No. 33
Año 04
Abril-Mayo 2011

enfoco

DIRECCIÓN DE CULTURA / Publicación Mensual / ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV / San Antonio de los Baños

El guión cinematográfico



travelling
Habla Jorge Goldenberg

zoom in
Robert Towne

flashback
Ben Hecht y el guión del sistema de estudios

ÍNDICE

travelling

04 **Jean-Claude Carrière**
Luciano Castillo

09 **Robert Towne**
Maykel Rodríguez Ponjuán

14 **Jorge Goldenberg**
Joel del Río

zoom in

17 **Panorama y resumen histórico de las modalidades narrativas**
Joel del Río

30 **Opiniones de un maestro: Habla Jorge Goldenberg**

33 **Los manuales de escritura**
Miguel Machalski

39 **Práctica del guión cinematográfico**
Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer

43 **Nuevos caminos narrativos del cine al videojuego**
Vicente Gosciola

48 **El guionista y su miedo**
Gilberto Padilla Cárdenas

51 **Pequeño diccionario de términos y afines**
Maykel Rodríguez Ponjuán y Joel del Río

56 **La vida exagerada del guionista en la industria televisiva: apuntes para un decálogo**
Guillermo Zapata y Ángel Luis Lara

flashback

58 **Ben Hecht y el guión del sistema de estudios**
Compilación de Joel del Río

61 **Anotaciones sobre Cesare Zavattini y el neorrealismo italiano**
Loipa Calviño

65 **El repelente niño Azcona o la verdadera historia de Jack O`Relly.**
Abel Arcos

trailer

70 **Selección de bibliografía sobre guión en la Mediateca**
Reseña de un libro importante
Luciano Castillo

78 **Los mejores guiones de la historia del cine… dicen ellos…**

el cine es... 83

EDITORIAL

A menudo, cuando no nos entienden lo que tratamos de comunicar, nos dicen: «Viejo, pon en orden tus ideas y dímelo otra vez». Y entra a funcionar el pensamiento lógico, deductivo que ordena una serie de acontecimientos o de postulados, que relatarán un hecho o demostrarán una idea. Con esta minirreflexión introducimos este número de *enfoco* dedicado al guión, porque creemos que es ésa la base de los guiones efectivos, la cual nos puede llevar a diversas estructuras que se encaminen al mismo objetivo, incluyendo las derivadas de la literatura. Éstas últimas, fieles a los tradicionales conceptos aristotélicos —que refuerzan el relato y no precisamente la transmisión de información— son las que, por lo general, se estimulan en cursos de dramaturgia o guión.

La causalidad o ley de la correspondencia detrás del pensamiento metódico, no es patrimonio del relato, ni el relato es al cine, lo que al agua lo mojado. A más de un siglo de inventados los artefactos que permiten el registro de las imágenes móviles, prosigue el debate sobre su(s) especificidad(es), pero lo que no está sujeto a debate —o, al menos, así parece— es el dato histórico de cómo el cinematógrafo, tan adepto a documentar, fue puesto en función del relato, tanto por rentabilidad económica (ya que la mayoría de la gente prefiere escuchar cuentos a recibir información) como para controlar el caos perceptivo inherente al cine. Así lo demostró su efecto espectacular en el origen, sensación que hoy día, otra vez, se ha vuelto la razón de ser de los productos que generan las industrias mayores de cine. Ese caos, ese efecto, esa sensación, había que controlarlo. Por lo tanto, al cine se le añadieron, además de los parámetros de la pictórica y la fotografía, los cánones de casi 2000 años del cuentito «a la occidental», el cual aspira a la «transparencia del relato, que trata de ocultar las señas de enunciación».

Pese a la abundante evidencia (el cine *mainstream*) hoy día, las cosas andan también por otros rumbos, donde esas «señas» son el espectáculo. Ni qué decir de los relatos de la «desdramatización», donde aparentemente no ocurre nada u ocurre muy poco, a decir verdad. Lisandro Alonso probablemente se ríe de la lluvia de elogios que recibe, ya que con gran facilidad haría una nueva trilogía: en la primera entrega, un profesor invitado a la EICTV va de su apartamento al comedor de la comunidad eiceteviana, se detiene en el Rapidito donde se toma unas copas, empieza a repartir besos y luego, tambaléandose, regresa a su alojamiento. Con esto se lleva el palmarés en Cannes y todas las estatuitas de oro (o doradas) del mundo, que garantizarán el rodaje de las siguientes entregas.

En fin, palabras son palabras… El guión utiliza las palabras al igual que el teatro (que los actores expresan) o la novela (que alguien escribe), pero algo en lo profundo nos asegura que eso tiene poco que ver con la especificidad del cine. No sabemos cuál es la bendita especificidad, pero el cine se nos parece más al sueño, a la poesía (que no siempre está escrita), a la «locura de los sentidos», como diría Luther Cooper, y debiéramos liberarlo de la camisa de fuerza de la tradición. Por lo tanto, nos cuestionamos que el guionista tenga que adoptar los esquemas literarios como si fueran leyes. Los debe conocer y aprender a manejarlos para entrar a las «grandes industrias»;pero también debemos estimular que experimente. Una vez conozca y tenga bajo control las leyes *by the book*, el futuro guionista las puede hacer explotar. Y fabricar los productos que quiera, para Hollywood o el patio de su casa.

En estas páginas encontrarán de todo un poco: consejos, esquemas, leyes, estructuras, reglas, definiciones de lo que el guionista hace en automático (como describir un *flashback*… seguramente él no sabe que algunos que prefieren quemarse le llaman «analepsis»). En este introito preferimos dejarlos con consejitos de Darren Aronofsky, que les serán útiles:

