal, sus características y cómo se caracterizan en acciones.

La importancia del personaje en el modelo clásico es central ya que a través del conflicto dramático que lo implica de un modo inevitable e irrenunciable, se organiza toda la acción dramática. La persecución del objetivo dramático, justificado con una sólida motivación, construye la acción dramática lógica y causal a través del espacio y tiempo del relato.

Mucho se ha escrito sobre el conflicto dramático porque es un concepto central para el relato de modelo clásico. Entre tantos, queremos rescatar la perspectiva que ofrece Eugene Vale⁵⁸ quien, dentro de la matriz clásica, ha servido tanto en las aulas y talleres de guion.

Vale propone dos criterios para construir la acción que va a narrarse: por un lado el objetivo del protagonista de la historia; por otro la alteración que supone la propia búsqueda de ese objetivo.

1.- Según el objetivo del protagonista, debe tenerse en cuenta⁵⁹:

- a) Motivo: En la exposición de toda historia se deben dar las causas que llevan al protagonista a actuar, a ponerse en marcha para seguir una meta determinada. Lógica causal.

⁵⁷ Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en el cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Ed. Paidós. 2000

⁵⁸ Vale, Eugene. *Técnicas del guion para cine y televisión*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1996

⁵⁹ Vale, Eugene. Op. Cit. Pág. 90 y sig.

b) Intención: En esta etapa se relatan las acciones que lleva a cabo el protagonista para conseguir su meta. El interés dramático crece más y más con las peripecias y pugnas con otros personajes. El conflicto deviene de la intención del protagonista.

c) Objetivo: La búsqueda llega a su fin cuando el protagonista alcanza su meta. El nudo ha quedado definitivamente resuelto.

2.- Según el conflicto dramático

Una historia puede construirse y estudiarse según la crisis o ruptura del equilibrio que se produce cuando el protagonista determina un objetivo a cumplir. La ruptura debe ser lo suficientemente poderosa como para provocar un conflicto dramático. Se distinguen cuatro fases⁶⁰:

a) Estado inalterado: hay ausencia de motivos. Es el momento en el que se presentan personajes y circunstancias. Hay un estado habitual.

b) Alteración: Algo interrumpe el equilibrio inicial con una crisis y de ella surge el motivo que lleva a alguien a resolver un conflicto.

c) Lucha: es la fase más extensa, es la acción dramática propiamente dicha y equivale al nudo. El protagonista mantiene o renueva su intención mientras recorre una carrera de obstáculos que debe ganar en interés. Aparecen los adversarios y los ayudantes.

⁶⁰ Vale, Eugene. Op. Cit. Pág. 96 y sig.

d) Ajuste: Es el tercer acto. Satisfecho el objetivo, la acción termina. No se vuelve al estado inicial ya que toda acción supone un progreso, por eso un personaje nunca regresa al punto de partida. A veces la historia termina cuando el protagonista fracasa en su intención ya que el mismo fracaso puede dar sentido al relato.

Con esta propuesta, Vale está atando los cabos necesarios para que personaje, conflicto y estructura de tres actos funcionen como un tándem imprescindible para el relato del modelo clásico.

Mucho antes, Lajos Egri publicó *Cómo escribir un drama*⁶¹ (originalmente editado por Simon & Schuster en 1942) un texto que pronto se hizo de lectura obligatoria para la narrativa. Pensado para la dramaturgia, la novela y el guion, influyó notablemente en su época y sentó las bases de los manuales de guion cinematográficos que conocemos hasta la actualidad. Allí Egri sistematizó un método de abordaje de la escritura partiendo de una premisa y sobre la caracterización de los personajes para luego ordenar,- con un lenguaje llano y accesible, con múltiples ejemplos clásicos de novelas y teatro, con analogías biológicas y evolucionistas -, los conceptos de unidad de opuestos y conflicto; así propuso un sólido recorrido para abordar cuestiones dramáticas y estructurales, apegado a la idea de tres actos.

Para Egri, el carácter del personaje clásico debe ser abordado como tridimensional: la fisiología, la sociología y la psicología son las tres dimensiones que, desplegadas en ocho a diez puntos cada una, darán al personaje la solidez necesaria⁶².

⁶¹ Egri, Lajos. *Cómo escribir un drama*. Ed. Bell. Bs. As., 1947

⁶² Egri, Lajos. Op. Cit. Pág. 54 y sig.

La "biografía del personaje"⁶³, es una herramienta muy útil durante la creación del carácter del personaje de modelo clásico, recomendada por varios manuales del guion no sólo para comprender la necesidad dramática, punto de vista, cambio y actitud⁶⁴ sino que es de inmensa ayuda para conocer, a través de su historia de vida, cómo reaccionaría ante determinado tipo de situaciones. Poder saber cuál es su punto débil, saber cuáles son sus impulsos, sus reacciones más genuinas es de suma importancia para poder decidir en qué momento del argumento poder ponerlo en esas situaciones. Se trata del relato de la historia de vida del personaje desde que nace hasta que comienza el relato. Es el lugar de exploración que tiene el guionista para conocer al detalle los patrones de conducta, de cómo lo afectan los hechos en su subjetividad para no caer en los arquetipos, los tipos de vínculos afectivos que ha establecido y cómo repercuten en la actualidad, en su humor, en sus deseos.

También invitan a hacer, paralelamente, una Investigación⁶⁵ sobre la profesión o modo de vida del personaje, particularmente si no se sabe bien de qué se trata. La finalidad es tener datos ciertos, concretos, que puedan fundar el verosímil del personaje y de la historia que cuenta ya que, por desconocimiento, se puede fácilmente caer en ambigüedades o inconsistencias que el público fácilmente notará.

Se aconseja desarrollar la caracterización en tres ámbitos donde se mueve el personaje:

- Profesional (laboral)
- Personal (familia, amigos, red social)
- Privado (su intimidad, cuando nadie lo ve)

⁶³ Field, Syd. *El manual del guionista*. Cap. 6: Las herramientas del personaje. Pág. 56. Ed. Plot. Madrid, 1995

⁶⁴ Espinosa, Lito y Montini, Roberto. *Había una vez. Cómo escribir un guion*. Cap. 4: El Personaje. Pág. 59 y sig. Kliczkowski Publisher. Bs. As., 1998

⁶⁵ Espinosa, Lito y Montini, Roberto. Op. Cit. Pág. 64 y 65 y Field, Syd. Op. Cit. Pág. 58 hablan sobre la investigación, características y tipos.

Es de suma importancia de la distinción de los tres ámbitos para la caracterización multidimensional del personaje y las relaciones entre personajes que haga. Se supone que el personaje protagónico es el que, a través de su caracterización, marca la caracterización de los otros personajes. Por lo tanto, tanto para desarrollar al antagonista como a los personajes secundarios, es necesario saber qué tipo de vínculos establece el protagonista en los distintos lugares donde se mueve. Por ejemplo, supuestamente no se posicionará del mismo modo en su trabajo ante un jefe que lo presiona que ante un compañero que es solidario; ante su familia, que lo conoce en la intimidad de lo cotidiano, de lo doméstico, pero con quienes tiene que cumplir un rol esperable de padre/madre, que ante sus hijos; y tampoco hará lo mismo cuando está solo, sin la carga de la mirada del otro, sin que esperen algo de él.

Esta propuesta permite elaborar relaciones de personajes complejas, que dan profundidad al personaje.

La Necesidad dramática es lo que se propone obtener a través del relato. Es, fundamentalmente, el organizador de la trama.

La Actitud es el modo en que el personaje se posiciona ante determinadas circunstancias. Generalmente se las piensa en dualidades opuestas: ante tal situación, el personaje es optimista / pesimista, introvertido / extrovertido, etc.

La Cosmovisión⁶⁶ es la posición filosófica, moral, con que el personaje lee, interpreta, el mundo y las relaciones. Propone una escala de valores, de principios, de qué considera correcto en cada circunstancia, aún en el caso de que no tome posición ya que, eso mismo, estaría hablando de su falta de compromiso.

⁶⁶ Preferimos el término “cosmovisión” al de “punto de vista”, por su implicancia con un modo de ver la vida, lo que conlleva a poner en juego valores, creencias, etc., y para evitar confusiones innecesarias con el concepto de “Focalización”, también llamado por otros autores “punto de vista”.

El Cambio, como se mencionó anteriormente, tiene que ver tanto con el trayecto del personaje en el relato como con una carencia, como se verá a continuación⁶⁷.

En el relato clásico se da cierto recorrido recurrente del personaje al que se lo puede llamar *trayectoria*. Es aquel recorrido que realiza desde que comienza su experiencia hasta que finaliza el relato. De acuerdo a su caracterización es que, ante circunstancias que lo afectan, se sienta motivado a realizar determinadas acciones y dejar de hacer otras.

Irene Ickowicz⁶⁸ parte del encuadre que venimos desarrollando aquí sobre el modelo clásico, con una especial mirada sobre el personaje protagónico que nos resulta interesante poner a dialogar con lecturas más tradicionales.

Su perspectiva aporta cierto rasgo psicoanalítico que explica ese enganche obsesivo, podríamos decir inclaudicable, que protagonista tiene por obtener su objetivo dramático. Esto se debe a que, -siempre en términos de modelo-, durante el primer acto, un problema inicial desestabiliza psicológicamente al personaje porque "activa" una carencia inconsciente, tapada, con la que ha podido lidiar de algún modo para hacer la vida llevadera de cierta manera. Pero esta condición que él desconoce posibilita proyectar en algo exterior, ya sea un objeto o en otro personaje, la necesidad de su búsqueda o reemplazo. Por eso Ickowicz dice:

"La necesidad o la carencia inicial representa una situación. Se puede imaginar que, antes de comenzar la acción, esta situación existía desde hacía años"⁶⁹.

⁶⁷ Autores como Syd Field, Op. Cit. y Espinosa y Montini, Op. Cit., proponen la caracterización a través del desarrollo de tópicos similares, como los que se han descrito.

⁶⁸Ickowicz, Luisa Irene. *En tiempos breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*. Cap. 5: El personaje protagónico. Ed. Paidós, Bs. As., 2008.

⁶⁹Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, 1928. Citado por Ickowicz, Luisa Irene. Op. cit. pág. 110.

Inicialmente el protagonista puede presentar alguna resistencia a salir de esa situación que lo incomoda pero llegado el momento, la tensión interna se le vuelve insostenible y, ahí su carácter imperativo, debe empezar a hacer algo para saldar ese estado. Allí es cuando reorienta esa desestabilización para orientarla en la búsqueda del objetivo dramático.

Según Ickowicz, esto determina que la acción del protagonista se desarrolle en dos planos⁷⁰:

- uno manifiesto (el deseo de resolver el problema que lo afecta
- otro profundo (la carencia que lo lleva a necesitar algo que desconoce)

Este periplo de búsqueda y encuentro de obstáculos típico del segundo acto es, fundamentalmente, un período donde la persecución de algo externo le da la oportunidad de conocerse a sí mismo. Y esto sólo se puede hacer a partir de los fracasos, del desajuste que se da entre cómo el protagonista cree que es el mundo que lo rodea y cuál es la realidad⁷¹. Ese filtro, al que podemos llamar cosmovisión, es el que estaría parcialmente teñido y donde se podría radicar la fuente de las discrepancias. Pero también es imprescindible destacar aquí que este proceso de autoconocimiento a partir de los errores le da al personaje la posibilidad de hacer un "arco de transformación"⁷², también característico del personaje clásico.

Pero fundamentalmente el protagonista comienza a encontrar que las cosas no son exactamente como él creía, que hay una distancia entre su configuración como personaje (su cosmovisión, su actitud) y lo que "en realidad" sucede. Esto produce una ruptura entre su accionar

⁷⁰ Ickowicz, Luisa Irene. Op. Cit. Pág. 111

⁷¹ Toda esta concepción se asienta sobre la idea de objetividad: de que hay una realidad objetiva y que la subjetividad del personaje le hace tomar distancia de ella, la distorsiona.

⁷² Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias del guion cinematográfico*. Cap. 13. Ed. Ariel, 2004. Antonio Sánchez-Escalonilla ha sistematizado un abanico con cinco tipos de arcos de transformación: personaje plano, la transformación radical, arcos moderados, arcos traumáticos y transformaciones circulares.

y el resultado que obtiene: los recursos de su carácter que hasta ahora le habían servido para desenvolverse ya no le son útiles, por lo que debe intensificar su esfuerzo en otra dirección; otros dirán: salir de su área de confort y explorar su potencial.

Con "capacitarse" Ickowicz se refiere a que el personaje puede descubrir su potencial que, por no haber estado previamente en ese tipo de situaciones y ante un antagonista que le demande otras habilidades para poder sobreponerse al conflicto, desconocía que podía llegar a desarrollar.

De este modo se construye el momento tan esperado por el protagonista, ver si alcanza a lograr su objetivo dramático. Pero es entonces que surge otro desajuste inesperado y que lo conmueve: su pasión, que lo llevó hasta ese punto, ya no lo mueve como al comienzo porque el protagonista se da cuenta de cuál era la verdadera e íntima causa.

*"Por esto podemos decir que el protagonista, en su intento de alcanzar lo que desea, descubre lo que profundamente necesita"*⁷³.

*"Lo logrará o no lo logrará",- continúa reflexionando Ickowicz-, es una disyuntiva que nace de lo que el personaje quiere, ignorando la carencia que oculta ese deseo. La toma de conciencia de esta situación provoca un cambio profundo en el protagonista que es lo que lo lleva a enfocarse de un modo radical y liberador: este acto de transformación, así pensado, se condensa en el climax como el efecto de todo el proceso que viene llevando a cabo. En ese sentido es, en cierto modo, renovador y sorprendente, porque allí se ponen por primera vez en juego un cambio subjetivo que afecta lo real del personaje y su acción dramática. En este punto se comprende en toda su magnitud aquello de que "cuando un protagonista se transforma, transforma su mundo"*⁷⁴.

⁷³ Ickowicz, Luisa Irene. Op. Cit. Pág. 112

⁷⁴ Ickowicz, Luisa Irene. Op. Cit. Pág. 112

Como se verá en los próximos capítulos de análisis de casos con ejemplos de guiones que se corren de las características del relato clásico que acabamos de describir, los cambios de modelo se dan tanto desde la caracterización del personaje como de la organización de la acción dramática y eso de algún modo repercute en la forma, en la escritura del guion. Algunos de esos corrimientos del modelo clásico se habilitan cuando el personaje no *revela* su objetivo (probablemente no lo tenga así como no tiene motivación). A partir de entonces, el organizador de la acción dramática encuentra otro eje y se liberan las relaciones lógico causales de la acción, se libera la construcción del tiempo y la significación del filme.

CAPÍTULO 3

Las Alteraciones en el Tiempo del Relato

El cine clásico de Hollywood ha podido construir cierta norma que le permite guiar al espectador a través de la película para que construya el tiempo del relato de un modo programado, es decir, propone reglas de lectura. Es el filme el que controla el *orden*, la *frecuencia* y la *duración* en que se presentan los hechos.

Obviamente muchas de las estrategias narrativas y los efectos dramáticos se generan a través de la manipulación de alguna de las tres, o todas, las variables del tiempo del relato.

El ritmo la película tiene que ver, justamente, con la propuesta que el filme le hace al espectador en cuanto a la velocidad en que tiene que hacer las inferencias.

Por ejemplo, para generar un efecto de sobrecarga, de aceleración del ritmo, la narración debe asegurarse de no brindarle al espectador pautas formales claras, (esquemas anticipatorios como la dirección de la mirada, espacios libres en el encuadre, cantidad de información y la frecuencia en la que es brindada). Es decir: la narración intenta dirigir el *qué* y el *cómo* de nuestras deducciones.

Características de la construcción temporal

La narración cinematográfica no posee características como la de los deícticos en la lengua. Dicen Ducrot y Schaeffer⁷⁵ que en un contexto dado, una expresión se considera "deíctica" si su referente sólo puede ser determinado con relación a la identidad o la situación de los interlocutores en el momento del habla o situación de enunciación. Determinadas expresiones son deícticas en todos los contextos en los que aparecen.

⁷⁵ Ducrot, Oswald y Schaeffer, Jean-Marie. Op. Cit. Pág. 334

Son deícticos los pronombres (el par yo/tu o figuras de persona de la enunciación) que designan quién habla y a quién le habla, respectivamente. También lo son los tiempos verbales que sirven para designar el tiempo, pasado o futuro, porque se relacionan con el momento de la enunciación.