1. Siempre siga adelante. Si encuentra un problema, pásele por encima.

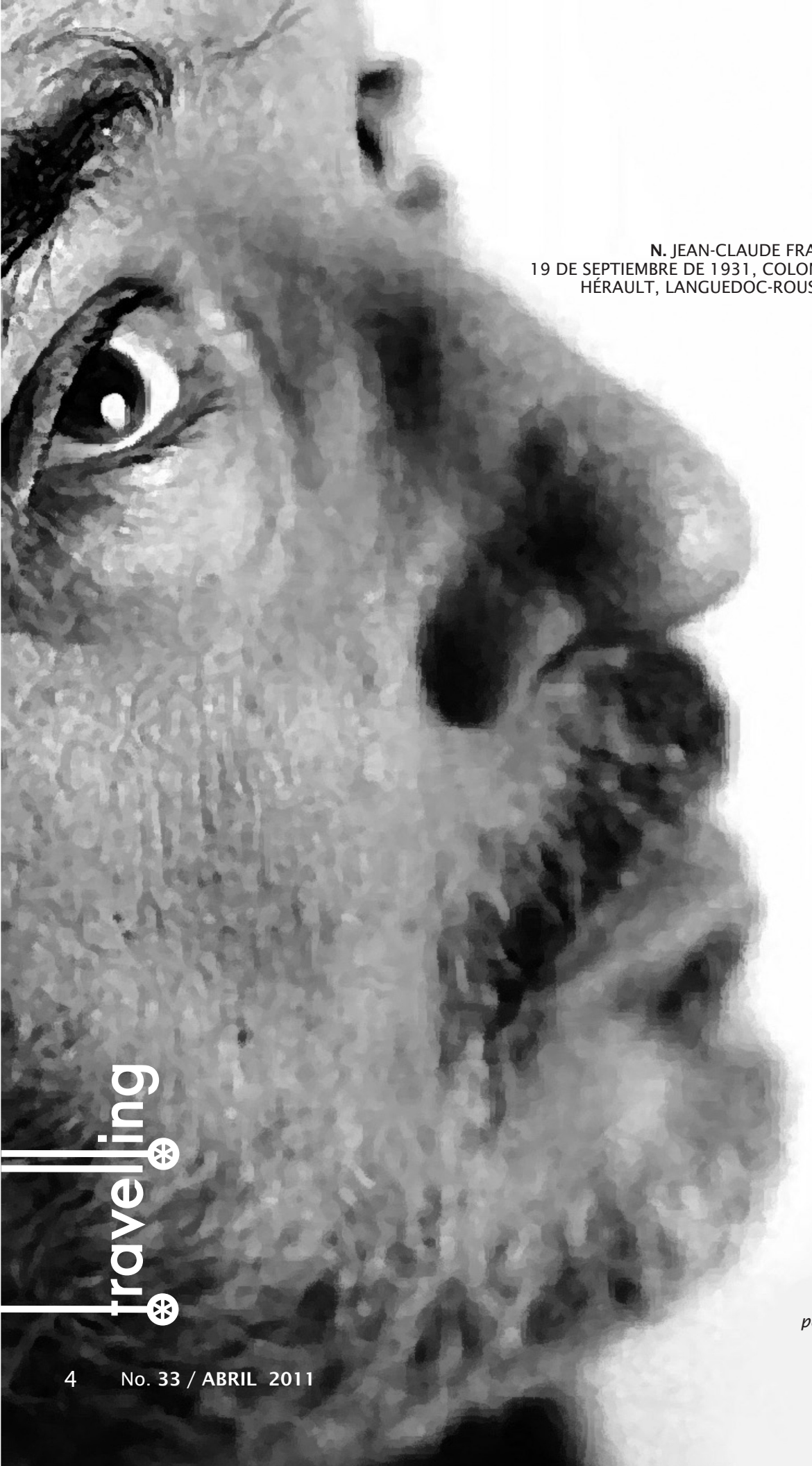
2. Deténgase solamente cuando suceda algo fantástico en la página o cuando alcance un objetivo en el guión. No haga pausas si está confuso: siga escribiendo.

3. Escriba un mínimo de 10 páginas al día.

4. Solo añada. No quite las incoherencias, haga anotaciones.

5. Escriba. Sufra, viva, llore, esfuércese.

6. Diviértase. **(EST).**



Jean-Claude CARRIÈRE

N. JEAN-CLAUDE FRANÇOIS CARRIÈRE,
19 DE SEPTIEMBRE DE 1931, COLOMBIÈRES-SUR-ORB,
HÉRAULT, LANGUEDOC-ROUSSILLON, FRANCIA

por ***Luciano Castillo***

Iluminada por relámpagos, una madre se levanta de su cama y ofrece a un muchacho un enorme pedazo de carne, mientras, en la habitación, revolotean gallinas... No podía sospechar aquel joven francés de 20 años, con inclinaciones literarias, que en 1951 experimentara el impacto de las imágenes en cámara lenta de esta secuencia onírica de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, que al cumplir los 40, estaba destinado a ayudar a entretejer los sueños de los personajes de *El discreto encanto de la burguesía*, de aquel realizador. Antes de pensar en conocer a Buñuel, el guionista no cesaba de admirar *Él*, *Viridiana* y *El ángel exterminador*, entre otros filmes suyos que, para él, son más que filmes.

Jean-Claude Carrière comenzó su carrera escribiendo novelizaciones de las películas *Las vacaciones del señor Hulot* y *Mi tío,* de Jacques Tati. Incursionó luego en la producción con el corto *Rupture* (1961), de Pierre Étaix, antiguo asistente de Tati, y luego codirigieron *Feliz aniversario* (1962), que fue laureado con los premios BAFTA y Oscar al mejor cortometraje. Luego, el guión que coescribió con Buñuel para *El diario de una recamarera* (1964), sobre la novela de Octave Mirbeau, bastó para que el director no pudiera prescindir más de la colaboración de este guionista bisoño al que le duplicaba la edad, pero con quien halló puntos en común.

El binomio Buñuel-Carrière elaboró ocho guiones más, de los cuales Buñuel rodó cinco: dos a partir de novelas (*Bella de día*, *Ese oscuro objeto del deseo*) y tres escritos originales: *La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad*. A estos guiones, se sumó el libro *Mi último suspiro*, pretexto para espolear la memoria del ya anciano creador. Hacia 1971 Carrière se encontraba en el punto climático de una prolongada colaboración con un hombre sembrado como bloque de granito en medio de todos los caminos. El influjo decisivo de Buñuel es evidente en el guión de *Max, mi amor* (1986), escrito para Nagisa Oshima, cuya trama parece estar pensada para la puesta en cámara del cineasta español.