A falta de deícticos, en la narración cinematográfica la construcción temporal se hace por deducción. A través de los indicios que propone la narración, deduce la temporalidad de los hechos en relación a la historia. Para eso, a través de la historia del guion se ha desarrollado un coherente modo de escribirlo, teniendo especial atención a respetar el tiempo verbal presente y la tercera persona. Escribir un guion es narrar como si se estuviese observando por el ocular de la cámara, siempre en tiempo presente porque la imagen cinematográfica siempre sucede en el presente de la proyección. Las alteraciones y situaciones de tiempo se dan por deducción a partir de un tiempo base.

Para Genette⁷⁶, las relaciones temporales entre la historia y el relato tienen tres variables: el *orden* de los acontecimientos, su *frecuencia* y su *duración*.

El trabajo de clasificación minucioso que realiza Genette en Figuras III tiene como objeto de análisis obras literarias, donde el lenguaje está a pleno en función del despliegue de la poética y, con ella, de la organización temporal. Para nuestros propósitos de análisis de guiones, hemos visto que seguir al pie de la letra dicha clasificación con tantas variables, nos hacía perder de vista el principal interés de este análisis. Por tal razón, preferimos hacer un recorte de las principales categorías de la clasificación para aplicarlas al análisis de los guiones en función de identificar las relaciones entre tiempo de la historia y tiempo del relato en el marco de los distintos modelos

⁷⁶Genette, Gerard "Figuras III", Ed. Lumen, Barcelona, 1989.

narrativos. Consideramos que ciertas pormenorizaciones, tan útiles en la descripción que hace Genette, para nuestros fines eran más distractivas. Valga la mención, sólo como ejemplo: cuando identifiquemos una *elipsis* no nos detendremos a describir si es *determinada o indeterminada*; o si se trata de una *elipsis explícitas, implícitas o hipotéticas*; ni a su vez entraremos en discriminar si las *elipsis explícitas* son *calificadas o no calificadas*.

Siguiendo a Genette, vamos a identificar las alteraciones en el tiempo del relato agrupadas en tres grandes tipos: distorsiones de ORDEN, de VELOCIDAD y de FRECUENCIA.

ORDEN

Estas distorsiones tienen que ver con la alteración de la secuencia cronológica de los hechos del nivel de la historia en el relato. Ya sea por necesidad estética o de construcción de la trama, en ciertas ocasiones el narrador decide adelantar o recuperar ciertos hechos de la historia interrumpiendo el orden lineal, desde un pasado a un futuro ideal.

Las dos distorsiones que Genette describe son las *analepsis* y las *prolepsis* en relación al tiempo base del relato.

Analepsis, a la que en el ámbito audiovisual llamamos *flashback*, es "toda evocación fuera de tiempo de un acontecimiento anterior al punto en que se encuentra la historia".

En un texto escrito, en un relato literario, generalmente mientras el tiempo base del relato es el pretérito perfecto simple, las *analepsis* están marcadas por el uso del pretérito pluscuamperfecto, porque indica una acción pasada a otra situación ocurrida con anterioridad a otra acción pasada, o por indicadores temporales que señalen el retroceso del tiempo. En el guion, en cambio, donde el tiempo verbal

siempre es en presente, la identificación se hace por relación con las escenas previas y posteriores.

Una *analepsis* está constituida por una secuencia de hechos que sucedieron en un tiempo anterior al tiempo base en el que se está desarrollando la acción. En ese sentido se puede pensarla como un segundo relato.

La *prolepsis* (o flash forward en el ámbito audiovisual), al contrario, es una anticipación de sucesos en relación con los que se narran en el presente del tiempo base. Por lo tanto, implica el adelantamiento en el orden cronológico de la historia de ciertos acontecimientos que son narrados y que efectivamente ocurren en la historia.

En este sentido, los sueños, anhelos y esperanzas que pueden tener los personajes,- si esos acontecimientos no pertenecen al nivel de la historia -, no se consideran prolepsis.

VELOCIDAD

Seguimos estableciendo como referencia la relación entre el *tiempo de la historia* y el *tiempo del relato*.

En la mayoría de los textos narrativos ficcionales, de los cuales tomamos la referencia para analizar estos guiones, hay una duración del tiempo del relato que no se corresponde a lo que se supone que duran los hechos en la historia. Genette propone compararlos y obtiene 4 tipos de alteraciones de duración:

- *escena*
- *pausa*
- *resumen*
- *elipsis*

Es a través de la manipulación de estas variables que se manipula el *ritmo narrativo*, que tienen que ver con el grado de agilidad o lentitud

del relato: las *pausas descriptivas* contribuyen a relentizar el ritmo; en cambio el *resumen* y la *elipsis* contribuyen a acelerarlo.

Escena

El *tiempo de la historia* es igual al *tiempo del relato*

En la Escena es donde más habitualmente se desarrolla la acción dramática en los guiones audiovisuales y en la dramaturgia. Allí, el diálogo es un indicador sobre el presente del relato que se está desarrollando al mismo tiempo en la historia y en el relato ya que todo parece estar sucediendo ante nuestros ojos: ni más lento ni más rápido que como supuestamente sucederían.

Pausa

Los que se ponen en "pausa" son los hechos de la historia; es decir que circunstancialmente la historia queda detenida relentizando, de este modo, el ritmo del relato. Estas pausas son generalmente descriptivas y es habitual que se usen para remarcar una situación que parece no tener fin.

En artes audiovisuales vemos más habitualmente dos tipos:

Pausas evaluativas: donde el narrador interrumpe el relato para reflexionar sobre lo que narra o para producir cualquier tipo de consideración.

Y la *pausa descriptiva*: donde el relato se detiene en la descripción de objetos, de situaciones, que no hacen avanzar la historia sino que crea un cambio de ritmo en el relato.

Resumen

Aquí, la duración de los hechos en el relato es menor a la que los hechos tienen en la historia. Implica una condensación del tiempo y su efecto se percibe en la velocidad con que la historia puede avanzar. Se usa generalmente para contar en un tiempo breve largos períodos de la historia de esos personajes. En algunas oportunidades,

la locación, como algo inamovible, está como el contexto donde suceden hechos a través de los años. Un muy buen ejemplo se da en la película *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles (2002), con la "secuencia del departamento"

Elipsis

Este recurso omite el relato de acontecimientos que evidentemente han tenido lugar en la historia.

Pueden ser hechos muy importantes y, en este caso es un recurso narrativo para crear intriga de qué es lo que realmente sucedió, o lo que generalmente sucede es que son hechos sin importancia y por eso se eliden.

En audiovisuales, no es un recurso muy usado pero sí lo hemos visto muchísimas veces, es que ciertos saltos de tiempo se expliciten a través de recursos gráficos. Genette las llama *Elipsis explícitas* porque se informa cuánto tiempo ha pasado.

Lo más habitual es que no se expliciten cuánto tiempo sucedió en el salto del tiempo y que el espectador tenga que interpretar, a partir de indicios que deja el relato, cuánto tiempo pasó en ese tiempo elidido. A estas las llama *elipsis implícitas*.

Las elipsis que implican lagunas mayores de temporalidad, que quiebran la continuidad del relato con una interrupción muy extensa de tiempo, son más comunes en las novelas caudalosas, que abarcan largos períodos de tiempo. Llevan a sintetizar o pasar por alto lo que no es significativo.

En este tipo de elipsis, el lector / espectador, se ve obligado a hacer algún tipo de *hipótesis* de qué sucedió y por qué no se está contando.

FRECUENCIA

Se llama *frecuencia narrativa* a la relación entre la cantidad de veces que un hecho de la *historia* aparece contado en el *relato*.

La repetición de un hecho único en la historia genera otro sentido, lo pone en relevancia al ser contado varias veces en el relato. Así mismo, un hecho que sucede varias veces en la historia puede ser contado una sola vez en el relato.

El *relato singulativo* es el que predomina en la inmensa mayoría de los relatos porque un hecho de la historia es contado sólo una vez. Es la variante más habitual porque generalmente los hechos de la historia suceden una vez y se los narra del mismo modo.

La *frecuencia singulativa* da cuenta de una paridad en la relación con las veces en que un hecho se produce en la historia y el número de veces en que el relato lo toma a su cargo.

Relato con *Frecuencia Repetitiva*

Es la narración reiterada de un hecho que sucede sólo una vez en la historia. La utilización de este recurso produce una significación especial a tal hecho.

Es un recurso útil cuando se da un cambio en la focalización y el mismo hecho se relata desde otro personaje.

Relato con *frecuencia iterativa*

Se llama *iteración* al relato único de un hecho que se repite en la historia.

En literatura se lo identifica con el uso del pretérito imperfecto y con verbos como "soler" o "acostumbrar" y aparece acompañado por construcciones adverbiales que modalizan la repetición, como por ejemplo: casi siempre, a menudo, cada diez minutos.

ANÁLISIS DE CASOS

El tiempo en el guion de *Toro Verde*, de Laura Durán.

Porqué los Personajes de Toro Verde pertenecen al Modelo Clásico.

Según la descripción de las características que hemos hecho del modelo clásico, el objetivo dramático es lo que articula la acción del personaje. Este objetivo está asentado en una fuerte motivación.

En este caso que abordamos, El Bizco es el hijo de un padre ausente a quien, no casualmente, apodaban como a él. En la primera escena se atiende a la motivación. El guion comienza así:

ESCENA 1: INTERIOR. AULA DE ESCUELA. DÍA

ABRE DE NEGRO

Se ve la foto desde la mirada de El Bizco. Se ven las manos que la sostienen y, en la foto, se ve "al padre" de El Bizco sentado en el capot del Torino junto al cartel de "Asunción 832 km".

La primer información que se le da al espectador es que el padre de El Bizco no está, que está en una foto, que hay un Torino en juego y que (por lo menos cuando se fotografió) estaba camino a Asunción, la capital de la República del Paraguay.

La foto está pegada en la tapa de la carpeta de la escuela y él está tan metido adentro de la situación del padre ausente que queda muy descolocado con un error garrafal en medio de la clase.

Ahí se instala la segunda característica nodal para hacer verosímil la venganza del final: en los ámbitos laboral y escolar es un personaje sometido a burla constante. No sólo eso, en el taller de tapicería, Giménez, el patrón, lo denigra con todo lo que puede a él, a su madre y a su padrastro.

Es decir que la función de motivación del personaje no se agota en una situación que informa la situación sino que está articulada todo el

tiempo en el argumento. Funciona como la gota que va llenando el vaso de la paciencia del protagonista.

Su objetivo dramático no se conoce desde el principio sino que está latente desde la Escena 1 con la presentación de la fotografía del padre, el Torino y el viaje al Paraguay. Esa situación es idealizada por El Bizco a partir del relato de Moyano, un tipo pesado que conoció personalmente al padre y que puede reconstruir el hecho del robo de un auto maravilloso y la explicación de porqué el padre lo abandonó. Moyano dice:

MOYANO

(ahora con tono amenazante)

Todavía lo estamos esperando... que turro...

Pero un turro posta. Un señor turro era... Por eso no me da tanta bronca sino...

MOYANO se dirige exclusivamente a EL BIZCO

MOYANO

*(palmeándose la cintura como si
tuviese un arma)*

ya le hubiese metido un corchazo...

Sobre el padre de El Bizco pesa una amenaza de muerte. Eso, de algún modo, lo limpia de culpa y hace que ese adolescente idealice la imagen del padre. Pero es recién cuando El Bizco ve el Torino que ha traído Moyano que se dan todos los ingredientes para que él pueda enlazarlos con su deseo.

La estrategia del guion y su gran mérito es haber articulado las partes del conflicto y del objetivo como para darle la oportunidad al personaje que él descubra su propio objetivo a través del periplo del argumento.

Otra característica del modelo clásico es que la acción dramática avanza hacia el objetivo a través de la causalidad. En este corto no

hay situación que no responda a esa lógica. Aún en momentos de "intenso proceso interno" del personaje, como ser en la secuencia donde el personaje sale del Negocio del Turco y llega a la Tapicería donde trabaja, todas las acciones que pasan en profundidad de campo atienden a reforzar, a hacer que no decaiga, la motivación y el contexto donde se mueve.

El armado temporal del argumento también tiene características del modelo clásico. Respeta la cronología histórica de los hechos.

Las marcas formales de la narración clásica también se plantean desde el guion. Indicaciones tales como SOBRE FONDO NEGRO, ABRE DE NEGRO, CORTE A NEGRO, la enunciación de los títulos o RODANTE FINAL, así como el formato americano de escritura del guion literario, responden al uso del modelo clásico.

Toro Verde, de Laura Durán, es un guion de cortometraje, -de 12 minutos-, escrito para el concurso Historias Breves, del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Fue premiado con la financiación para realizarlo.

Es un guion que tiene todas las características del modelo clásico. Formalmente, está escrito en tipografía Courier New, en cuerpo de 12 ptos. En su última versión, la que se analiza, tiene 16 páginas. El formato es el llamado "formato americano". Se distinguen claramente dos tipos de párrafos: el de acción, que va de margen a margen de la hoja, y el de diálogo, donde el nombre del personaje que dice el texto está sobre el párrafo que acota sus márgenes 3 centímetros de los del párrafo de acción.

Los nombres de los personajes, cuando están en acción (no cuando se los menciona en el diálogo), se escriben con mayúsculas. Por ejemplo:

La figura de un hombre se recorta en el contraluz del portón del taller. A medida que ingresa se ve que se trata de MOYANO.

MOYANO

Giménezzzz.....

GIMÉNEZ avanza a recibir a MOYANO que también avanza hasta que se encuentran. EL BIZCO queda en el fondo revisando un frasco de tachuelas.

GIMÉNEZ

(palmeándole la espalda con mano derecha)

Moyanito... Tanto tiempo viejo...

¿Dónde andabas?...

En este fragmento, también se puede apreciar que en los diálogos, bajo el nombre del personaje, -en esta como en repetidas oportunidades-, se recurre a la "Acotación Escénica" que habitualmente tiene un doble uso: principalmente para dar información sobre el tono o la intensidad en que debe ser dicho el texto; un segundo uso es el de indicar la acción física que ocurre en simultáneo con el texto del diálogo. Por tal razón, es la única oportunidad en que se emplean adverbios, para indicar la simultaneidad de la acción con el diálogo.

El encabezado de Escena es claramente identificable a simple vista. Por ejemplo:

ESCENA 1: INTERIOR. AULA DE ESCUELA. DÍA

El criterio de Escena corresponde al uso habitual: unidad de tiempo y espacio.

La continuidad de la acción no es un impedimento para seguir el criterio. Por ejemplo:

MOYANO
(girando de Gimenez al Bizco)
¿Así?... entonces vení, vení a ver
lo que hay afuera.

Sale primero MOYANO, atrás GIMÉNEZ y después El BIZCO que se queda extasiado antes de atravesar el dintel del portón del taller.

ESCENA 3: EXTERIOR. VEREDA DE LA TAPICERÍA. DÍA.

Sobre la vereda un reluciente Torino espera estacionado. MOYANO y GIMÉNEZ salen del taller y llegan primero al auto. GIMÉNEZ se apoya sobre el guardabarros de la rueda delantera del conductor, y MOYANO, se ubica junto a la puerta del conductor.

La continuidad de la acción marca la continuidad del tiempo en que sucede. Sin embargo, cambia la escena porque cambia el escenario⁷⁷.

En otras oportunidades, esa continuidad de la acción en el tiempo está alterada. En la secuencia comprendida entre las Escenas 4 a 11 donde el protagonista, El Bizco, camina desde el Negocio del Turco hasta el taller cargando un rollo de tela que el patrón, Giménez, la ha encargado ir a comprar. Se transcribe un fragmento:

EL BIZCO empieza a caminar

TURCO
(desde atrás y subiendo el tono)

⁷⁷ las Escenas se filmaron en días diferentes.

Decile al viejo que no me joda
porque lo cago a patadas

ESCENA 5: EXTERIOR. CALLES DEL CENTRO. DIA.

EL BIZCO en $\frac{3}{4}$ perfil derecho camina en dirección a derecha de cuadro y el encuadre lo mantiene bien sobre el margen derecho del cuadro. Va caminando con la mochila y el rollo de tela al hombro izquierdo por la calle llena de gente, de mochilas y mercadería colgada en la vereda.

Al pasar, un COMERCIANTE, lo saluda matándose de risa.

COMERCIANTE

Eh, Bizco, ¿te vas a hacer una pollera?

ESCENA 6: EXTERIOR. FERIA DE VERDURAS. DIA.

EL BIZCO en $\frac{3}{4}$ perfil derecho. Camina en dirección a derecha de cuadro y el encuadre lo mantiene bien sobre el margen derecho del cuadro. Va caminando con la mochila y el rollo de tela al hombro izquierdo por feria. Hay pocos clientes. Algunos PUESTEROS y CHANGARINES parecen reconocerlo

Cuando pasa,

PUESTERO

Che, Bizco, llevale lechuga a la tortuga!!

Todos se matan de risa pero él sigue con la mirada clavada al frente.

ESCENA 7: EXTERIOR. ATRÁS DE LA ESTACIÓN. DIA.

EL BIZCO en $\frac{3}{4}$ perfil derecho. Camina en dirección a derecha de cuadro y el encuadre lo mantiene bien sobre el margen derecho del cuadro. Va caminando con la mochila y el rollo de tela al hombro izquierdo por la vereda con poca gente, algunos esperando el colectivo, algún puesto ambulante.

En esta una secuencia, el tiempo de la historia es mayor que el tiempo del relato. Siguiendo con la clasificación de Genette, asistimos a una alteración en la *velocidad* del relato entendida como *resumen*, ya que en pocas escenas se condensa una larga caminata del

protagonista. Las *elipsis* quedan disimuladas, enmascaradas por la continuidad de la caminata.

El guion lo presenta abriendo la descripción de la escena con: "EL BIZCO en $\frac{3}{4}$ perfil derecho...". En este caso, no en todas las oportunidades del guion de modelo clásico, la mención del tipo de encuadre puede ayudar a hacerse una idea más acabada de cómo será la continuidad de la acción a través de las Escenas.

La intensión de esta secuencia es la de indagar el tiempo interno del personaje. En este recorrido desde el "Negocio del Turco" hasta el taller de "Tapicería", El Bizco madura la venganza. En este lugar es donde se recapacita sobre el oprobio a que es sometido diariamente por Giménez. Por tal razón, camina como abstraído del mundo: está en medio del tiempo subjetivo.

Con la llegada del protagonista a la tapicería se acentúa la búsqueda estética a través del clip. En el siguiente fragmento de la Escena 12 se puede ver claramente:

ESCENA 12: INTERIOR. TAPICERÍA. ATARDECER.

GIMÉNEZ está en PM a izquierda de cuadro, dormido, babeado, con la botella de whisky en la falda consumida en un 70%. EL BIZCO entra a la tapicería con el rollo de tela. Se acerca en dirección a GIMÉNEZ y deja el rollo contra el respaldo del sillón. Se saca la mochila y se agacha hasta quedar su cabeza a la altura de GIMÉNEZ y se queda mirándolo un instante. Carga una escupida bien nasal y lo escupe.

El escupitajo asqueroso pega en un ojo de GIMENEZ que apenas se mueve haciendo un gesto como de espantar una mosca y sigue durmiendo.

EL BIZCO se acerca y se para junto al auto. EL BIZCO mira anonadado el Torino. Un reflejo verde le ilumina la cara.

El BIZCO gira la cabeza en dirección a GIMÉNEZ y mira hacia delante como tramando algo. Comienza la percusión que organiza el clip:

-El BIZCO se descuelga las llaves del tablero

-Saca el cassette del grabador.

-GIMÉNEZ duerme en el costado. Detrás suyo entra EL BIZCO en cuadro, agarra su mochila y la mete dentro del auto.

-GIMÉNEZ sigue dormido.

-EL BIZCO con mucho esfuerzo comienza a sacar el auto hacia atrás.

-EL BIZCO termina de sacar el auto fuera del portón. Y vuelve a ingresar en el garage.

Puede apreciarse que, en este caso, si bien desde la forma de la escritura en que se nota claramente la "nómina" de planos, en ningún momento se rompe la cronología de las acciones. La idea de clip la da la viñeta que encabeza la oración, la gramática de la oración simple y el punto aparte. Dentro de los parámetros del guion clásico, la viñeta es totalmente redundante con el punto aparte. Se supone que hay una correlación entre la gramática del texto con el tipo de plano. Un punto aparte es siempre un indicio de cambio de plano.

En la misma Escena, un poco más adelante, se puede ver:

-EL BIZCO le da una calada al cigarrillo.

-GIMÉNEZ sigue durmiendo. El BIZCO se agacha y le tira el humo en la cara.

EL BIZCO

*(tirándole todo el humo en la cara
y con sorna)*

Jodido el bizquito, eh...? Viejo
conchudo.

-La mano de EL BIZCO se acerca a la mano derecha de GIMÉNEZ y coloca el cigarrillo entre sus dedos.

-EL BIZCO tirando de la tela. El rollo de tela se desenrolla.

-EL BIZCO gira la tela y la coloca sobre la brasa del cigarrillo.

-EL BIZCO acomoda el ventilador a EL BIZCO. A derecha de cuadro está el ventilador.

La tela empieza a flamear y se incendia. (RALENTADO)

El reflejo de las llamas se dibuja en la cara de EL BIZCO.

Tres diferentes marcas de tiempo conviven en este breve fragmento. Como se venía describiendo anteriormente, las acciones encabezadas por la viñeta que proponen un clip. Allí, el tiempo de la historia es

mayor que el del relato ya que se eliden las acciones secundarias y se seleccionan sólo aquellas que, asociadas por el espectador, arman la situación. Es el espectador quien aceleradamente, al ritmo del clip, establece las hipótesis necesarias y las confirman para que la omisión de las acciones secundarias no alteren el sentido y la dirección de la acción principal. Ese ritmo se rompe con la inclusión del diálogo donde se emparejan el tiempo de la historia con el tiempo del relato. No siendo suficiente esa *escena*, en la acotación escénica del bolo se aclara: “(tirándole el humo en la cara con sorna)”. La acción verbal funciona al mismo tiempo que la acción física.

Inmediatamente después, retoma el clip hasta que enuncia, avisa al lector, en mayúsculas y entre paréntesis, “RALENTADO”. Es decir, la escena cierra con una situación donde el tiempo de la historia es menor al tiempo del relato. Se puede intuir que esta decisión tiene que ver con el peso subjetivo que está teniendo la acción en el personaje. Al fin, después de tanto padecer y tramar, llega la consumación de la venganza. Es el momento de mayor goce y liberación que vive el personaje.

En el comienzo de la Escena 12, también se ve un corrimiento del modelo clásico.

GIMÉNEZ está en PM a izquierda de cuadro, dormido, babeado, con la botella de whisky en la falda consumida en un 70%.

Es totalmente innecesaria la indicación del tamaño de plano y de composición sólo atribuible a que la guionista también es la directora. Para estas indicaciones, el modelo clásico cuenta con el guion técnico y con el story board como instancia posterior, donde se toma como problema ya toda la cuestión realizativa.

Si bien el punto aparte es indicio de cambio de plano, el tamaño del plano está dado tanto por lo que narra la acción como por la descripción del espacio.

Hay técnicas escriturales que permiten incluir en la narración de la acción en distintos planos sin alterar el estilo del guion literario, sin mencionar "cámara", "plano", etc. No se debe perder de vista que el guion es una propuesta estética y narrativa que el guionista le hace al director y/o productor. Es, y es bueno que así sea, un texto en transición.

Otra correlación entre el texto y la puesta de cámara que se está queriendo indiciar puede ser el uso de las comas (,). Véase el comienzo de la siguiente Escena.

ESCENA 2: INTERIOR. TAPICERÍA. DÍA.

Sobre la roñosa mesada del taller-tapicería se apilan una serie de objetos mugrientos y abandonados. Desparramado en un sillón está durmiendo GIMÉNEZ

En el caso que por necesidades narrativas, alguno de esos objetos sobresaliese en su contexto, se habría podido describir más exhaustivamente de qué se trata esa pila de objetos mugrientos. Por ejemplo:

"Sobre la roñosa mesada del taller-tapicería se van viendo fragmentariamente entremezclados un pedazo de pan verdoso manoseado con grasa, una cajita con tachuelas mezcladas entre la yerba usada, los restos de un plato de fideos con tuco donde las moscas se disputan el espacio con las cucarachas, un martillo roñoso, unas resacas cáscaras de naranja usadas como cenicero y, junto al trapo rejilla, un reluciente revólver cargado".

La idea de este simple ejercicio es mostrar que se puede indiciar un travelling en plano detalle sin necesidad de recurrir a la enunciación directa.

Muy diferente puesta de cámara hubiese sido si se recurriera al punto aparte para describir el mismo espacio y objetos. Por ejemplo:

“Sobre la roñosa mesada del taller-tapicería se van viendo:

Un pedazo de pan verdoso manoseado con grasa.

Una cajita con tachuelas mezcladas entre la yerba usada.

Los restos de un plato de fideos con tuco donde las moscas se disputan el espacio con las cucarachas.

Un martillo roñoso.

Unas resecas cáscaras de naranja usadas como cenicero.

Junto al trapo rejilla, un reluciente revólver cargado”.

El punto aparte, el cambio de plano, altera el ritmo interno de la Escena. No se trata de descifrar qué descripción está mejor hecha sino de poner en cuestión los distintos efectos que implica la escritura.

El tiempo en el guion de 4 mujeres descalzas, de Santiago Loza.

A simple vista, el guion de esta película es un guion clásico. Tiene el formato de guion americano, donde se distinguen formalmente bien el párrafo de acción del de diálogo. Tiene encabezado de escenas y cuando los personajes "hablan", están encabezados por el nombre en mayúsculas.

En primera instancia, hay que dar cuenta que el guion que se estudia como caso, está escrito con la tipografía Times New Roman, en cuerpo de 12 pts., interlineado de 1.5, cuando habitualmente se usa la tipografía Courier New, el mismo cuerpo e interlineado sencillo. Este no es un dato menor para el guion clásico, porque el tamaño de la fuente tiene que ver con la extensión del texto y esa, justamente, es la primera marca de duración de la película.

Se estima que, con las características usadas habitualmente, en largometrajes, cada página equivale a 1 minuto.

En el caso estudiado, el guion tiene 92 páginas pero si se formateara con las características del guion clásico, quedaría en 72 páginas.

Tan importante es esta característica que, por ejemplo en este caso, el guion no tendría los requerimientos mínimos para llegar a ser un largometraje. Recordemos que el tiempo mínimo es de 90 minutos y su equivalente en páginas del guion. Esta simple diferencia de 20 páginas hubiese inhabilitado al productor para conseguir financiamiento en organismos oficiales (el INCAA coproduce el proyecto).

Sin embargo, en este caso, la estética que tendrá el filme, cruzado por largos planos sin que aparentemente pase "nada", hace necesaria la transgresión para adaptarse a las necesidades institucionales por las que debe circular un proyecto antes de convertirse en película.

La siguiente referencia en cuanto a marcas del tiempo en el guion se ve en la Esc. 1, pág. 1. La necesidad de que se entienda en el diálogo que hay largos silencios, el guionista encuentra en los puntos suspensivos más largos y en el punto aparte, combinados, la forma de inducirlo.

Por ejemplo:

El teléfono suena.

Ella se precipita y lo atiende.

VERONICA

Hola.....

..... (silencio)

Hola.....

..... Por favor, si no va hablar, no llame....

No me gustan estos chistes....

..... (silencio)

Verónica cuelga el teléfono, lo vuelve a dejar en el piso. Se pone de pie, no puede resistirse a intentar una nueva llamada, levanta el teléfono y disca.

VERONICA

..... (silencio)

..... Hola, hola..... estas ahí?

(silencio)

Igualmente, se ve en la necesidad de aclarar entre paréntesis "(silencio)". Es, claramente, una *dislectura*. Por un lado, una apropiación del formato del guion, -véase que conserva claramente la distinción entre acción y diálogo-, pero cuando en el diálogo necesita introducir algo más que no está previsto en el guion clásico: se apropia del formato de la "acotación escénica" para usarlo de otro modo.

En el guion clásico, la "acotación escénica" tiene dos usos habituales: la de mayor importancia es la que indica al actor el tono con que tiene que decir el texto del diálogo. Es, en este caso, imprescindible para trabajar la ironía y el contrasentido ya que, de otro modo, no habría forma de interpretar en el texto escrito el sentido que se quiere generar con el texto.

El segundo caso de uso de la "acotación escénica", el menos habitual, tiene que ver con la simultaneidad de la acción física con el diálogo. Se puede apreciar claramente cuando se ven verbos que indican acción física en gerundio.

Probablemente sea la menos usada porque es más lógico y común que, en el párrafo de acción previo al de diálogo, se escriba "mientras (hace tal cosa) y a continuación la línea de diálogo.

El encabezado de Escena es otra marca de tiempo. La norma de uso del guion clásico dice que cambia la Escena cuando cambia el tiempo o el lugar en el que está sucediendo la acción. En este caso, comparte el código con el guion clásico, con cierto corrimiento en el uso. Habitualmente se usa, por ejemplo:

Esc. 1: INT.- COCINA DEL PROTAGONISTA.- DÍA.

Sin embargo, el guion de "4 mujeres descalzas" altera el orden de los términos, por ejemplo:

3/int.noche. terminal de colectivos

Sin que, por ello, se haga otro uso del tiempo.

En el siguiente fragmento de la Esc. 6 (no usada en el montaje), se puede apreciar una típica situación de describir una situación secundaria que alguno de los personajes se distrae viendo, para acentuar la tensión en la situación principal.

PEDRO

Si no hubiera esta mesa de por medio, te besaría.
Entendés, en mí, todo sigue igual, no puedo
entender...

SANDRA

La distancia que nos separa... es mucho más
grande que esta mesa.

Retorna el silencio, Pedro enciende otro cigarrillo.

Sandra tiene la mirada perdida, mira el bar, en una mesa del fondo esta sentada Marta, ha colocado su valija y sus bolsos en las sillas del frente, parece una trinchera.

Marta toma un café con leche en una taza grande y blanca. Come una medialuna, la parte a la mitad, la moja en el café, la medialuna se humedece, ella la come. Vuelve a mojar el resto de la medialuna en la taza.

Sandra mira a los ojos a Pedro.

SANDRA

No es bueno que me presiones.

En este tipo de situaciones, las acciones secundarias funcionan, en términos de Barthés, como catálisis. Pueden dilatar el relato por mucho tiempo a través de peripecias prescindibles para, en este caso y de ese modo, crear, según la tipología de las alteraciones en el tiempo del relato de Genette, una "pausa" descriptiva.

En el siguiente fragmento, se puede apreciar claramente la propuesta central de esta tesina en cuanto a los límites que acotan la escritura guion clásico y cómo el texto se pone en tensión cuando la película que se está queriendo hacer (escribir) no pertenece a ese modelo.

66/ext.noche.terraza

Las cuatro mujeres tienen puestos anteojos negros.
El cielo está negro.
No hay luna.
Ellas miran hacia arriba, y se desplazan dando pasos cortos.
Parecen sonámbulas.
Se mueven en silencio, se cruzan entre sí.
Este deambular se prolonga por minutos.
Están suspendidas en el tiempo.
El eclipse ha pasado.
No se ve la luna.

Se puede apreciar, a simple vista, la disposición formal del texto como si fuese una poesía. La descripción de la acción dramática es muy escueta, expresada con oraciones simples y breves. Podría reducirse sustancialmente a:

Ellas miran hacia arriba, y se desplazan dando pasos cortos.
Se mueven en silencio, se cruzan entre sí.

Para la forma del guion clásico, están vedadas expresiones del tipo:

No hay luna.
No se ve la luna.
El eclipse ha pasado.

Todas tienen un componente de negación o, en el caso de "El eclipse ha pasado", de pretérito. Uno de los principios fundamentales del guion clásico es que se debe escribir en presente, en tercera persona. La justificación es que en el cine, la acción siempre es en presente debido a la condición inherente del cine de la proyección de la imagen fija en movimiento. Todas las variaciones en el tiempo del relato están indicadas para que el espectador las pueda significar ya que en el lenguaje cinematográfico no hay deixis temporales (ayer, hoy,

mañana) que marquen la construcción del tiempo como en la literatura.

En el caso del guion, si bien es un relato escrito, su carácter de transitoriedad está dado, justamente, por la inhibición del uso de los deícticos y la aplicación de un dispositivo formal que permita construir un relato audiovisual con los indicios necesarios para que el espectador pueda hacer las inferencias necesarias para construir la temporalidad del relato.