Buñuel y Jean-Claude Carrière

Además del cine, la dramaturgia había seducido a Carrière y en 1968 escribió la pieza *L'aide-mémoire*. En los años 70 inició su colaboración con el renombrado teatrista británico Peter Brook, al realizar adaptaciones de Shakespeare, Chéjov, y, sobre todo, el resonante montaje del poema épico indio *Mahabharata*, en cuya versión invirtió once años. Otro proyecto de envergadura fue la versión teatral de la *Conferencia de los pájaros*, del poeta persa Fariduddin Attar, para otra puesta en escena de Brook.

Su impresionante filmografía —que sobrepasa el centenar de filmes— la integran guiones en los que se advierte su ductilidad para transitar de un género a otro y el estar dotado del raro don de enfrentar inteligentes traducciones de obras literarias al lenguaje cinematográfico. Han contado con su colaboración: Etaix (*Yoyo*), Luis García Berlanga (*Tamaño natural*), Louis Malle (*¡Viva María!*), Jacques Deray (*Borsalino*), Milos Forman (*Valmont*), Volker Schlöndorff (*El tambor de hojalata*), Carlos Saura (*Antonieta*), Andrzej Wajda (*Dantón*), Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*,) y Jean-Luc Godard [*Sauve qui peut (la vie)*], entre otros. Sus guiones para *El discreto encanto de la burguesía* y *Ese oscuro objeto del deseo*, y el del filme de Philip Kaufman, *La insoportable*

El tambor de hojalata



levedad del ser (1988), basado en la novela homónima de Milan Kundera, fueron nominados para el Oscar en su categoría.

Jean-Claude Carrière en sus guiones ha logrado traducir al lenguaje del cine la prosa de escritores clásicos y contemporáneos de rasgos estilísticos tan diversos como el checo Kundera, el ruso Fedor Dostoiweski (*Los poseídos*), el germano Günther Grass (*El tambor de hojalata*), los franceses Prosper Merimée (*La tragedia de Carmen*), Marcel Proust (*Un amor de Swann*), Chordelos de Laclos (*Valmont*), Françoise Sagan (*Un peu de soleil dans l'eau froide*), Edmond Rostand (*Cyrano de Bergerac*) o Jean Giono (*El húsar en el tejado*); a una figura de la novela negra como James Hadley Chase (*La carne de la orquídea*), los rusos Arkadi y Boris Strugatski (*Es difícil ser Dios*), que proporcionaran a Tarkovski la génesis para su *Stalker*, hasta llegar a Gabriel García Márquez, cuya novela *Memorias de mis putas tristes*, adaptó para el cineasta noruego Henning Carlsen. Aún sin esta rica trayectoria, el nombre de Carrière hubiera trascendido lo que García Márquez, a propósito del desaparecido Franco Solinas, denominara «el destino de penumbra de los escritores de cine».

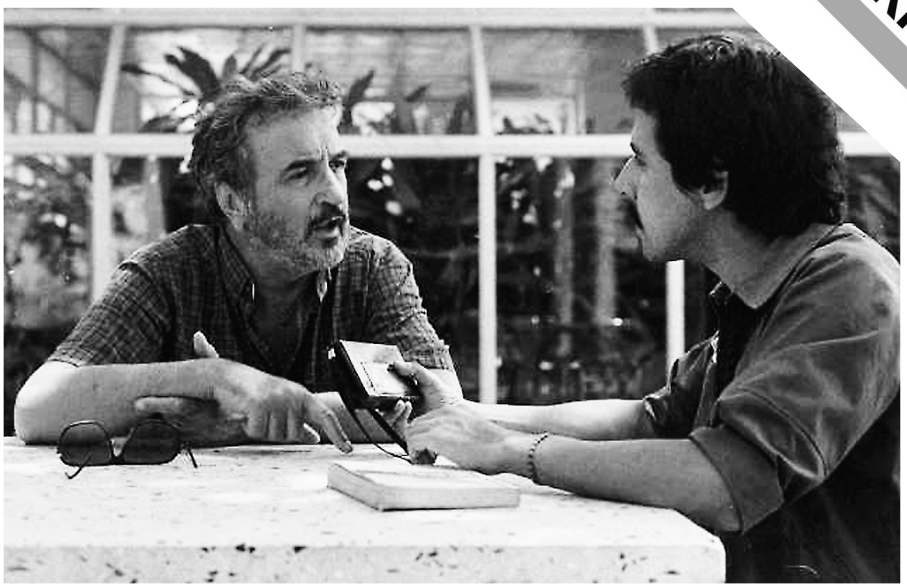
FILMOGRAFÍA

Los títulos que aparecen en negritas están disponibles en la Mediateca André Bazin.

1964 ***Le journal d'une femme de chambre / El diario de una recamarera***
1965 *Le bestiaire d'amour / El bestiario del amor*
Viva Maria! / ¡Viva María!
Les aventures de Robinson Crusoë / Las aventuras de Robinson Crusoe (para televisión)
Yoyo
1966 ***Hotel Paradiso***
Cartes sur table / Cartas sobre la mesa
Miss Muerte
Tant qu'on a la santé / Hasta que no tengamos salud
1967 *Le voleur / El ladrón*
Belle de jour / Bella de día
1968 *Pour un amour lointain / Para un amor lejano*
1969 *La pince à ongles / El cortauñas* (también dirección)
Le grand amour / El gran amor
La voie lactée / La vía láctea
La piscina / La piscina
1970 ***Borsalino***
1971 *Un peu de soleil dans l'eau froide / Un poco de sol en el agua fría*
Taking Off
L'alliance / La alianza
1972 ***Liza***
Le charme discret de la bourgeoisie / El discreto encanto de la burguesía
Le droit d'aimer / El derecho de amar
Le moine / El monje
Un homme est mort / Un hombre ha muerto
1974 *Grandeur nature / Tamaño natural*
La femme aux bottes rouges / La mujer de las botas rojas
Dorotheas Rache / La venganza de Dorothea
Un amour de pluie / Un amor de lluvia
France société anonyme / Francia, sociedad anónima
Le fantôme de la liberté / El fantasma de la libertad
1975 *Der Dritte Grad*
Leonor
Sérieux comme le plaisir / Serios como el placer
La faille / La falla
La chair de l'orchidée / La carne de la orquídea
1976 *Les oeufs brouillés / Los huevos revueltos*
1977 *Julie pot de colle*
Cet obscur objet du désir / Ese oscuro objeto de deseo
Le diable dans la boîte / El diablo en la caja
Le gang / La pandilla
1978 *Harold et Maud* (para televisión)
Chaussette surprise / Calcetín sorpresa
Le franc-tireur / El disidente
Un papillon sur l'épaule / Una mariposa en el hombro
Cinéma 16 (para televisión)