Dada la particularidad del presente del relato, también está vedado el uso de la *negación*. Otra premisa del guion clásico se podría resumir en: si un objeto o personaje no participa de la acción dramática, no se enuncia.

En el fragmento con el que se está ejemplificando:

No hay luna.

No se ve la luna.

Implica que, justamente, no va a participar de la acción dramática. No se ve "la luna" tanto como no se ve en el cielo, el sol, las estrellas, Marte o un avión... Es decir, la acción se construye en positivo, con los objetos y personajes que participan de algún modo, ya sea auditiva, visual o audiovisualmente.

Ahora bien, conociendo los antecedentes del guionista, obviamente no es un error de principiante. Hay, en estos corrimientos, una búsqueda estética para armar la situación. Las inferencias que se pueden hacer tienen que ver con el lugar del guion como primer puesta en escena.

En la película, los 4 personajes femeninos literalmente danzan extraviadas en un estado de ensoñación. Con las cabezas alzadas al cielo, una luz tenue y bañada que las descubre como acariciándolas mientras ellas buscan, con los ojos vendados por los anteojos oscuros sobre un fondo neutro y negro, ese eclipse que pasó. Hay una fuerte apuesta al sentido de la escena a través de la metáfora del eclipse en estas cuatro mujeres eclipsadas por el dolor, el miedo, las dudas y los

problemas. Hay un mensaje esperanzador en la luz que, aunque ellas no puedan ver, ahí está.

Lo que a simple vista parecía un "error" de escritura, se devela como una apuesta poética. Es inacabada en el sentido que no se juega lisa y llanamente a un recurso literario, pero lo hace a través del sentido pero esto tiene que ver, seguramente, con la dislectura: con el corrimiento necesario sin que llegue a perderse la utilidad y la forma del guion clásico que es el que se conoce y reconoce. Estos lugares de encuentro entre la poesía, la metáfora y el guion son el punto de partida para buscar una forma de escritura del guion "apropiada", "ajustada" a la estética del filme que se quiere realizar.

Otros ejemplos. Expresiones tales como:

Este deambular se prolonga por minutos.

Para el relato de modelo clásico, son absolutamente objetables porque el problema principal del guion es, justamente, la construcción del tiempo. Decir "se prolonga por minutos" no lo construye, sólo lo enuncia. No hay manera de preveer ni de imaginar cuánto y cómo es ese tiempo.

Por esta razón, no casualmente, el guionista se ve en la necesidad de escribir, en el renglón siguiente:

Están suspendidas en el tiempo.

Esa imagen poética es un intento desesperado, en medio renglón, de dar cierto indicio de cómo será ese tiempo que "se prolonga por minutos".

Lo mismo sucede con la expresión:

Parecen sonámbulas.

En estas dos expresiones, la estrategia del guionista se ha volcado hacia los recursos metafóricos, -préstese atención al "como" tácito de la primer oración y al connotado de "parecen"-, clásicos de la literatura. Bien se podrían haber condensado en una oración del tipo: "Son como sonámbulas suspendidas en el tiempo".

El guion de modelo clásico de Hollywood jamás hubiese aceptado tal tipo de expresiones. La principal razón es que este modelo de relato no aceptaría de buena gana ese tipo de situaciones.

En otros términos: el guion clásico no tiene previsto cómo resolver situaciones que le son ajenas a su modelo. Esto, que parece tan obvio y sencillo, trae enormes consecuencias en la forma que adoptan las variaciones en la escritura del guion en otros modelos ya que, los guionistas, operan con *dislecturas* del guion clásico e intentan resolver las situaciones imprevistas en el modelo clásico apropiándose de otros recursos, -como se ve en este caso-, de la literatura y la poesía.

A partir de entonces, se rompen las características tan normativas que ha ido fundando el guion de Hollywood. Una página, ya no es un minuto. Una página es un tiempo dado por el ritmo del filme y no, normativamente, por la cantidad de renglones.

En este caso, los once renglones de la escena, aproximadamente un cuarto de página, proponen una duración de la historia indefinida, -que podría suponerse de buena parte de la noche-, la duración de pantalla es de 1' 28".

Por lo visto hasta ahora, el guionista encontró dos formas alternativas de trabajar el tiempo desde el texto del guion: la primera, describiendo una situación secundaria por el tiempo que supuestamente sería necesario para que se escenifique. De ese modo, sin montar (sin siquiera filmarla) hace que el personaje "mire" la situación secundaria. Como la mirada del espectador a través de la puesta de cámara permanece en el personaje, ese tiempo "catalizado" permite marcar un ritmo tal que permite que el espectador pueda elaborar algunas hipótesis sobre qué le está pasando al personaje, porqué está angustiado o cuáles son sus problemas.

En definitiva, el ritmo en el cine narrativo está dado por la *velocidad* a la que se le pide al espectador que haga inferencias sobre el personaje y la acción dramática.

Un ejemplo de Condensación del Tiempo

Recordemos que, según la tipología de Genette, dentro de las alteraciones en el tiempo del relato, están las de *Velocidad*; ellas son: *Escena, Resumen, Pausa y Elipsis*.

12/int.noche.bar

MUSICA

Las dos mujeres hablan desenfadadas en el bar. Bárbara prende un cigarrillo tras otro, consumida por el entusiasmo del encuentro.

No para de hablar, Marta escucha y ríe, cada tanto acaricia el rostro de su Amiga.

Es la madrugada y ya no queda nadie en el bar, el resto de las mesas están vacías.

Bárbara se emociona, llora, toma una ginebra, Marta solo agua y gaseosa. No pueden dejar de hablar. El dialogo es compulsivo. Acelerado, alegre e hipnótico para las dos.

Las palabras salen a borbotones, pero no podemos escucharlas; pertenecen a su intimidad.

Bárbara aprieta el vaso, ya vacío, mientras habla, lo hace con tanta fuerza que el vaso se rompe en su mano, se corta la mano y sangra, pero no parece darle demasiada importancia. Marta, le seca la sangre con servilletas de papel, mientras siguen hablando.

Van quedando bollitos de papel manchados de rojo, desparramados en la mesa y en el cenicero.

LA MUSICA TERMINA AL FINAL DE LA ESCENA

Es interesante pensar en el concepto de escena en el guion, dado por la unidad de tiempo y espacio (hay otros conceptos de escena para las artes escénicas, -dado por la entrada y salida de personajes-, ya

que, al leer el ejemplo antes citado, se puede apreciar el problema con el tiempo que surge.

El primer párrafo de la Escena citada, es, según la concepción clásica del guion, varias Escenas. Si el personaje, -en este caso Sandra-, prende un cigarrillo tras otro, quiere decir que hay un resumen, observado por una condensación del tiempo que no se ajusta al concepto de escena como unidad de tiempo y espacio. Con el mismo criterio, tampoco se ajusta la *elipsis* dentro de la Escena, dada por:

“Es la madrugada y ya no queda nadie en el bar, el resto de las mesas están vacías.”

Si bien se sostiene la acción en el mismo espacio del bar, evidentemente han pasado varias horas y, deducimos a través de la negación porque no se enunció, que las personas que ocupaban las mesas una a una se fueron marchando. Ese tiempo elidido es el que daría lugar a otra Escena. Habitualmente, para estos casos, a no ser que se busque un efecto estético, los cánones narrativos previenen del “salto” que se provoca, por lo que se recomienda ir a una escena alternativa, a una trama secundaria o a una Escena de transición antes de volver al mismo escenario. La idea es que el espectador, con los indicios adecuados, construya el paso del tiempo.

En esta oportunidad, la *elipsis* se hace dentro de la misma Escena del mismo modo, en el siguiente pasaje:

“No pueden dejar de hablar. El dialogo es compulsivo. Acelerado, alegre e hipnótico para las dos.

Las palabras salen a borbotones, pero no podemos escucharlas; pertenecen a su intimidad”.

La estrategia, en esta oportunidad, está dada por omitir el diálogo. El diálogo también construye tiempo porque lo que se dice, “se dice a través del tiempo”. El chequeo más elemental de la duración de una escena se puede hacer, justamente, leyéndola con la cadencia en que se dirán los textos. En el diálogo, coinciden el *tiempo de la historia* y el *tiempo del relato*, por lo que se considera una *escena*.

Ahora bien, si, como en este caso, los textos se omiten ¿cuáles son las marcas que dan referencia a esa construcción de tiempo?

Se puede apreciar claramente la estrategia descriptiva. Así como cuando necesitaba sostener una situación visual, el guionista describía un espacio o una situación secundaria que permitiese sostener la atención sobre el personaje, ahora intenta el mismo recurso con el diálogo inexistente a través del cómo se diría el texto. Son los adjetivos, "(El dialogo es) compulsivo. Acelerado, alegre e hipnótico... Las palabras salen a borbotones" los que dan indicio de la puesta y el montaje que imaginó el guionista al momento de escribirlo.

Ahora bien, como el guion también es un relato, obviamente con sus particularidades y su situación en el mundo de los relatos, comparte con el resto de los relatos de ficción las tramas textuales

Ya se sabe que en un relato de ficción, la trama narrativa y la descriptiva funcionan orgánicamente haciendo avanzar al relato. Si bien la que lleva la principal responsabilidad es la trama narrativa, la trama descriptiva también lo hace a su modo a través de la adjetivación.

Genette pone como ejemplo:

Si digo "el niño se puso a reptar por la pieza", además de estar contando una acción, evidentemente también la describo. Una cosa es decir reptar, otra muy distinta es desplazarse; una cosa es entrar, y otra invadir, porque no puede narrarse sin describir, aunque sí describir sin narrar"⁷⁸.

La articulación entre trama narrativa, trama descriptiva y diálogos da como resultado el *ritmo* del texto. La principal función de la trama descriptiva en el relato de ficción es crear cierta *pausa* o ralentizar la acción.

⁷⁸Genette, Gérard. *Figuras III*,

Análogamente a lo que estamos viendo, en el guion que usamos como ejemplo acabamos de leer:

Las palabras salen a borbotones

La locución adjetiva "a borbotones" es una imagen poética que *hace* al diálogo. Está claro que no "sólo conversan" y que hacía falta alguna descripción que ocupe el lugar de lo no dicho por las palabras del diálogo.

La *elipsis* también está presente en esta Escena y puede identificarse a partir de la clave de lectura que está dando el cuerpo general del guion y la Escena misma. Cuando se lee:

Bárbara aprieta el vaso, ya vacío, mientras habla, lo hace con tanta fuerza que el vaso se rompe en su mano, se corta la mano y sangra, pero no parece darle demasiada importancia. Marta, le seca la sangre con servilletas de papel, mientras siguen hablando. Van quedando bollitos de papel manchados de rojo, desparramados en la mesa y en el cenicero.

Bien podría interpretarse como una sucesión de acciones, una tras otra en tiempo continuo: Bárbara aprieta el vaso vacío, se rompe, se corta la mano y sangra. Marta le seca la sangre con papel.

Sin embargo, contextualmente el párrafo está situado en el elíptico encuentro de las amigas, donde la presencia más fuerte está dada por el diálogo elidido. Es fácilmente identificable que el texto no trata de inducir una lectura de tiempo continuo (como lo hacen las acciones dentro de una Escena en un guion de modelo clásico) sino fragmentado, de planos cortos con un Over de Música, como se explicita en el guion. Por lo tanto, es perfectamente entendible la intensión de "clipear" la situación.

El indicio más claro está dado por las expresiones, ambas seguidas de la coma, -como un comentario de autor-:

..., pero no parece darle demasiada importancia.

y por

..., mientras siguen hablando.

El tiempo en el guion de Flores Blancas en el Mar, de Mariela Rodríguez.

Flores Blancas en el Mar, de Mariela Rodríguez, es un guion de medimetroraje de carácter independiente, para fines académicos, que no debe pasar por instancias oficiales de financiamiento o de producción. Sí, deberá sortear el camino académico para su aprobación.

A simple vista no es formalmente un guion clásico ya que pueden apreciarse una variedad de recursos textuales y visuales atípicos para estos textos; sin embargo, también puede verse que hay notables coincidencias con las formas canónicas del guion.

La característica sobresaliente del guion es que combina ficción con registro directo. Está armado sobre una base literaria que articulará los dos registros.

En cuanto a la ficción, que es lo más desarrollado, la primera característica, es que está escrito en cuatro colores (negro, azul, rojo y verde) identificándose claramente 5 tipos de párrafos, tanto por el color como por la tipografía usada.

El texto está todo centrado, en tipografía Arial y en Times New Roman, en cuerpo 12 pts. Consta de 15 páginas y, según la directora, tendrá una duración de aproximadamente 40 minutos.

Otra particularidad de este guion es que cuenta, en su cuerpo, con varias imágenes. Son bocetos de encuadres, de escenarios y referencias estéticas, como por ejemplo, algunos cuadros de Edward Hooper.

Los párrafos en color negro, tipografía Arial, regular, de 12 pts., corresponden a lo que llamaremos el "relato literario". Por ejemplo:

Tuve conciencia de mi cuerpo cuando sentí la pared fría sobre la piel desnuda de mi espalda. Me paré, y mi propio peso pareció desconocido.

Preferimos no llamarlo texto fuente, original o base, por la connotación al ámbito de la adaptación a que remiten tales palabras porque, como se verá más adelante, se intentará demostrar que este guion no es una alternancia, un montaje, de textos autónomos y superadores unos de otros (como conocemos por norma y estamos acostumbrados a ver) sino que se trata de un corrimiento, que permite mantener el código de lectura con una apropiación y corrimiento de la norma con fines estéticos.

Los párrafos color verde, tienen el típico encabezado de Escena y tienen, también, la aclaración "Literario". Por ejemplo:

Esc 1- Interior-Pasillo- Día- Literario

Los párrafos en rojo pertenecen a gráfica textual sobreimpresa en la imagen. Por ejemplo:

Texto sobreimpreso: nada nadie / habrá sido / para nada / tanto sido / nada / nadie

Los párrafos en color negro, en negrita, pertenecen al ámbito de los diálogos, aunque en el guion sólo haya algunas locuciones en off. Por ejemplo:

Voz en off: No se donde estás y me vuelvo extraña.

Los párrafos en color azul pertenecen a lo que tradicionalmente se llamaría guion técnico. Por ejemplo:

Esc1- técnico

Plano 1- (secuencia)

Plano detalle de una mano de mujer sobre la textura de una alfombra color azul intenso.

Otra notable característica es que, en la última página, tiene la aclaración:

Fin de la ficción

Documental

Ayelén interpretando todos los textos de la ficción, entra al departamento,...

Esto se debe a que la propuesta de este medimetroaje contempla la combinación entre ficción y documental.

¿Por qué crear este modo alternativo de escritura?

¿Cuáles eran las necesidades que el guion clásico no alcanzaba a cubrir? ¿Qué ventajas propone este formato si parecen el relato literario, el guion literario, el técnico y el story board alternados?

Indaguemos el texto.

Veamos la Escena 1 del guion:

Esc 1- Interior-Pasillo- Día- Literario

Pasillo largo y angosto, alfombrado azul, paredes claras, luces laterales en conos, direccionadas al techo.

Una mujer joven sentada en el piso apoyada sobre la pared derecha aparentemente dormida.

“Aquí va el primer boceto”

Pasados algunos segundos, recobra la conciencia, intenta levantarse primeramente de manera fallida hasta que finalmente logra incorporarse y camina en dirección opuesta a la cámara.

Alguien sale del ascensor, sin prestarle atención a la mujer.

La mujer entra en una de las habitaciones.

Hasta aquí, una breve y típica Escena clásica sólo alterada por la proposición "Pasados unos segundos...".

¿Cuán importantes serán "esos" segundos?

Revisando los párrafos del guion técnico asociado podemos ver:

Esc1- técnico

Plano 1- (secuencia)

Plano detalle de una mano de mujer sobre la textura de una alfombra color azul intenso...los pelos de la alfombra sobresalen entre los dedos de la mano sutilmente; con este detalle se pretende dar cuanta del peso de la mujer apoyado sobre su mano (Cámara en mano, suave vaivén- entrada de luz brusca que cierra repentinamente el diaf)

La cámara se eleva suavemente recorriendo la textura de la piel hasta encontrarse con la articulación de la rodilla de la mujer, se detiene por un momento ahí. Sigue el recorrido de manera transversal hasta llegar a su cuello.

La mujer tiene la cabeza apoyada sobre la pared.

Se escucha que la mujer despega sus labios y toma una bocanada de aire muy suave.

La cámara busca su rostro pero el movimiento de ella impide que la tome completamente (La imagen está conformada por la textura de la piel del cuello de la mujer y la textura de la pared, entre medio oscuridad proveniente del espacio que las separa)

Se puede apreciar que la extensión del texto es mucho mayor, abundando en descripciones del personaje, de la acción y de la imagen. Ahora bien ¿Por qué se prohibió de hacer esas descripciones en el ámbito del guion literario?

Hay palabras claves que funcionan como indicio: plano, cámara (en mano), diaf. (Abreviatura de diafragma).

Para el guion literario de modelo clásico, estas palabras están vedadas. Hay estrategias de escritura para sugerir al lector que se está mirando desde la cámara pero sin escribir esa palabra. Por ejemplo, cuando en la parte de guion literario dice:

"...camina en dirección opuesta a la cámara"

Bien podría haberse puesto, por ejemplo:

"camina hacia el fondo del pasillo"

Ya que se escribe *describiendo lo que se ve en el ocular de la cámara*, la cámara misma es el punto de referencia del espacio. Se aproxima, se aleja, a un lado o a otro, del punto de mirada.

El guion técnico, correspondiente a la primera parte de esta Escena, está escrito del siguiente modo:

Plano 2- Plano entero de la mujer en el piso, se encuentra sentada apoyada contra la pared, con las piernas flexionadas. Despega su espalda de la pared, se queda en esta posición por unos segundos. Mueve las piernas muy despacio pero torpemente (el clima general de este plano quiere dar cuenta de que la mujer despierta como de un letargo-sus movimientos son los primeros, después de varias horas de inmovilidad).

La mujer intenta fallidamente levantarse de un solo movimiento continuo. Vuelve a quedarse inmóvil por unos segundos, apoyada sobre la pared. Intenta levantarse nuevamente, esta vez, con movimientos más medidos o secuenciados.

Texto:...Las palabras caen, no sé sabe donde....

Voz en off: ¿Desde cuándo estoy aquí? Qué pregunta, me la planteo con frecuencia. Y con frecuencia he sabido responder...

Caminé descalza sobre la alfombra del pasillo, sin noción del tiempo que había transcurrido. Guiada por el tacto de mi mano, pasé delante de las habitaciones deteniéndome en la tercera puerta. ***Texto:(simultaneo a la voz...y con frecuencia) Una hora, un mes, un año, cien años.***

El ámbito del guion técnico da a la guionista mayor laxitud de aceptación terminológica. Hay, en la gramática y el léxico del guion técnico, un horizonte permisible más amplio que permite construir el carácter de la situación dramática mucho más próximo a cómo será cuando se filme.

Esta forma de concebir el guion técnico es una dislectura del guion literario y no del guion técnico tradicional. Hay una necesaria articulación entre estos dos tipos de guiones; uno debe ser complementario y superador del otro.

En el guion literario clásico, se relata la acción tal como se va a ver en cámara. Este principio permitió desarrollar una gramática del texto del guion literario apropiado para el tamaño de plano que se quiere indiciar.

Esta ridiculez tiene su origen en la concepción industrial del cine, donde la división del trabajo, como si fuese una línea de montaje, inhibe a cada paso tomar decisiones o hacer cosas que deberán resolver otros. Así es que los guionistas, ya que no se puede escribir el tamaño, fueron desarrollando maneras de insinuarle al director cómo debería ser el plano que ellos imaginan durante la escritura. Por ejemplo, no es lo mismo escribir:

“La mano toma el pomo de la puerta. Lentamente comienza a girarlo”

Que escribir:

“Se abre la puerta y entra (el personaje)”

Si bien la acción es la misma, -el personaje entra a la habitación-, se puede apreciar claramente dos “puestas de cámara” totalmente diferentes inducidas por la gramática del texto.

La función principal del guion técnico tradicional no es relatar más detalladamente la acción dramática.

Cuando en el modelo clásico el guion literario y el guion técnico son orgánicos entre sí, la puesta de cámara está propuesta en el guion literario a través de la gramática del texto. El guion técnico, entonces, funciona justamente como el “como” se hará técnicamente. En ese

sentido, es de lectura ardua, trabada por datos de altura de cámara, de movimientos, luces, composición, etc.

En los corrimientos del modelo clásico, como en *Flores Blancas en el Mar*, el guion técnico abre la puerta de la propuesta estética. En sus párrafos se comienza a sentir el sentido del filme a través de las texturas (alfombra, piel), del aire, de la luz, de la cadencia de la palabra, de la imagen en leve movimiento.

Es en este sentido que la palabra queda trabada. Tanto el guion literario como el técnico necesitan algo más que no puede darle la palabra. El poder de la luz rasgando las sombras, la referencia estética (no sólo del encuadre) de un cuadro de Edward Hooper, la erótica figura femenina de frente y de perfil hace sentir al texto como unidad. No son, ya, una instancia que supera a la otra, -el técnico al literario, el story board al técnico-, sino que conforman una organicidad.

¿Por qué, entonces, seguir sosteniendo las aclaraciones "literario" o "técnico"? ¿Por qué, cuando incluye imágenes en boceto no se aclara "story board"? ¿Por qué, ante un Hooper, no aclara que es parte de la "propuesta estética"?

Se sostenía, al comienzo de este capítulo, que la instancia de circulación de este texto es al ámbito académico. Si bien este guion no tiene que hacer el periplo institucional de producción (INCAA, festivales, concursos, productoras, etc.) para conseguir financiación, reconocimiento, también tiene que enfrentarse a un lector modelo que "entienda" el código del guion. En el momento que el guionista olvida cuál es el lugar del guion en el proceso de hacer una película, pierde el pié del "para quien" escribe.

El guion es una herramienta de circulación. Para usar una frase hecha, "es la primer forma del filme". La circulación del texto implica necesariamente un equipo de personas dispuestas a hacer algo con

ese texto. Para ello deben poder comprenderlo, apropiárselo y transformarlo.

La definición del guion, en tal caso, está dada por esa característica del texto.

No tiene sentido, no sería un guion, un texto meramente autorreferencial. En el caso que el guionista sea el director, productor, cuando todo el poder de decisión recae en una sola persona, el guion pierde el lugar. Se podrá llamar de cualquier otro modo, pero si pierde su función de proyectar la primer forma de la película, pierde su lugar.

La guionista de *Flores Blancas en el Mar* necesitó aclarar qué es técnico y qué es literario para poder compartir el código con el lector. Hay alguien, del otro lado de la hoja, que sabe leer guion. Sabe porque comparte el código. Ahora, cuando la película necesita forzar la forma del guion hay enclaves que se deben sostener para que el texto siga teniendo el mismo código de lectura.

Así como se veía en el capítulo donde se analizó *4 mujeres descalzas*, en este caso también hay un proceso de *dislectura*, aunque en otra dirección, con otras necesidades.

Cuando el lector encuentra "literario" en el texto, sabe a qué debe atenerse. Sabe qué está bien y qué está mal escrito porque en base a eso puede construir la imagen que propone el texto.

Lo mismo cuando encuentra "técnico" pero aquí, las expresiones esperables que tienen que ver con encuadre, movimiento de cámara, luces, etc., le hace lugar a un tono de la acción que amplifica la primer visualización de la acción. Los aportes técnicos dan carácter más particular y detallado en función de generar una impresión estética en el lector.

En cambio, no se enuncia "story board" o "boceto" porque no hay *dislectura* del guion para hacer. Esta sí, es una marca absolutamente original; no porque se incluyan bocetos o pinturas en el texto sino por

la función sintetizadora que tienen las imágenes con las palabras en este guion.

Las alteraciones en el tiempo del relato en Flores Blancas.

En términos generales, *Flores Blancas en el Mar* es un relato lineal y cronológico. Hay típicas y pequeñas elipsis entre escenas, disimuladas por la continuidad de la acción, como por ejemplo, el cambio entre Escena 10 y 11. (Se transcribe sólo el guion literario y el técnico):

Esc 10- interior-exterior- día- Literario

La mujer cierra la puerta y camina-

Esc 10- Técnico

Plano 34- detalle de las manos de la mujer cerrando la puerta, el cuadro queda vacío.

Esc 11- exterior- playa- día- Literario

La mujer camina sobre la arena un trecho largo, se sienta en la orilla.

Esc 11- técnico.

Plano 35- detalle de los pies de la mujer sobre la arena humedecida, cámara altura piso, la mujer se aleja de la cámara hasta quedar en plano entero y sentarse frente al mar en la orilla.

El "caminar" de la Esc. 10 tiene record con la entrada en cuadro de "los pies de la mujer sobre la arena humedecida" en la Esc. 11. Hay un trecho del camino que se elidió, el que va desde la puerta de la casa hasta la orilla del mar.

El resto de la acción guarda continuidad de la acción.

Sin embargo, es interesante analizar cómo se plantea en este caso, el problema de la dilación del tiempo, tal como se ha visto en "4 mujeres descalzas".

El primer párrafo, -en tipografía Arial, 12 ptos., regular, negro-, pertenece a la versión literaria del relato.

Busque entre las cosas de la habitación tu valija. La encontré y la puse sobre la cama. Mientras la abría me senté. Encontré el bisturí y apretándolo contra mi pecho me recosté cerrando los ojos. Creo haberme dormido por unos cuantos minutos.

Voz en off: Me he dejado por muerta en todos los rincones.

Texto: de hambre, de vejez, acabada, ahogada, y después sin razón, muchas veces sin razón, por hastío.

Al despertarme y darme vuelta el bisturí me corto el pecho ligeramente. No me preocupe.

Desde donde me encontraba lograba ver tu cara sobre las baldosas brillantes del baño. Me incorpore sentándome sobre mis rodillas, apoye el bisturí sobre la cama y me recogí el pelo. ***Voz en off: Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Texto: Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro.***

Llegue hasta el baño.

Esc 8- Literario

La mujer sale despedida del baño y aterriza en la cama, se queda tomando aliento por algunos segundos y luego revuelve frenética las cosas, busca entre las cosas tiradas en el piso, finalmente encuentra una valija, se sienta en la cama y la abre. Encuentra un bisturí y apretándolo sobre su pecho se recuesta en la cama. Se queda dormida por algunos minutos. Luego de algún tiempo se reincorpora y se sienta en la cama para recogerse el pelo. Mientras realiza esta acción observa el cuerpo del hombre sobre las baldosas brillantes del baño.

Esc 8- Técnico

Segue plano 27- paneo de izquierda a derecha, la mujer llega hasta la cama, toma aliento algunos segundos y comienza a revolver las cosas, luego se para y sale de cuadro. Vuelve a entrar con una valija en las manos se sienta y busca

dentro de ella, hasta que encuentra un bisturí y apretándolo sobre su pecho, se recuesta en la cama.

Ver posibilidades de representar:





Plano 28- general de la cama, la mujer esta acostada sobre ella, permanece inmóvil algunos minutos.

Luego se empieza a mover y se da vueltas quedando frente a la cámara, se sienta sobre sus rodillas y mirando en dirección al baño se recoge el pelo. Se para y se dirige hacia el interior del baño, saliendo de cuadro por izquierda.

Se puede apreciar que hay una marcada continuidad de la acción y que el guion literario no ofrece grandes variaciones del texto literario. El estilo mismo del relato literario es muy similar al estilo del guion literario clásico. Apréciense, por ejemplo, que las oraciones son simples y que los puntos corresponden al cambio de acción. En tal sentido, funcionan como un “cambio de plano” ya, en el relato literario.

La presencia del plano está, no inocentemente, presente hasta para armar la construcción espacial. Se puede apreciar claramente cuando escribe:

Desde donde me encontraba lograba ver tu cara sobre las baldosas brillantes del baño. Me incorpore sentándome sobre mis rodillas, apoye el bisturí sobre la cama y me recogí el pelo.

En lo que sería el guion literario, esta situación corresponde a:

...se sienta en la cama para recogerse el pelo. Mientras realiza esta acción observa el cuerpo del hombre sobre las baldosas brillantes del baño.

El cambio en el tiempo verbal y en la persona son marcas de producción y reconocimiento, tanto dentro del relato literario como del guion. En el relato literario el pretérito imperfecto es el tiempo canónico. En este ejemplo se puede ver en:

Desde donde me encontraba lograba ver tu cara...

Sin embargo, esta posición no se sostiene por mucho tiempo:

Me incorpore sentándome sobre mis rodillas...

En el ámbito del guion literario, en cambio, se sostiene la norma de escribir en presente, en 3° persona. Por ejemplo:

se sienta en la cama para recogerse el pelo

La tibia distinción entre el relato literario, el guion literario y el técnico, tiene que ver con una cuestión de ofrecer al lector académico (destinatario del texto para su evaluación) algunas claves que puedan hacer reconocibles a los materiales textuales a pesar del corrimiento. De ahí la frecuente repetición de situaciones escritas. Esa redundancia es producto de que la guionista no puede ofrecer un texto absolutamente autónomo, sin referencias a otros textos modelos, simplemente porque se volvería un texto autorreferencial y nadie más que ella lo comprendería. Además, de ese modo, ese texto perdería la intensidad de ser un guion por no poder vehicular la propuesta de la película al equipo.

Volviendo al punto sobre la dilación del tiempo en este ejemplo, se puede ver que en el relato literario hay una expresión que en cualquier texto de este tipo no le llama la atención a nadie.

...me recosté cerrando los ojos. Creo haberme dormido por unos
cuantos minutos.

La estrategia de escritura para el guion literario fue:

Encuentra un bisturí y apretándolo sobre su pecho se recuesta en la cama. Se queda dormida por algunos minutos. Luego de algún tiempo se reincorpora y se sienta en la cama para recogerse el pelo.

Parece, a simple vista, que comete el error de enunciar que “pasan algunos minutos”. No sólo eso, inmediatamente vuelve a recurrir: “luego de algún tiempo...”.

El correlato en el guion técnico propone:

Plano 28- general de la cama, la mujer esta acostada sobre ella, permanece inmóvil algunos minutos.

Luego se empieza a mover y se da vuelta quedando frente a la cámara, se sienta sobre sus rodillas y mirando en dirección al baño se recoge el pelo.

Anteriormente se sostuvo que este guion funciona integrando las instancias de relato literario, del guion literario, del técnico, del story board y la propuesta estética. Las instancias no son superadoras de la previa sino que interactúan orgánicamente, a modo de síntesis. El sentido se busca en la trabajosa amalgama de las tramas.

Así como muchas veces los estudios inmanentes pormenorizados tienden a perder de vista que se trata de una obra y no de una palabra o una oración, en el análisis de este caso se tiende a olvidar

la característica sintética de la obra. En el guion técnico no parece haber en el texto ningún indicio de cómo se construirá el tiempo enunciado. Se recurre nuevamente a la expresión "(permanece inmóvil) algunos minutos" por lo que parece un texto estancado, que no encuentra *su* forma de superar la construcción del tiempo. Sin embargo, hay que pensar al texto contextualizado. En la Escena anterior, se puede leer:

Esc 8- Técnico

Sigue plano 27- paneo de izquierda a derecha, la mujer llega hasta la cama, toma aliento algunos segundos y comienza a revolver las cosas, luego se para y sale de cuadro. Vuelve a entrar con una valija en las manos se sienta y busca dentro de ella, hasta que encuentra un bisturí y apretándolo sobre su pecho, se recuesta en la cama.

Ver posibilidades de representar

Y se muestran tres imágenes que tienen que ver tanto con posibles encuadres como con la propuesta estética. La propuesta estética implica una búsqueda a partir de ciertos referentes, en este caso, los cuadros de Hooper. En los tres se ven a mujeres junto o sobre una cama. Uno de ellos, el de una mujer acostada entre almohadas, de espaldas "a cámara". Ninguno de ellos *describe* la acción del texto. No es su función. Intento sostener que el texto funciona de modo sintético, no escalonadamente.

En el párrafo siguiente del técnico, correspondiendo al Plano 28, se puede apreciar la siguiente expresión:

Luego se empieza a mover y se da vueltas quedando frente a la cámara

Si el personaje "da vueltas", implica una sucesión de acciones que sí construyen el tiempo sobre la cama. Son esos "algunos minutos", ese "algún tiempo" que dio origen a esta reflexión.

Si en *4 mujeres descalzas* la estrategia de escritura para dilatar el tiempo era la de describir situaciones secundarias (que luego ni siquiera se filmarán), en "Flores Blancas..." la estrategia es dar el indicio visual y estético, esa innegable carga de sensualidad, intimidad, de vacío, tristeza y erotismo que tiene el cuadro de Hooper, para construir la situación.