Carrière en la EICTV



1979 *Lundi* (para televisión)
Die Blechtrommel / El tambor de hojalata
L'associé / El asociado
L'homme en colère / El hombre iracundo
Slachtvee / Carne de res
Ils sont grands, ces petits / Son grandes, estos pequeños
Retour à la bien-aimée / Regreso a la bien amada
Mesure pour mesure / Medida por medida (para televisión)

1980 ***Sauve qui peut (la vie) / Sálvese quien pueda***

1981 *Die Fälschung / La falsificación*
Black Mirror
Le bouffon / El bufón
La double vie de Théophraste Longuet / La doble vida de Théophraste Longuet (para televisión)

1982 *Les secrets de la princesse de Cadignan / Los secretos de la princesa de Cadignan*
La cerisaie / El jardín de los cerezos (para televisión)
Cadignan (para televisión)
L'accompagnateur / Acompañante (para televisión)
Passion / Pasión
L'indiscrétion / La indiscreción
Le retour de Martin Guerre / El regreso de Martin Guerre
Antonieta

1983 *La tragédie de Carmen* (adaptación)
Itinéraire bis / Ruta alternativa
Danton
Credo (para televisión)
Le jardinier récalcitrant / El jardinero recalcitrante
Il generale dell'armata morte / Los generales del ejército de la muerte

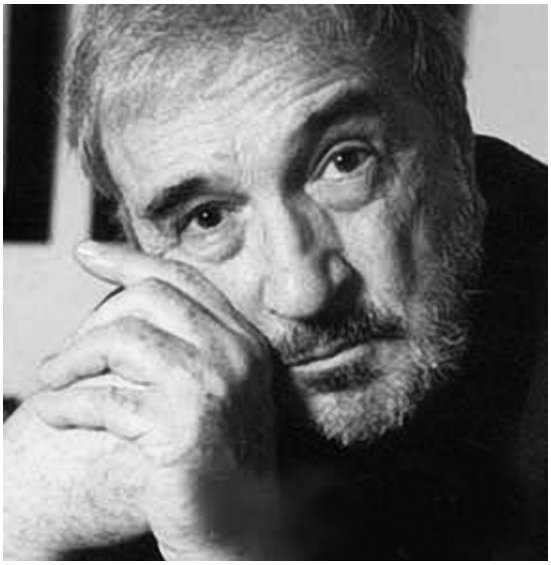
1984 *L'aide-mémoire / El recordatorio* (para televisión)
Un amour de Swann / Un amor de Swann

1985 *Auto défense / Auto defensa*

1986 ***Max, mon amour / Max, mi amor*** (argumento)
L'unique / El único
Les étonnements d'un couple moderne / Las maravillas de una pareja moderna (para televisión)
La joven y la tentación
Oviri
La dernière image / La última imagen
Les exploits d'un jeune Don Juan / Las hazañas de un joven Don Juan

1988 *La nuit Bengali/ La noche bengalí*
The Unbearable Lightness of Being / La insoportable levedad del ser
Les possédés / Los poseídos

1989 ***The Mahabharata*** (para televisión)
Bouvard et Pecuchet / Bouvard y Pecuchet (para televisión)
Une femme tranquille / Una mujer tranquila
L'héritage de la chouette / La herencia de la lechuza (para televisión)



Es ist nicht leicht ein Gott zu sein / No es fácil ser un dios
J'écris dans l'espace / Escribo en el espacio
Valmont

1990 ***Cyrano de Bergerac***
Milou en mai* / *Milou en mayo* / *Locuras de una primavera

1991 *At Play in the Fields of the Lord / De juego en los campos del Señor*

1992 ***La controverse de Valladolid / La controversia de Valladolid*** (para televisión) (también codirección)
Le retour de Casanova / El regreso de Casanova

1993 ***Sommersby*** (sobre guión de *Le retour de Martin Guerre)*
C'était la guerre / Así era la guerra (para televisión)

1995 ***Le hussard sur le toit / El húsar en el tejado***
Associations de bienfaiteurs / Asociaciones de benefactores (para televisión)
The Night and the Moment / La noche y el momento
La duchesse de Langeais / La duquesa de Langeais (para televisión)

1996 *Une femme explosive* (para televisión)
The Associate / El asociado (según guión *L'associé*)
Der Unhold / El ogro
La parfum de Jeannette / El perfume de Jeannette) (para televisión)
Golden Boy / El chico de oro

1997 *Clarissa - Tränen der Zärtlichkeit / Clarissa – Lágrimas de ternura* (para televisión)
Les paradoxes de Buñuel / Las paradojas de Buñuel
Chinese Box / La caja china (argumento y guión)
Attaville, la véritable histoire des fourmis / Attaville, la verdadera historia de las hormigas (comentario)

1999 *La guerre dans le Haut Pays / Guerra en las altas sierras*
Broken Dolls / Muñecas rotas (argumento sin acreditar)

2000 *Bérénice* / (para televisión)
Salsa

2001 *Madame de…* (para televisión)
Lettre d'une inconnue / Carta de una desconocida (para televisión)

2002 *Ruy Blas* / (para televisión)
La bataille d'Hernani / La batalla de Hernani (para televisión)

2003 *Les Thibault / Los Thibault* (para televisión)
Rien, voilà l'ordre / De nada, a la orden

2004 ***Birth / Reencarnación***
Le père Goriot / El padre Goriot (para televisión)

2005 *Galilée ou L'amour de Dieu / Galileo o El amor de Dios* (para televisión)

2006 *Marie-Antoinette* (para televisión)
Goya's Ghosts / Los fantasmas de Goya
Le rêve (para televisión)

2007 *Ulzham* (argumento)