La unidad de sentido está dada, también por los textos escritos y dichos:

Voz en off: Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé.

Texto: Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro.

La voz en off (técnicamente sería mejor llamarla Voz Over) alude a la falta, a la carencia, al vacío. Falta de palabras y de imágenes, vacío de memoria. Mientras tanto, sobreimpreso en la imagen, el texto alude al vacío interior: el viento sólo puede correr cuando no hay obstáculos; su mayor despliegue se da en el campo abierto de la soledad. Y en el cuadro, una mujer de espaldas, una mujer sin rostro, que puede ser cualquiera que haya tenido ese sentimiento.

El tiempo en el guion de "Viola"

Introducción: Antes del guion

Para el análisis del guion de Viola me puse en contacto directamente con Matías Piñeiro para poder tener el material y su visión del proceso de escritura de primera mano.

Según él, y como podremos ir corroborando durante el análisis, dice que tiene una relación tensa con la escritura⁷⁹. Sabe que es necesario escribir el guion, pero sabe mejor cómo quiere realizarlo. Cuando Carriere decía que el guion es la primera forma de la película⁸⁰ pensaba en procesos continuos y llevados adelante por distintas personas: primero el guion, luego el rodaje, finalmente el montaje como etapas diferenciadas. Piñeiro toma las herramientas del guion pero se las apropia de un modo muy personal. Después de todo, está escribiendo para él mismo y para un equipo estable, con el que van desarrollando toda una poética autoral.

Es imposible pensar el guion de Viola como una obra cerrada en sí misma. Hay una red que atraviesa la producción de Matías Piñeiro que va más allá del guion y la realización de la película. No se trata exactamente de querer construir un rompecabezas entre sus obras sino de recurrir a dos grandes tópicos que atraviesan su producción: la historia argentina del Siglo XIX y la obra de Shakespeare a través de los enredos amorosos.

En el caso particular de Viola logra el encantador efecto de hacer sentir que estamos asistiendo a un argumento que se va desplegando aleatoriamente a través de las historias de tres protagonistas mujeres que van cambiando sucesivamente. Ellas, a través de sus enredos

⁷⁹ La información a la que hago referencia (generalmente en estilo indirecto) es de primera mano y se refiere a una serie de entrevistas que le hice a Matías Piñeiro durante 2019 y 2020.

⁸⁰ Bonitzer, P.; Carriere, J.C. (1991). *The End. Práctica del guion cinematográfico*. Ed. Paidós Ibérica.

amorosos, van formando una red de asociaciones, una cosmología amorosa con un arco de transformación de las relaciones que le dan a la obra de Shakespeare una proyección contemporánea única. El cambio de las protagonistas y la construcción del tiempo en el relato son sustanciales para lograr este efecto.

Noche de Reyes y Viola

Pongamos un ejemplo donde podremos ver cómo la estructura del relato se vuelve circular justamente a partir de las relaciones amorosas: en la Escena 2, en la que Sabrina y Cecilia están actuando en teatro una escena clave de *Noche de Reyes*, de Shakespeare. Sabrina hace el papel de Olivia; Cecilia el de Bassanio que, para quien conozca la obra de teatro, le permite hacer la intertextualidad ya que el personaje es el de Viola (nada más y nada menos que el nombre de la película) y se hace pasar por un hombre, haciéndose llamar Cesario. Cesario tiene el encargo de su jefe, el Conde Orsino (en la película lo hace en nombre de Antonio), de que ella sepa que él está enamorado de Olivia y que logre que ella se enamore de él. Sin embargo, las palabras de Cesario son tan encantadoras que Olivia se enamora de Cesario sin saber que en realidad él es Viola y que ella está enamorada de Orsino.

Nótese aquí el primer dispositivo donde todas las piezas están sobre la mesa listos para desplegar todos los enredos: un triángulo amoroso donde los deseos de los personajes están todos desplazados. Antonio quiere a Olivia; Olivia quiere a Bassanio; Bassanio quiere a Antonio. Matías Piñeiro se apropia de este dispositivo y lo utiliza como matriz para elaborar el argumento de Viola: Viola sale con Javier – Javier desea a Cecilia – Cecilia desea a Sabrina. Al final sabemos que Javier y Cecilia terminan juntos.

En este caso, la consolidación de una exploración artística no cuenta con la película como una pieza aislada del resto sino como un sistema

en el que cada obra se apoya, revisa y tensa el material, el lenguaje y las actuaciones.

Es conocida la exploración de Matías Piñeiro sobre la obra de William Shakespeare y el trabajo con un elenco muy estable de actrices lo que le permite ir desarrollando su trabajo de dirección.

En el guion de Viola vemos una primera referencia a este modo de trabajo donde piensa el despliegue de sus intereses dramáticos transversalmente, de un modo que atraviesa a las obras. Aquí podría desarrollar de un modo crítico alguno de esos ejes, como por ejemplo el temático, pero para no desviar la atención nos vamos a concentrar en el guion de Viola donde, en la página 2, se da la situación que acabamos de describir, donde Olivia y Bassanio se conocen, y donde también están presentes como público de la obra, Agustín y Javier. Nótese que la presencia de Javier es fundamental para poder armar el arco de transformación circular de la obra a través de las relaciones amorosas.

Copio textual el comienzo de la Esc. 2 del guion:

ESCENA 2 – INTERIOR – TEATRO – NOCHE

SABRINA, GABRIELA y CECILIA se encuentran en medio de una representación de “Noche de reyes”. La puesta es la misma que la de “Y cuando no te quiera será de nuevo el caos”. La atención está concentrada en el personaje de SABRINA.

“Y cuando no te quiera será de nuevo el caos”, se refiere a una obra de teatro que el mismo Matías Piñeiro produjo, escribió y dirigió en 2011⁸¹.

Es importante destacar que Piñeiro trabaja con un elenco artístico y técnico bastante estable con las quienes trabaja en sus películas y en

⁸¹ <http://www.alternivateatral.com/obra19798-y-cuando-no-te-quiera-sera-de-nuevo-el-caos>

esta obra de teatro. Aquí podemos ver cómo el guion cumple su función de proyectar la imaginación de cómo se verá la película pero de un modo más complejo, ya que salta los límites de lo que está escrito para esta y otras películas suyas y remite a la experiencia de una obra de teatro en la que trabajaron el año anterior. Se sigue cumpliendo la función de comunicación que propone el guion, pero en la poética de Piñeiro lo hace de un modo diferente: no es sólo una cuestión de planos, de puesta en escena, como veremos a continuación; habla de una búsqueda estética que va tomando formas diferentes en los distintos soportes materiales y en los distintos lenguajes sobre los que experimenta.

Matías Piñeiro me envió el guion y una serie de documentos que son los que analizo en este capítulo. Él asegura que se escribió todo, aunque de un modo fragmentario. Incluso la canción que en la última escena cantan Javier y Viola, que parece improvisada, también se escribió una semana antes y de manera fragmentaria.

Si bien hay un guion literario, prolijamente escrito según las reglas del oficio, según su autor no es el guion previo de rodaje aunque sí está basado en textos previos al rodaje y luego "emprolijado" (sic) para ser presentado en un concurso posterior a la realización de la película. Lo mismo sucede con el Tratamiento, cuyo texto fue ajustado al finalizar la película.

Estamos frente a un proceso mucho más complejo porque no se trata de un guionista que no debe saltar los márgenes de su rol, en el que a través de la escritura se propone influenciar la puesta en escena que hará el director. Matías Piñeiro piensa y escribe como director realizador, por lo tanto el valor de la escritura tiene más un carácter auto referencial, -no sólo para él sino también para el elenco artístico-, y de ayuda memoria de lo que quiere lograr en rodaje.

Su trabajo de escritura comienza por la escaleta, continúa un tratamiento donde se empieza organizar el argumento, sigue con un guion sin detalles, de principio a fin, y termina con la escritura de las escenas que va a filmar en cada jornada, en formato de guion muchas veces escritos en colores según la puesta en escena que hará.

Generalmente, en el proceso de escritura más tradicional, se usan dos tipos de escaletas: por secuencias y por escenas. Primero una y luego la otra. Él trabaja sobre las secuencias y con esta herramienta no aborda el problema de la construcción dramática de las escenas, lo que sería el proceso más ortodoxo que va desde lo general a lo particular.

Aún así, en la escaleta por secuencias, faltaría una breve descripción del sentido fundamental que tiene la acción dramática⁸²; cuál es el sentido que le da unidad a todo ese segmento.

Podemos ver que Piñeiro se apropia de ciertos rasgos característicos de esta herramienta sin perder un valor fundamental: la organización dramática a través del tiempo y el espacio. Esto le permite planificar la estructura del relato; como él me dijo: "me permite pensar la estructura narrativa en grandes bloques".

Veamos el ejemplo:

2- Función noche de reyes

3- Camarín

4- Ensayo noche de reyes

5- Noche de reyes mientras

6- Viola recorrido (x 3)

⁸² Cita bibliográfica de qué es una secuencia. Chion, Syd Field, Sánchez Noriega?

7-Viola con Elisa y Fernanda

8- Falta bicicleta - recorrido en bus - colectivo - tren

¿Por qué, digo “ciertos rasgos”? Porque como se ve, numera las secuencias pero hay una cierta irregularidad en el modo en que las titula. Varía desde el sentido dramático (la forma más ortodoxa de nominarla⁸³) como por ejemplo “Función noche de reyes”, a la locación donde sucede la acción, como por ejemplo lo hace con “Camarín” y no utiliza la bajada donde se explicita el sentido de la secuencia. Aquí pasa algo muy interesante, porque bajo el nombre de Camarín, no podría jamás tomarse la dimensión de los hechos que allí se juegan. Por un lado, Cecilia da cuenta de haber registrado a Javier, el novio de Viola, que termina saliendo con ella según lo cuenta Viola en la última escena. Allí es donde se conocieron y, aunque Cecilia está coqueteando con Sabrina, hay algo de Javier que obviamente la atrajo. Dice: “así que lo miré fijo y le dije todo el texto como si fuese mi novio de toda la vida”.

Otro de los personajes secundarios, catalizadores, que están entre el público es Agustín, el ex de Sabrina, que la está esperando afuera del camarín para verla. Sabrina pone de manifiesto que la relación con Agustín se ha terminado.

Pero lo que más me interesa del caso es cómo introduce la cuestión de la organización temporal: entre “3- Camarín”, “4- Ensayo noche de reyes” y “5- Noche de reyes mientras”. Aunque la lógica causal de la acción dramática sería ensayo – función, hay indicios suficientes

⁸³ Recuerdo que cuando en la Facultad me enseñaron a escribir la escaleta, me pusieron como ejemplo la novela *Cándido*, de Voltaire, donde en la bajada de cada capítulo estaba el sentido del mismo. Ejemplo:

“CAPITULO PRIMERO

Donde se da cuenta de como fué criado Candido en una hermosa quinta, y como de ella fué echado á patadas”.

<https://www.textos.info/voltaire/candido-o-el-optimismo/ebook>

como para creer que esta lógica está invertida. Tendemos a interpretar el tiempo como continuo, en este caso, la noche de la función de noche de reyes, el camarín donde Cecilia traza un plan para probar a Sabrina y al día siguiente, durante el ensayo en la casa de Sabrina, la seduce. Pero paralelamente al ensayo, sucede la Sec. 5, donde cambia la protagonista y comienza la historia de Viola que está repartiendo copias de películas hasta que llega al departamento donde están Sabrina y Cecilia con su situación de seducción mientras ensayan la escena de Noche de Reyes. Allí cuando Sabrina le abre la puerta a Viola, quien ha estado golpeando insistentemente, tiene una actitud nerviosa e incómoda, y es el momento donde los espectadores nos damos cuenta que Sabrina ha sido interrumpida la situación amorosa con Cecilia y que, por lo tanto, hemos asistido a una superposición de tiempos.

Retomando la referencia de Bordwell⁸⁴, - quien a su vez se basa en la fuente teórica que estableció Genette⁸⁵-, para el análisis de las características de la construcción temporal tal como se hizo con los otros ejemplos analizados en los capítulos anteriores, podemos ver que en cuanto al orden de los hechos, nos encontramos ante un orden de tipo C, donde los hechos que ocurren en la historia de manera simultánea, en el discurso se presentan de manera sucesiva. Ahora bien, siguiendo con Bordwell quien propone que las relaciones temporales se establecen por deducción, a partir del sistema de indicios e informantes que propone el relato, bien vale preguntarse cuáles son esos indicios que nos permiten asociar que las dos historias, la de Viola por un lado y la de Sabrina con Cecilia por otro, están sucediendo en el mismo tiempo.

⁸⁴ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Cap. 6: Narración y tiempo. Página 76 y sig. Ed. Paidós. España, 1996.

⁸⁵ Genette, Gérard. *Figuras III*. Ed. Lumen. España. Primera edición en castellano, 1989.

Allí encontramos que Sabrina interrumpe el ensayo para atender el celular, le dice la dirección de donde está y cómo llegar. (17 min) y luego, en un *in crescendo* con el tono dramático que va cobrando la escena de seducción, suena el celular y golpean la puerta. Estos indicios sonoros son los que nos permiten empezar a reconstruir la situación cuando 15 minutos más tarde (a los 32 min de la película) vemos a Viola que está repartiendo los DVD y habla por teléfono con alguien que le da indicaciones. Pero es más tarde, (a los 34 min), cuando Viola vuelve a llamar por teléfono y golpea insistentemente la puerta de un domicilio para que recién ahí, luego de un rato de espera en la puerta, salga Sabrina. Son esos llamados telefónicos y los golpes a la puerta que, a su vez, no sólo son una alteración en el orden de los hechos sino también en la frecuencia.

Recordemos que Genette define a la frecuencia como la cantidad de veces que un hecho de la historia se representa en el discurso. Entonces, reconoce tres grandes tipos de frecuencias: *singulativa*, *iterativa* y *repetitiva*. En este caso, nos vemos ante una frecuencia repetitiva⁸⁶, donde un hecho de la historia se repite más de una vez en el discurso⁸⁷.

Bordwell propone otra clasificación⁸⁸ como ya dijimos, basada en Genette, donde los hechos de la historia pueden representarse más de una vez o ninguna donde, utilizando la distinción entre relato y representación, obtiene nueve posibilidades de alteraciones de frecuencia⁸⁹.

Nos resulta interesante en este caso, donde un hecho sonoro de la historia sucede una vez y se representa dos veces, recuperar cierto aspecto de la clasificación de Bordwell donde él la trata como del Tipo

⁸⁶ Genette, Gérard. *Figuras III*. Pág. 174. Ed. Lumen. España, 1989.

⁸⁷ Vale el caso mencionar, aunque no es tema que se esté desarrollando, que esta repetición está dada por el cambio de *focalización* que presenta el relato.

⁸⁸ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Cap. 6: Narración y tiempo. Página 79 y sig. Ed. Paidós. España, 1996.

⁸⁹ Esta clasificación se abordó aquí, cuando desarrollamos el marco teórico de referencia, en la página 38

F. Bordwell plantea que no son los tipos más habituales, ya que de por sí, lo más común es que un hecho de la historia se represente una vez. Pero aclara:

"Pero un acontecimiento puede también relatarse por medio de un diálogo entre personajes una o más veces y aun así escenificarse varias veces (caso F e I)"⁹⁰

Por cierto, tomando esta cita de Bordwell, debemos mencionar como otra alteración de frecuencia la situación que se da en la Esc. 2, durante la representación de noche de reyes, cuando uno de los espectadores a quien luego conoceremos como Javier, mira muy compenetrado a los ojos a Cecilia mientras ella está actuando el papel de Bassanio. En la Esc. 3, en el camarín, Cecilia cuenta y se desarrolla la situación a través de un diálogo con sus compañeras actrices la situación que acabamos de ver con Javier. Esta es otra manera de jugar con la frecuencia del relato y de ponerla en red con el sistema de indicios e informantes. Justamente es esta situación que se da al comienzo del filme que se retoma al final, cuando Viola invita a Javier a ver una obra de teatro de Shakespeare que hacen unas chicas y a partir de las referencias, él dice que ya la fue a ver. Si bien este diálogo no es otra repetición en la frecuencia del relato de los hechos, es muy importante para comprender la red de relaciones entre los personajes, la estructura dramática y la del tiempo relato.