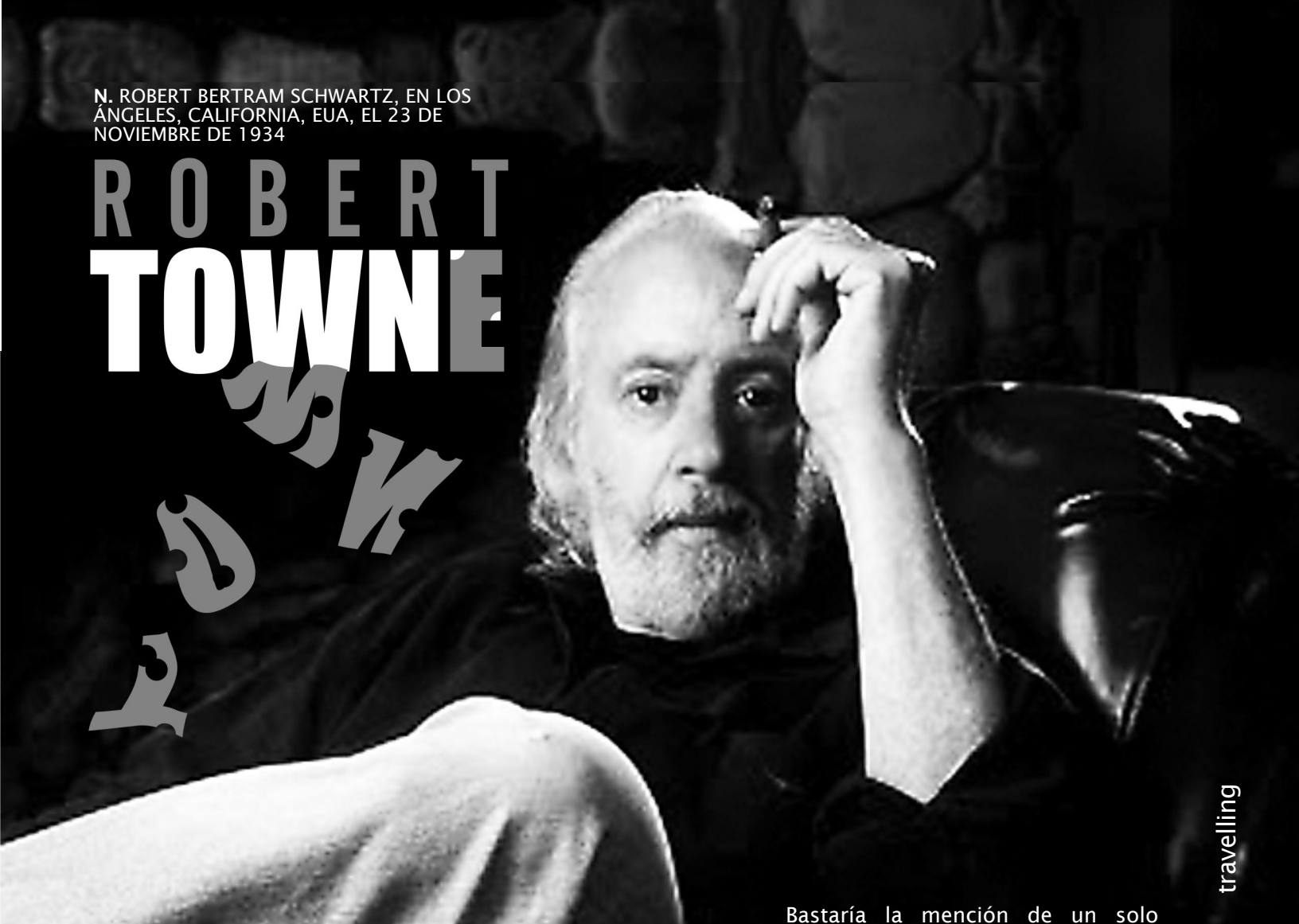
2010 *The 45h Wall / La pared 45* (sobre su obra teatral *L'aide-Mémoire*)

2011 *The Last Call*
Memorias de mis putas tristes.
L'artiste et son modèle / El artista y su modelo (en desarrollo).



N. ROBERT BERTRAM SCHWARTZ, EN LOS ÁNGELES, CALIFORNIA, EUA, EL 23 DE NOVIEMBRE DE 1934

ROBERT TOWNE



Bastaría la mención de un solo título, *Barrio chino* —que fuera además su primer guión original producido—, para definir a Robert Towne como uno de los más relevantes guionistas en la historia del cine norteamericano reciente. Sus argumentos, entronizados en el modelo narrativo clásico, han transitado diversos géneros, desde el melodrama y la comedia hasta el *film noir*, pasando por el cine de acción. Igualmente otra de sus aristas atractivas resulta la de consultor de guiones, habiendo pasado por sus manos filmes tan comentados como *Movimientos nocturnos*, *Bonnie y Clyde* o *La visión de Parallax*; incluso Coppola llegó a contratarle para la reescritura de algunas secuencias clave de *El padrino*. Esta relación que estableció Towne con la industria hizo que la conocida artista plástica Sarah Morris lo declarara como una

Compilación por
Maykel Rodríguez Ponjuán



«figura elíptica», ejemplificando una forma de trabajo definida por las colaboraciones, los créditos compartidos y el cambio de roles.

Sus comienzos en el cine estuvieron ligados a Roger Corman, para quien escribió *La última mujer sobre la Tierra*, su debut en el guión, una historia en la que dos hombres y una mujer encuentran, al regreso de una sesión de submarinismo, que la humanidad ha muerto. Luego Towne adaptó con acierto un cuento de Edgar Allan Poe, *La tumba de Ligeia*, que fue la última de las adaptaciones de la obra del escritor que Corman realizara. En el ínterin escribió guiones para la televisión —entre ellos el famoso capítulo «My Daddy Can Lick Your Daddy», para la serie *The Lloyd Bridges Show*— y actuó en filmes como *El monstruo del mar encantado,* también de Corman, cuyo argumento tiene como centro el robo de una parte del tesoro nacional cubano a la caída del dictador Fulgencio Batista en 1959.

También por esta época comenzó su trabajo como consultor y «doctor» de guiones. Según la política de créditos y derechos de autor que rige en los Estados Unidos y otros modelos de producción similares, a menudo los guionistas que trabajan en el proceso de reescritura, contratados por las productoras o los directores, no aparecen acreditados en pantalla. Este es el caso de Towne, quien desde 1966 intervino en algunas de las más importantes producciones de la época. El mismo Towne diría alguna vez que su ocupación era «ayudar a que se hagan las películas», en alusión a su trabajo como «reparador». Gracias a estos primeros filmes Towne era considerado como alguien versado en el sentido y pulso de la llamada contracultura, conocido por convertir escenas aburridas en situaciones candentes. *El padrino* terminó de cimentar su reputación.

Una de la escenas más relevantes del filme (el momento del reencuentro entre un retirado Vito Corleone y su hijo Michael, a la sazón a cargo de la familia), fue objeto de reescritura por parte de Towne. Técnicamente era una escena difícil de escribir, sin referencia en la novela de Mario Puzo. Tenía que cumplir dos cometidos paralelos según el deseo de Coppola: exponer información crucial para la audiencia acerca de los peligros de traición que se cernían sobre Michael, y hablar sobre la relación padre-hijo —según Coppola, un momento en que ambos debían demostrarse cuánto se amaban.

Towne encontró una solución brillante: colocar al inicio y fin de la escena la información «dura», acerca de los enemigos de la familia y el cómo y cuándo intentarán asesinar a Michael. En el medio, se da el tierno reencuentro entre padre e hijo, en donde se expresan con sutileza y universalidad la senilidad de don Vito, la transferencia de poder del uno al otro, las dudas de Michael sobre sí mismo y, más importante aun, los sueños frustrados de don.

Es curioso cómo Towne manejó el tema de la información, que, independientemente de estar distribuida en dos momentos específicos, coquetea con el espectador durante toda la escena a través de breves líneas del diálogo. Así, lo que hubiera podido ser un momento altamente melodramático, se convirtió en una pieza técnicamente rigurosa y compleja, de acuerdo a los dictados de la dramaturgia cinematográfica canónica.

En el caso de *Barrio chino*, filme que le valió el Oscar al mejor guión, la idea partió del interés de Towne en hacer un

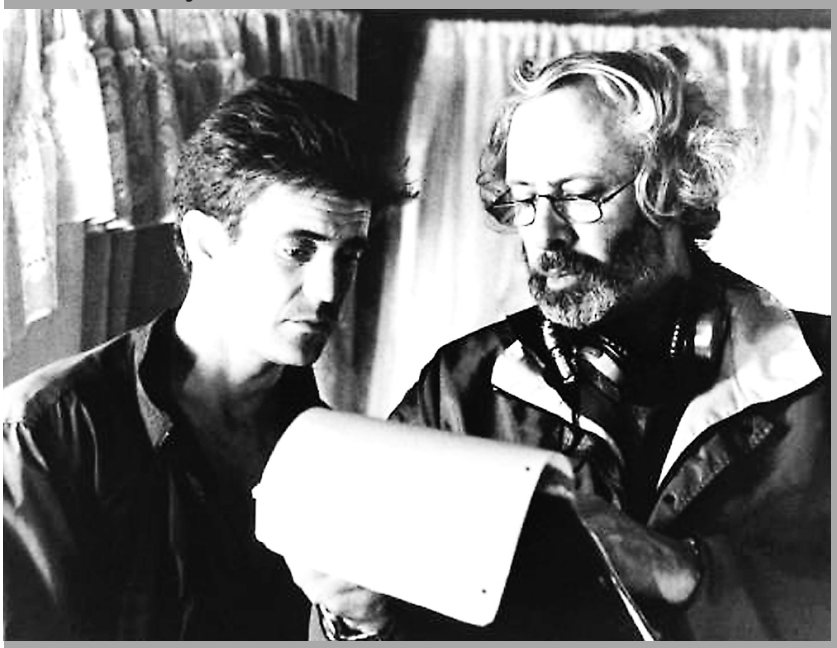
filme que recreara el proceso de decadencia vivido por la ciudad de Los Ángeles desde la década de 1930, haciéndola espejo de la sociedad norteamericana del siglo XX. Le comentó la idea a Jack Nicholson —había trabajado en la ópera prima de Nicholson, *Drive, He Said*, entre otras producciones—y de ahí el guión pasó a manos de Roman Polanski y del productor Robert Evans. El guión de cerca de 140 páginas en su versión tercera y final, devino en una suerte de revisitación de los códigos del cine y la novela negra, readaptados a las nuevas necesidades de la industria y a las exigencias del público de la década de 1970. Suma de elementos conocidos y a la vez pieza original, destacar su cuidada estructura, construida básicamente a partir de una trama principal y una secundaria —la intriga del agua y la historia del incesto—, en la que la segunda desplaza a la primera para sorpresa del espectador; y el trazado de personajes arquetípicos pero a la vez singulares, que le ha valido ser objeto de estudio por parte de las academias de cine, investigadores y críticos.

Con *Barrio chino*, Towne pasó del plano secundario en el que



The Last Woman in the Earth

Robert Towne junto a Mel Gibson



desarrollaba su trabajo a la palestra pública. Aunque aparentemente inspirada en la obra de escritores como Dashiell Hammet o Raymond Chandler, y en clásicos del *film noir*, la película traía el espíritu de una nueva época, lo que se evidenciaba en el jugueteo y refuncionalización de las convenciones del género, desde el antihéroe físicamente desfigurado, hasta el sugerido triunfo final del villano y la incolumidad de la heroína. Se suponía que el filme tuviera dos secuelas, mas solo una, *Los dos Jake*, llegaría a filmarse 16 años más tarde con resultados poco halagüeños.

Barrio chino ha trascendido como modelo de película y guión perfectos, argumento discutible si partimos del presupuesto de la diversidad de modelos narrativos cinematográficos: es con respecto al canon narrativo norteamericano que se constituye un filme modélico en muchos sentidos.

Otro de los directores favorecidos con el trabajo de Towne fue Hal Ashby, con quien primero realizó la comedia de marinos, *The Last Detail*. Ashby había trabajado como montajista, labor por la que ganó un premio Oscar, y debutó como director en 1970 con el filme *The Landlord*. Luego Towne le escribiría *Shampoo*, comedia dramática sobre la vida de un peluquero en los años 70, donde compartió créditos de guión con Warren Beatty, protagonista de la cinta, colaboración que les valió el premio al mejor guión del Sindicato de Guionistas de Estados Unidos.

Otra colaboración relevante de Towne fue *The Yakuza*, de Sydney Pollack, filme en el que trabajó junto al guionista Paul Schrader, responsable



The Last Detail

de los guiones de *Taxi Driver* y *Toro salvaje*, y director de filmes como *Gigoló americano*, *Aflicción* y *El confort de los extraños*. Después vendría *El cielo puede esperar*, de Beatty y Buck Henry, fantasía basada en una obra teatral de Harry Segall, y que obtuvo el premio al mejor guión por parte del Sindicato de Guionistas de Estados Unidos.