Algo más, en esta misma escena hay unas situaciones que quiero destacar.

Es la escena al final de la película. Copio textual del guion:

ESCENA 20 - SALA DE ENSAYO - DIA

VIOLA escucha y observa a su novio JAVIER cantar, y disfruta de la compañía de GASTON. JAVIER canta. VIOLA se mira con GASTON, pero disfruta de JAVIER. En algún momento de toda esta escena que se prolonga a lo largo de todo el tema musical,

⁹⁰ Bordwell. Op. Cit. Pág. 80

lo besa. Siguen tocando. VIOLA se acerca a una computadora y chequea mails.

VIOLA (off)

Y después de besarlo por segunda vez, le escribí a Ruth, quería contarle lo que había soñado, lo que había hecho y lo que creía en ese momento: que todo estaba bien. Y aunque después fuimos al teatro, donde le presenté a Cecilia, y con quien se empezó a ver cada vez más seguido hasta que todo terminó cambiando; ahí, en ese momento en el que cantaba, pensé que verdaderamente lo quería.

JAVIER canta. VIOLA lo mira feliz.

Vemos aquí, en esta última Escena y muy especialmente el texto de Viola, un claro indicio sobre la complejidad de este relato que no se agota en un simple juego técnico de las alteraciones en el tiempo del relato sino que propone una red que se despliega en el tiempo, que recupera y promete un cambio constante sobre las aventuras y desventuras amorosas de las protagonistas que parecen aisladas, sueltas y alejadas pero que poco a poco van tomando consistencia en esas relaciones.

Quiero rescatar que aún en la última escena, casi como si fuese al pasar, Matías Piñeiro vuelve a poner de manifiesto el dispositivo del triángulo de deseo desplazado el que dije que era central. A nivel micro, dentro de la escena, cuando en el guion dice:

“VIOLA escucha y observa a su novio JAVIER cantar, y disfruta de la compañía de GASTON. JAVIER canta. VIOLA se mira con GASTON, pero disfruta de JAVIER.”

Indudablemente vuelve a armar el triángulo de deseo desplazado y nos remite a aquella lejana escena cuando Viola está repartiendo DVD, no encuentra la casa de Agustín y mientras habla por teléfono con Sabrina, se cruza miradas con un chico que obviamente le resulta atractivo. Ese chico no es más ni menos que Gastón. Pero tan importante como ese cruce de miradas de atracción es cuando luego

Viola, atravesando un parque en bicicleta (recordemos que va “a Provincia” a llevar el pedido para Agustín), ve en un banco a Gastón besándose con una chica. Aquí nada sucede casualmente, es el mismo Gastón que luego llega a su casa para ensayar con Javier. Entonces Gastón se acerca evidentemente atraído por Viola y en un aparte le da charla para tratar de ver de dónde se conocen. Ellos no se conocen, sólo se vieron en la calle y eso quedó marcado adentro suyo aunque no lo recuerden.

Ese triángulo de deseo desplazado que enuncia el comienzo de la Escena 20, conformado por Viola, Javier y Gastón, también incluye potencialmente otro triángulo amoroso: el de Viola, Gastón y la chica del parque.

El tiempo, la memoria y los deseos son los que arman esta gran trama con múltiples posibilidades de lectura.

En su último texto Viola invoca a Ruth, la amiga que le presentó a Javier, y a quien sólo conocimos en el sueño que ella tuvo mientras estaba en el auto con Cecilia esperando a Agustín para entregarle los DVD. En ese sueño, bien vale recordarlo, Ruth y Cecilia cuestionan la continuidad de la relación de Viola y Javier. En el presente de su relato, Viola dice que luego le escribió a Ruth, y por lo tanto, nos hace pensar que ese presente en el que está hablando no es el presente de la imagen de Viola que está pensativa sino que es muy posterior. Esa voz de Viola que se despega de la imagen de Viola. Se ve que ella necesitó que haya pasado algún tiempo para poder reflexionar sobre lo que le estaba sucediendo en el presente de la imagen. Se trata de un claro desdoblamiento del presente de la imagen y del sonido con su voz reflexiva desde un futuro desde donde ella recupera, después de una *elipsis indefinida*, el recuerdo a modo de *resumen*.

En el presente de la imagen, ni aún en el presente de su voz en over, Viola sabe que Javier y Cecilia ya se habían conocido en la primera

función de Noche de Reyes, situación que a nosotros, como espectadores, nos convoca porque nos damos cuenta de su limitación en el saber cuando ella dice:

“Y aunque después fuimos al teatro, donde le presenté a Cecilia, y con quien se empezó a ver cada vez más seguido...”,

porque nos damos cuenta que su historia de los hechos empieza en un tiempo posterior al que nosotros sabemos.

Pero inmediatamente vuelve a remitir la invocación de aquel momento en que era feliz con Javier con la imagen de la situación que relata. No olvidemos que ella lo está reflexionando, lo está diciendo mientras se ve a sí misma en la escena con Javier, desde un futuro impreciso aunque cierto. Así como Bordwell en su clasificación desdobra la imagen y el sonido ¿Se podría hablar de una prolepsis de la voz? ¿Se trata de una anticipación o de una recuperación?

Es interesante ver que en ese deslizamiento del tiempo, en esa recuperación de la memoria y el presente, ella puede detener el tiempo en la certeza de saber que en ese momento ella lo quería y era feliz.

Por eso es tan importante la nominación que Matías Piñeiro hace de la Sec. 5: “Noche de reyes mientras”. Interesante porque en esta secuencia, la protagonista es Viola repartiendo las películas en DVD, sin embargo la función principal es denotar el “mientras tanto. ¿Cuáles son esos indicios que luego nos permitirán reconstruir la temporalidad del relato? Aunque en la escaleta no están enunciados veremos cómo los indicios sonoros, los llamados por teléfono y los golpes en la puerta mientras las chicas están inmersas en su escena de seducción utilizando el texto de la obra como excusa, son los que permiten articular el tiempo entre la historia de Viola y la de Sabrina con Cecilia.

Cuando Viola está en la puerta de la casa y no la atienden llama por teléfono y ella dice quién es, que está en la puerta y que fue a llevar

un pedido para Agustín (0:33 min). Este dato es importante porque Agustín es el novio de Sabrina, el mismo a quien ella deja en la Esc. 1 en un diálogo por teléfono. Aquí es donde podemos interpretar que cuando en esa escena ella le dice que le gusta otra gente, en general, puede ser que se esté refiriendo a Cecilia.

Otra interrupción del formato de escaleta que Piñeiro se apropia se puede ver en la Esc. 1 donde llamativamente, ya están los primeros bocetos del diálogo.

Otro tiempo. Sobre la Esc. 4: Ensayo Noche de reyes

Hemos hablado sobre la escena del ensayo analizando cómo funciona la construcción temporal teniendo en cuenta el marco teórico elegido. Desde la distinción de *historia* y *discurso*, para ver cómo los *indicios* e *informantes*⁹¹ nos dan a los espectadores la información necesaria como para poder deducir cómo se organiza el tiempo. Vimos que esta escena está sucediendo en paralelo con la escena en que Viola hace el reparto de los DVD.

Ahora nos gustaría abordar el análisis desde otra perspectiva complementaria que pretende enriquecer la lectura. Se trata de ver aquí cómo funciona la relación entre la situación dramática y el tiempo percibido.

Recuperemos un instante de qué se trata la situación. Sabrina ha dejado a su novio, Agustín. Después de la función de la obra de teatro, en el camarín, las amigas charlan sobre esta decisión de Sabrina. Cecilia tiene la extraña idea de que Sabrina va a volver con Agustín "a fuerza de un tercero" que le diga lo que ella quiere escuchar. Para comprobar tal elucubración, se propone seducirla ella misma. Si ella tiene razón, Sabrina volverá con Agustín. Si se

⁹¹ Historia y discurso, indicios e informantes, así como núcleos y catálisis, son conceptos claves que están tomados de Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*.

equivoca, todo quedará como está, es decir, con la decisión que tomó Sabrina de dejar a su novio.

En la escena siguiente Cecilia y Sabrina están ensayando un pasaje de Noche de Reyes⁹², justamente cuando Bassanio, enviado por Orsino para que Olivia se enamore de él, se genera la situación en la que Olivia comienza a sentirse atraída por Bassanio dado que su discurso es muy seductor.

La repetición constante de ciertos pasajes claves produce una empatía entre lo que les sucede a Sabrina / Olivia. Por otra parte también sucede lo mismo con Cecilia que tomando la voz de Bassanio le dice insistentemente lo que ella quiere escuchar.

Esta escena es la génesis de la película y surge a partir de tantos ensayos y tantas funciones de la obra de teatro en el Centro Cultural Rojas. En el cine realista no estamos acostumbrados a ver situaciones de repetición y cuando sucede, le otorga cierta extrañación, cierto tono misterioso.

Es aquí donde sucede uno de los fragmentos más interesantes del filme generado por la repetición. Al principio puede entenderse como un ensayo donde pasan la letra, pero luego, poco a poco, la repetición sobre ciertos fragmentos, como cuando Sabrina pregunta "¿y cómo me ama?" o "¿Qué haría?", ponen al personaje en disposición para escuchar la respuesta que tanto ansía, ser amada con pasión. Obviamente el texto es clave porque tiene elementos de seducción, pero el sentido general de la repetición es el de vaciar de sentido a las palabras, el volver el texto como un mantra para que vibre en los cuerpos hasta que ya no importa lo que dicen las voces y empiecen a hablar los cuerpos. En la repetición las palabras pierden sentido y queda el gesto, que en este caso es un gesto de atracción erótica.

⁹² Acto I, Esc. 5.

https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0188_LaNocheDeReyesOLoQueQuerais.php

Este loop, que sucede en una paridad de tiempo de la historia con el tiempo del relato, genera una sensación, un efecto de suspensión del tiempo percibido y, a la vez, un in crescendo de la tensión dramática. Hay un par de cuestiones que me interesa reflexionar y tiene que ver con cómo esa repetición corre del eje la progresión argumental ya que inmediatamente entramos en otra fase de lectura del texto y lo podemos percibir como un medio para lograr otros fines dramáticos; esas mismas palabras repetidas una y otra vez reducen su significado y trascienden al personaje que están interpretando. Las expectativas de progresión de la escena se desplazan desde la continuidad del argumento hacia la intriga de la seducción. En esto es sumamente importante la realización tanto como el excepcional trabajo actoral de Agustina Muñoz y de Elisa Carricajo ya que el cambio gradual, sutil y eficaz en los tonos de voz, de la enunciación de los textos, en las miradas, en los gestos sobre los mismos textos hacen que la situación pase desde un ensayo de una obra de teatro a una escena amorosa impresionante que es lo que sostiene ese efecto que bien podríamos llamar de "*tiempo suspendido*" en la que quedan atravesados los personajes y que atrapan al espectador. Desde el enunciado corre en el tiempo cronológico y desde la enunciación se genera un tiempo suspendido.

En las entrevistas que le hice, Piñeiro cuenta que en el proceso creativo, todo surge con la idea de una estructura muy clara, aún sin que haya escrito una sola palabra del guion. En esta escena, por ejemplo, tenía muy clara la imagen de lo que quería lograr. Él lo grafica como una espiral, donde la primera circunferencia es más larga y las siguientes se van acortando gradualmente hasta terminar en un punto. Ese es el concepto se dramatiza en la repetición de los textos. Ahora bien, esa imagen, ese concepto no se escribe: primero se intuye y luego se busca. Pero para poder comunicarlo, él sabe que es necesario tener un texto así que del libreto de la obra de teatro

que habían puesto en el Rojas, comenzó a copiar y pegar en el guion de la película fragmentos de esa escena desde más extensos a más acotados hasta llegar al beso.

Esta idea de copiar y pegar es más próxima al collage que a la de escritura más tradicional un método del proceso creativo que va desde lo general a lo particular, más bien escalonado.

El código de colores

En el caso de Viola también vemos el recurso de la escritura del guion escrito con un código de colores.

Veamos un ejemplo de la Escena 3:

VIOLA – Guion Literario.doc

ESCENA 3 – INTERIOR- CAMARIN – NOCHE

CECILIA, SABRINA, LAURA y GABI se cambian luego de la función.

CECILIA

¿Ustedes vieron a un tipo que había de la mano derecha? Uno flaco, alto, medio rubión.
Con anteojos.

GABI

No.

CECILIA

Un intenso total. Me estuvo mirando toda la función pero con una mirada extrañísima.

GABI

¿Lo conocías?

CECILIA

No, ¿ustedes?

LAURA

¿Uno de anteojos?

CECILIA

¡Sí, ése!

LAURA
Sí, miraba un poco

CECILIA
¡Un poco! Casi me olvido toda la parte de “noche”.

GABI
Un primer novio que tuve, el muy güacho, venía a las funciones de una obra hace mucho y se sentaba en primera fila y me miraba y me miraba. A veces incluso llegó a saludarme. Hacía gestos para que lo mirara. Y yo concentrada para no distraerme, miraba para otro lado, seguía como si nada, evitando esa zona, actuando, pero en un momento me cansé y dije bueno basta, ahí va... y lo miré bien fijo en una respuesta, y ahí asustado corrió la mirada y no me miró más.

CECILIA
Yo también lo miré, pero no me dejó de mirar nada. Le tiré todo un texto como si fuera mi novio de toda la vida.

LAURA
Un pesado

CECILIA
También estaba Agustín

ELISA
Ése es un pesado.

CECILIA
Lo acabo de saludar afuera.

ELISA
Le dije que no viniera.

LAURA
¿Al mirón?

CECILIA
No, a Agustín. Le digo que venga.

SABRINA

No, ¿para qué?

LAURA

¿No te estará esperando afuera?

CECILIA

(A Laura) No.

(A Sabrina) ¿Y qué le digo?, ¿Qué te espere un rato más?

SABRINA

No, no le digas nada. Dejalo que haga lo que él quiera.

Tuve la oportunidad de preguntarle a Matías Piñeiro, cuando me facilitó el guion y los otros textos escritos del proceso, por qué había destacado algunos textos en diferentes colores.

En ese diálogo me comenta que era una referencia para la realización de la escena. Es una indicación claramente técnica que marca el corte. En otras partes o en otros guiones, también suele usar corchetes para indicar desde dónde hasta dónde va cada plano. El problema de este recurso de marcación es que cuando se está trabajando con planos que tienen una duración extensa, que sobrepasa los textos de una página, comienza a dificultarse la lectura de las marcas porque ya hay que ir a buscar más atentamente en qué página empieza un plano u otro, o a qué plano pertenece una línea que atraviesa toda una página. En cambio con el recurso de la escritura con colores, es visualmente mucho más práctico identificar inmediatamente desde dónde hasta dónde va a filmar el plano.

Aquí hay algo muy interesante para reflexionar. Siempre hemos pensado el guion como el instrumento que desde la especificidad de su escritura de las palabras, es un texto que proyecta imágenes audiovisuales. En la apropiación que hace Piñeiro de las herramientas de escritura, se puede pensar que él necesita que el texto devenga

visualmente en imagen, en collage, donde el color es tan importante no sólo en la estética sino como componente del proceso creativo que lo ayuda a organizar las ideas y para poder comunicarlas.

Piñeiro consolida un proceso creativo basado en la escritura y montaje; hay una etapa de escritura donde monta textos, donde se apropia de los textos de Shakespeare (lo vimos también hacerlo con textos de Sarmiento⁹³) y hasta de sus propios textos, como con la obra de teatro. Para él, el guion es además de una herramienta de comunicación donde sus colegas colaboradores técnicos y artísticos tienen un lugar de encuentro desde donde cuestionar y aportar al proyecto. Es muy interesante que este proceso dinámico no es por etapas. Por ejemplo: no es que primero hay un guion, luego el rodaje y finalmente el montaje sobre el que el equipo hace sus aportes en cada etapa. Se trata de un proceso abierto con varias instancias de escritura-rodaje-montaje que puede llevar mucho tiempo y repetirse en varias secuencias hasta tener terminada la película. Con *Isabella*, la película que acaba de estrenar, llevó dos años trabajando de este modo.