Greystoke: La leyenda de Tarzán, rey de los monos había sido un proyecto largamente acariciado por Towne, pero insatisfecho con los productores, que resolvieron no otorgarle la oportunidad de dirigir el filme, decidió firmar con el nombre de su perro, P.H. Vazak. El guión resultó nominado al Oscar. Más tarde Towne usaría otro alias, David Lee Henry, en los créditos de *8 millones de maneras de morir*, dirigida por Ashby. Una relación similar a la que tuvo con Nicholson y Beatty, la estableció después con Tom Cruise, quien lo involucró en proyectos como *Días de trueno*, *Misión: imposible*, y su secuela, *La firma* y *Pregúntale al viento*, entre otras.

Como director Towne ha rodado cinco filmes, uno de ellos un cortometraje en video, y en estos momentos anuncia la producción de *Los 39 escalones*, a partir del filme homónimo de Alfred Hitchcock, basado a su vez en la novela de John Buchan. Su debut fue con el filme *Personal Best*, historia de amor lésbico en el mundo deportivo. Años más tarde retomó la temática deportiva con *Sin límites*, historia basada en la vida del corredor de fondo Steve Prefontaine. Un regreso personal al *film noir* fue *Conexión tequila*, que relata una historia alrededor del tráfico de drogas, aderezada con tintes de melodrama, género que ha utilizado hasta la saciedad, y del que ha dicho:



«Creo que el melodrama es siempre una espléndida ocasión para entretener a la audiencia y decir cosas que quieres decir sin estregárselas en el rostro. (…) Con el melodrama, como en los sueños, siempre flirteas con la disparidad entre apariencia y realidad, lo que resulta muy entretenido. Y eso no está desvinculado de mi percepción del trabajo en Hollywood, en donde siempre te preguntas qué quiere decir la gente en realidad.»

Diversidad y guiones técnicamente impecables son los signos rectores de la carrera de Towne, quien ha pasado de proyectos artísticos a otros más comerciales, sin que, ni por asomo nadie dude en considerarlo un hito en la escena cinematográfica. «Cuando escribo, los únicos límites son mi imaginación y mi habilidad de hacerlo», ha dicho en alguna ocasión quien encarna por sobre todas las cosas el espíritu renovador de lo que fuera la última de las épocas doradas de la industria, y el paradigma de ese oficio extenuante y secreto que es el del escritor de cine.



Filmografía selecta:

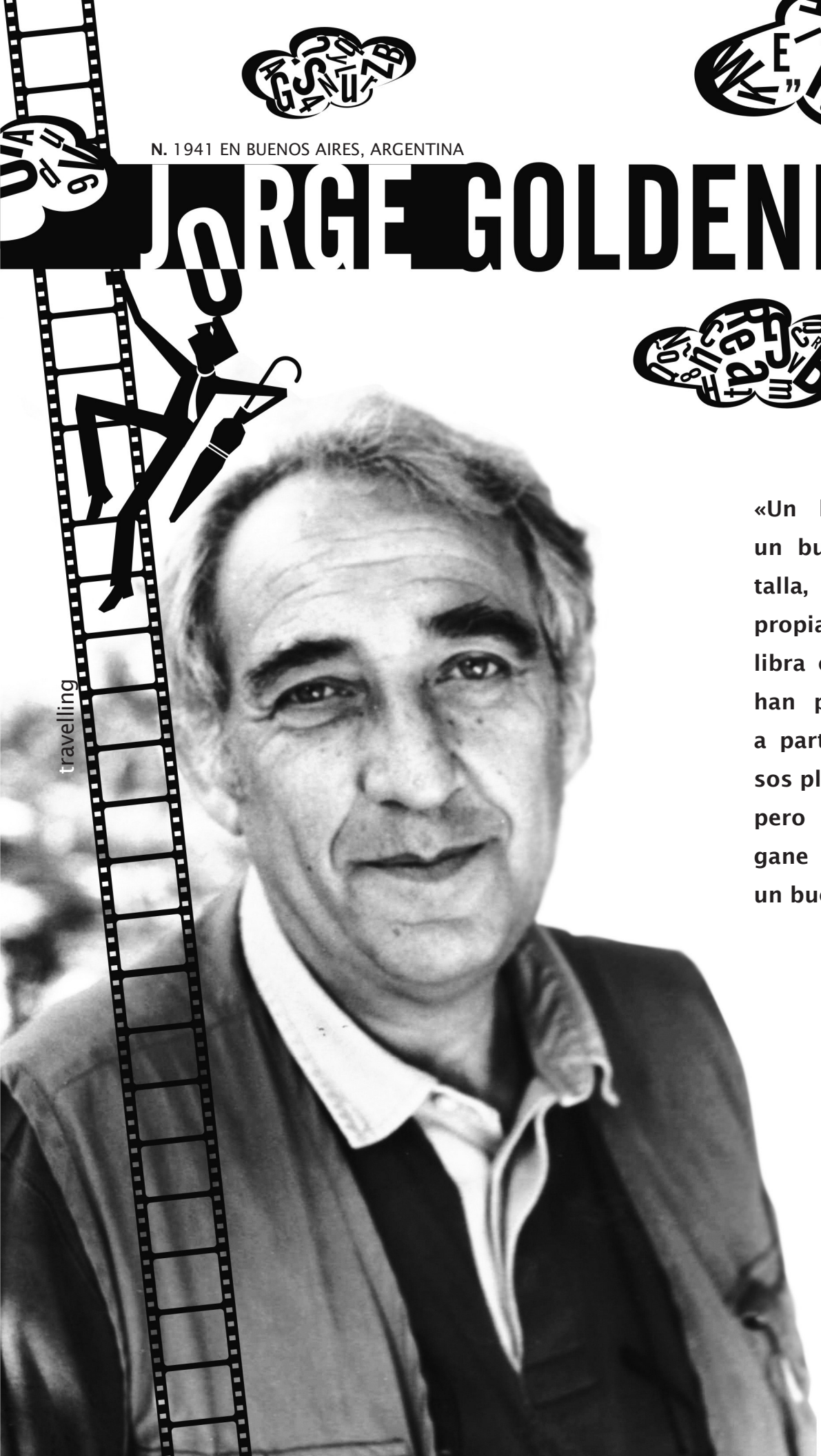
Nota: los títulos en negritas se encuentran disponibles en la Mediateca André Bazin.