Para Piñeiro, el guion nunca es fácil de escribir. De hecho, dice que no presenta proyectos al INCAA porque nunca puede tener un guion terminado con antelación a empezar un rodaje y eso es una condición necesaria para poder concursar. No estamos hablando sólo del formato hegemónico de cómo se presenta un guion al Instituto: está diciendo que sólo escribe un guion de modo fragmentario, a medida que avanza la realización, sólo porque entiende que es un instrumento necesario para poder hacer la película. En su concepción, un guion siempre surge y se motoriza a partir de los momentos reales: en *Viola*, a partir del deseo de hacer una escena en concreto, de los textos de Shakespeare, la escritura, los ensayos y la puesta en

⁹³ Ver el caso de *El hombre robado*, de Matías Piñeiro, 2008, donde el protagonista se apropia del libro “Campaña en el Ejército Grande”, de Domingo F. Sarmiento, para imponer sus lecturas al mundo de sus relaciones personales.

escena de la obra de teatro en el Rojas, y a partir de ahí, la exploración y vueltas que él hace en esa apropiación. En ese punto del trabajo escribe afianzando la estructura del relato, escena por escena pero, como recién decíamos, no de principio a fin sino de un modo fragmentario y por etapas complementarias.

Esa escritura del guion tiene la función primordial de comunicación con el equipo; si no fuese para eso, Matías dice que casi que no lo haría. Muchas veces sabe previamente cómo quiere hacer los planos entonces, en la escritura, trata de que el guion ayude a visualizarlos escribiendo de cierta manera, la forma de seccionar los párrafos, tratando de ser sucinto, con mucho diálogo, dejando abierto el texto para darse la libertad de no quedar atrapado en lo que se imaginó y sentir la libertad de improvisar, de descubrir situaciones nuevas en rodaje. Estas características hacen que la escritura del guion literario ya tenga características del guion técnico porque no son dos instancias separadas o hechas por diferentes personas: todo se está haciendo a la vez por las mismas personas. Entonces, más sobre la instancia de rodaje, aparecen necesidades típicas que se saldan en el guion técnico como, por ejemplo, la duración del plano con la solución ya comentada que encontró usando colores en el guion.

Es importante destacar que esta idea de fragmentación y de integración de herramientas que se ve en la etapa de escritura es parte de un proceso general de desarrollar la película. Esto también puede verse en cómo concibe el ensayo y el rodaje, como dos momentos que hegemónicamente están separados (primero se ensaya para después filmarlo), él lo concibe como un proceso integral. Filma desde los ensayos no sólo para que el elenco artístico pueda verse en su actuación, sino como un modo de encuentro entre el dispositivo técnico con el artístico. Es ahí donde se ensaya, también, la realización porque Piñeiro sabe que es ahí, en ese preciso encuentro, donde surge la obra de arte.

Para que ese encuentro suceda, hay que darle *tiempo* a que la escena suceda. Hablamos de un tiempo material, que demande esfuerzo físico; es ahí donde surge lo inesperado, el suspiro, el gesto inconsciente que ponga el cuerpo de la actriz en otra instancia y para aprovechar todo ese universo inesperado hay que estar preparado técnicamente. Saber leer la respiración de las actrices, la tensión del texto, la coreografía y hacerlos jugar juntos con los movimientos de cámaras, con la composición interna del plano como uno solo.

Por esta cuestión es que Piñeiro dice que desconfía muchísimo de la idea de un minuto por página del guion. Para él hay dos dinámicas diferentes: la de la escritura y la del rodaje. El guion sirve para planificar, para ir con una idea de cómo realizarlo; por eso la notación de los textos en colores, que surge después de múltiples ensayos. Pero al momento de filmarlo, esa instancia también queda sujeta a cambios. Ni siquiera entonces se aferra al guion porque lo real, lo imprevisto, es una oportunidad. Por ejemplo, me cuenta que la escena del auto, cuando Viola se queda dormida y en ese sueño charlan con Ruth y Cecilia, tenía planificado filmarla en tres partes pero durante el rodaje vio el potencial de quedarse con el plano de Viola. Igualmente filmó con los tres tipos de planos pero durante el montaje se dio cuenta que la escena rendía mucho mejor quedándose con el plano de Viola, lo que finalmente sucedió y quedó en la versión final.

Reflexiones finales

Ante nuevas poéticas, nuevas formas del guion

En términos generales, se puede decir que el guion de modelo clásico tiende a respetar la continuidad cronológica de la acción.

En los casos analizados no se pudo detectar *analepsis* ni *prolepsis* escenificadas. Todos resuelven la secuencia de los hechos de un modo lineal y cronológico, es decir, sobre un *tiempo base*. En los momentos en que se recuperan hechos pasados, como por ejemplo en *Toro Verde*, en la secuencia donde Moyano revela la historia que explica la fuga del padre de El Bizco al Paraguay, se hace a través del diálogo. Es, en tal sentido, un relato enmarcado.

La falta de *analepsis* escenificadas, o flashbacks, no es para nada atípica ya que, -si bien existen distintos ejemplos de filmes para las alteraciones de *Orden* en el tiempo del relato-, son más bien una excepción al uso habitual aún en los relatos que se corren del modelo clásico. En tales casos, la inscripción en otros modelos no se da por la ruptura con la cronología de los hechos de la historia en el relato sino por otras variantes como los otros tipos de alteraciones en el tiempo del relato (*Duración y Frecuencia*) o en los modelos de personajes.

El flashforward es más atípico aún que el flashbacks porque es muy difícil de motivar en un registro realista.

Es oportuno mencionar que en el formato del modelo clásico de guion no se estila enunciar, por ejemplo, "flashbacks" o "flashforward". Esta restricción que tiene el guion literario sobre el uso de la variedad de tiempos verbales, el ceñimiento al tiempo presente y la prohibición de enunciar cuándo sucede la acción en relación con el tiempo base, hace sumamente interesante la descripción de los detalles, indicios e informantes, que permitan al lector deducir cuándo se ha alterado el orden de los hechos.

Esta situación puede resultar sumamente ventajosa para fines estéticos, ya que se puede trabajar la ambigüedad de los indicios para retrasar la confirmación / refutación de las hipótesis que va elaborando el lector sobre en qué tiempo se va sucediendo la acción. Un caso que merece especial atención y que aquí no se ha atendido porque no se encuentra en los objetivos de esta investigación, es el de la transposición de la novela *Expiación*, de Ian McEwan⁹⁴.

En cuanto a las alteraciones de *Duración* en el tiempo del relato, se recuerda que están comprendidas en cuatro clases: *escena*, *pausa*, *resumen* y *elipsis*.

El guion de modelo clásico tiene mejores herramientas para resolver *escenas*, -que son la equivalencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato-, y las *elipsis*, -que es el recurso que evita el relato de hechos que evidentemente han sucedido en la historia-. Los *resúmenes*, -donde el tiempo de la historia es mayor que el tiempo del relato-, son poco frecuentes y generalmente están marcados por tipografía y/o gráfica sobreimpresa que avisa cuánto período se está condensando (hay un pasaje memorable en *Drácula*, de Bram Stoker, (1992) dirigida por Francis Ford Coppola, que narra en breves instantes el viaje en tren y en diligencia de Jonathan Harker, desde Londres hasta Rumania, a través la gráfica del tren sobre el mapa de Europa y leyendo en voz over del personaje, las cartas que dirige a su novia). En los dos casos de corrimiento del modelo clásico analizado se ve que la experimentación en la escritura se debe a la falta de forma de escribir normativamente las *pausas*, -que son la *expansión* del tiempo de la historia en el relato-.

Obviamente el guion de modelo clásico no ha necesitado desarrollar esos recursos ni formalidades, dejando ahí un hueco que los corrimientos buscan resolver más o menos creativamente.

⁹⁴Ian McEwan, *Expiación*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2002. Versión cinematográfica *Atonement*, (2007) dirigida por Joe Wright, con guion de Christopher Hampton.

En cuanto a la última variación del tiempo del relato, las alteraciones de *Frecuencia* narrativa, se recuerda que pueden ser de tres clases: *singulativa*, *reiterativa* e *iterativa*.

El relato *singulativo* es el que predomina en la mayoría de las narraciones. Hay una paridad de veces en que los hechos de la historia se relatan. Los tres casos analizados se encuadran en este tipo.

En el relato *repetitivo*, un hecho de la historia se relata varias veces. Tiene como objetivo, atribuirle una mayor densidad dramática o de motivación. En el relato *iterativo*, los hechos que se repiten en la historia son enunciados una sola vez en el relato. En tal sentido, tienen relación con los *resúmenes*, en las alteraciones temporales de *Duración*.

El guion de modelo clásico ha ido desarrollando con el tiempo una forma de escritura que satisface sus necesidades asentadas en la producción industrial de filmes. El desfasaje y tensión de las convenciones surgen cuando las premisas de desarrollo de personajes, técnicas, formato del guion, estructura narrativa se aplican indiscriminadamente a cualquier estilo narrativo.

Todas sus premisas se fueron haciendo norma y se fueron universalizando consagrando una forma de escritura muy útil para la producción industrial. Recuperando los términos de Rorty, podríamos pensar que se fue asentando como el criterio de Verdad que rige la lectura de la realidad. Es el mismo criterio que sirve para decir si un guion está bien o mal escrito, si es un guion o pertenece a otro campo en el universo de los relatos.

Desde una perspectiva filosófica construccionista, se ha tratado de plantear que el cambio de los actores involucrados en el pensar y el

hacer el cine, desde el guion como la primera forma de la película, implica un cambio de interpretante que altera necesariamente tanto el contenido como la forma del guion.

En el Nuevo Cine Argentino, por ejemplo, esta asimetría entre el guion clásico y la búsqueda estética y de contenidos que hacen los directores, pone en evidencia la tensión de estas dos caras de la misma moneda.

Uno de los pioneros del NCA es Martín Rejtman, quien se inicia como escritor de literatura y encuentra en el cine otro canal de expresión artística. Hay un claro influjo de la literatura de Hemingway y de Raymond Carver en la obra de Martín Rejtman y en su producción se han borrado las fronteras precisas entre guion y literatura. Los cuentos de *Rapado* son la fuente de su propio cine. O, en otros términos, en su literatura está ya, la primer forma de la película porque no hay tiempo ni espacio para ensayar otro código que no sea el propio.

La búsqueda de un estilo despojado, de una escritura pretendidamente objetiva y denotativa, de frases breves y diálogos coloquiales hace que la literatura se asemeje al estilo del guion.

Es en esa dirección de búsqueda donde se debe encontrar la poética de la imagen en la palabra. Es en la gramática de la frase que debe estar implícita la cadencia de la imagen, el tiempo interno del filme.

En Nuevo Cine Argentino debería explorar la diversidad de poéticas más que centrarse en la proposición de *otro* código alternativo al modelo clásico para el guion literario sin olvidar, jamás, el lugar que el guion ocupa en un sistema de producción de un filme. Ese debería ser el único límite de su poética.

Tal como vimos en el caso de análisis de los guiones de Laura Durán, de Mariela Rodríguez, de Santiago Loza y el de Matías Piñeiro la concepción del proceso de escritura y la forma misma del guion se han puesto en tensión,- obviamente como hemos visto de un modo

diverso-, cuando aquello que se esperaba del guion difería del formato estandarizado. Allí, la escritura del guion tradicional les ha mostrado cierto límite al momento de abordar la escritura del guion.

Lo cierto es que más allá de la particularidad de cada caso que hemos abordado como excusa para reflexionar sobre la escritura, ninguna de esas experiencias prescinde de la instancia de escritura del guion. Cada cual a su modo, ya sea tomando la concepción del guion heredada de la tradición industrial hasta los casos de búsquedas de poéticas más personales, en estos cuatro casos, el guion se ha mostrado con una enorme capacidad de adaptación para seguir cumpliendo con la funciones que esperaron de él.

Cuando comenzamos a delinear el proyecto de escritura de esta tesina nos propusimos tomar cuatro casos de guiones que se vayan corriendo desde el registro clásico para ver cómo, en esos casos, se ponía en tensión la escritura. Empecé pensando que, apoyada en su centenaria tradición industrial que heredamos del estilo clásico de Hollywood, el depurado estilo de escritura del guion había estandarizado un formato que es el que le permite cumplir perfectamente qué se espera de él desde la producción, el elenco artístico y técnico involucrado en la realización de un filme. Entonces, bajo el influjo de Bordwell, intuía que esa forma estandarizada de escribir el guion que se había modelado y remodelado cada vez que la industria de Hollywood cambiaba el modo de producción⁹⁵, había podido estandarizar en su forma una gramática del tiempo. Es decir que en la forma de la escritura estaba ya cristalizado el tiempo, no sólo el tiempo que dura la película (recordemos que a través de la propia historia del guion ese ha sido uno de los principales problemas y motores de la búsqueda del estilo escritural estandarizado en la industria de Hollywood) sino, también, el modo en que el lector del guion puede construir la temporalidad del discurso a través del modo

⁹⁵ Esto lo estudiaron minuciosamente Bordwell, Staiger y Thompson en *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, 1997.

en que se inscriben los recursos de las alteraciones en el tiempo del relato.

Vedados los recursos literarios devenidos de la riqueza del lenguaje, la modalización, la conjugación verbal; circunscripto a la escritura en tiempo presente y en tercera persona, el guion debió ingeniárselas para cumplir con otras necesidades que se corrían del registro del estilo clásico y seguir siendo guion.

Durante este proceso de análisis de estos cuatro casos hemos podido empezar a ver que esas convenciones de escritura que inicialmente se pensaban como problemas de forma, como restricciones, para empezar a ver que eran sólo la forma en que cobraba el texto ante la concepción del guion en el filme. Dicho de otro modo, había que cambiar el modo de concebir el proceso creativo y el modo de producción para que surja un guion que siga siendo guion pero con otras características que lo enriquecieron.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Poética*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1996.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- Bernini, Emilio. *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*. Ed. Picnic, Bs. As., 2008.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. *El arte cinematográfico*. Ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997.
- Carriere, J. C. y Bonitzer, Pascal. *The End. Práctica del guion cinematográfico*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.
- Chion, Michel. *Cómo se escribe un guion*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
- Di Maggio, Madeline. *Escribir para Televisión*, Ed. Paidós Comunicación, 1992.
- Egri, Lajos. *Cómo escribir un drama*, Ed. Bell, Bs. As., 1947.
- Espinosa, Lito y Montini, Roberto. *Había una vez... Cómo escribir un guion*, Kliczkowsky Publicher, Bs. As., 1998.
- Field, Syd. *El libro del guion. (Fundamento de la escritura de guiones)*, Ed. Plot, Madrid, 1995.
- Field, Syd. *El manual del guionista. (Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso)*, Ed. Plot, Madrid, 1995.
- Gamerro, C. y Salomon, P (compiladores). *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen. El lugar del guion*, La Marca Editora, Bs. As.

Gaudreault, André y Jost, Francois. *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

Genette, Gerard. *Figuras III*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989.

Ickowicz, Luisa Irene. *En tiempos breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*. Ed. Paidós, Bs. As., 2008.

McKee, Robert. *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba Editorial, Barcelona, 2002.

Onaindia, Mario. *El guion clásico de Hollywood*, Ed. Paidós, Papeles de Comunicación 16, Barcelona, 1996.

Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo (compiladores). *El guion cinematográfico*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997.

Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*, Nueva visión, Bs. As., 1986.

Rómoli, Alejandra. *Apuntes sobre Verón, La semiosis social, Cap. 3 a 6*, pág. 8. Seminario sobre análisis de discurso político. UNLP, 2008.

Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1996.

Samaja, Juan. *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, Eudeba, Bs. As., 1993.

Samaja, Juan. *Proceso, Diseño y Proyecto en investigación científica*, JVE Ediciones, Bs. As., 2004.

Samaja, Juan. *Semiótica y Dialéctica*, JVE Ediciones, Bs. As., 2000.

Sánchez Escalonilla, Antonio. *Estrategias del guion cinematográfico*, Ed. Ariel, Barcelona, 2004.

Sánchez Escalonilla, Antonio. *Guion de Aventura y forja del héroe*, Ed. Ariel, Barcelona, 2002.

Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

Stam, Robert. *Teorías del Cine. Una introducción*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, Ed. Rialp, Madrid, 1997.

Tobías, Ronald B. *El guion y la Trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 1999.

Vale, Eugene. *Técnicas del guion para cine y T.V.*, Gedisa Editora, Barcelona, 1993.

Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guion*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1993.

Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

FILMOGRAFÍA CITADA

4 mujeres descalzas (2005), guion y dirección de Santiago Loza.

Expiación (Atonement, 2007), guion de Christopher Hampton, dirigida por Joe Wright.

Toro Verde (2009) guion y dirección de Laura Durán.