1960: *Last Woman on Earth / La última mujer en la Tierra* (guionista, actor)
1963: ***The Young Racers / Carrera con la muerte*** (asistente de dirección)
1964: ***The Tomb of Ligeia / La tumba de Ligeia*** (guionista)
1967: ***Bonnie & Clyde*** (consultor de guión)
1968: *Villa Rides / Villa cabalga* (guión)
1971: ***Drive, He Said / Vamos, dijo él / Cinismo*** (guionista, actor)
1972: *Cisco Pike* (guionista)
The New Centurions / Los nuevos centuriones (guionista)
1973: ***The Last Detail / El último detalle / El último deber*** (guionista)
1974: ***The Parallax View / La visión de Parallax / Asesinos, S.A.*** (guionista)
Chinatown / Barrio Chino (guionista)
The Yakuza (guionista)
1975: ***Shampoo*** (guionista, actor)
1976: ***The Missouri Breaks / Missouri*** (guionista)
1977: *Orca / Orca, la ballena asesina* (guionista)
1978: ***Heaven Can Wait / El cielo puede esperar*** (guionista)
1982: *Personal Best* (director, guionista, productor)
1983: *Deal of the Century / El contrato del siglo* (guionista)
1984: ***Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes / Greystoke: La leyenda de Tarzán, rey de los monos*** (guionista)
1986: *8 Millions Ways to Die / 8 millones de maneras de morir* (guionista)
1987: *The Bedroom Window / Falso testigo* (productor)
Tough Guys Don't Dance / Los hombres duros no bailan (guionista)
1988: ***Frantic / Frenético*** (guionista)
Tequila Sunrise / Conexión Tequila (director, guionista)
1989: *Little Nemo: Adventures in Slumberland / El pequeño Nemo* (consultor de guión)
1990: *Days of Thunder / Días de trueno* (guionista)
The Two Jakes / Los dos Jake (guionista)
1993: ***The Firm / La firma*** (guionista)
1994: ***Love Affair / Asunto de amor*** (guionista)
1996: ***Mission: Imposible / Misión: Imposible*** (guionista)
1998: *Without Limits / Sin límites* (director, guionista)
2000: ***Mission: Imposible II / Misión: Imposible 2*** (guionista)
2006: *Ask the Dust / Pregúntale al polvo* (director, guionista)
2009: *Roads of Asgard / Caminos de Asgard* (director, guionista, cinematografista, editor)
2011: *The 39 Steps / Los 39 escalones* [anunciada] (director, guionista)

N. 1941 EN BUENOS AIRES, ARGENTINA

JORGE GOLDENBERG

por ***Joel del Río***



travelling

«Un buen guión es un buen plan de batalla, pero la batalla propiamente dicha se libra en otro lado. Se han perdido batallas a partir de maravillosos planes de batalla... pero es raro que se gane una batalla sin un buen plan».



Apesar de que se graduó en la especialidad de realización en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral en Santa Fe, y de que también ha escrito varios textos para teatro, Jorge Goldenberg ha trascendido entre los mejores guionistas no solo de América Latina, sino del mundo, gracias a su facilidad para metaforizar determinados universos sociales, políticos, culturales e históricos, a través de personajes que suelen alcanzar una dimensión simbólica sin perder su coherencia ni sacrificar la lógica. Así Goldenberg ha escrito algunas de las mejores películas argentinas y colombianas de los últimos 30 años.

Después de concluir sus estudios, trabajó como asistente de dirección en varios largometrajes y mientras esperaba su «gran oportunidad» en el cine, se puso a escribir teatro. Al primer texto le fue bien en la escena y el segundo ganó el premio Casa de las Américas en Cuba. De esta forma empezó a darse a conocer en los medios intelectuales.

El primer largometraje reconocido en el cual intervino fue *Los gauchos judíos* (1974), de Juan José Jusid, de quien había sido asistente en *Tute Cabrero* (1968). Con una espectacular reconstrucción de época, *Los gauchos judíos* mostró la habilidad del guionista para revelar lo íntimo en absoluta consonancia con las vibraciones del entorno social. Desde este momento en adelante manifestó el concepto de eludir la producción en serie porque «el cine es la única industria que sólo puede producir prototipos», y cada proyecto tiene que establecer sus propias reglas del juego.

Diferentes fueron esas reglas de juego para la sátira de las costumbres de la clase media argentina que fue *No toquen a la nena* (1976), también de Jusid. Otro cambio significó trabajar con Fernando Ayala en la configuración de ese retrato a gran escala de una economía inflada y una falsa bonanza material que representó *Plata dulce* (1982), mientras que *Miss Mary* (1986) significó su primer encuentro con María Luisa Bemberg y la conjugación de varios intereses propios de Goldenberg: reflexionar sobre la historia nacional a partir del análisis del pasado, diseñar personajes complejos y criticar la moral burguesa.

El segundo encuentro de Goldenberg con Bemberg en *De eso no se habla* (1993), conllevaría la nueva vuelta de tuerca al tipo de cine que más le interesaba a ambos: aquel cuya trama y personajes representan procesos históricos e instituciones sociales, de modo que lo narrado adquiere una dimensión simbólica. Esta historia supuso la mayor penetración en las individualidades complejas, más allá de sus contextos socioculturales y de todo preconcepto, a partir del personaje de esta mujer enana, todo el tiempo opuesta a que se niegue su diferencia y, a pesar de todo, en armonía con «lo normal».

Goldenberg trabajaba con temas de interés pero dentro de los cánones de la narración clásica y genérica, sin embargo, en *La película del rey* (1986), de Carlos Sorín, se pusieron en juego códigos distintos. Según Goldenberg es una película autobiográfica del director y del guionista, pues partió de una experiencia de rodaje que ambos habían emprendido y que quedó trunca. Era una película sobre un supuesto rey en la Patagonia y tuvo como título *La nueva Francia*. En *La película del rey* se cuentan las mismas situaciones que ocurrieron en aquel rodaje. Sorín había llamado a Goldenberg para trabajar en otra cosa, y luego de dos meses sin encontrar resultados, decidieron realizar este paradigma del cine autorreferencial.

El escenario de la Patagonia profunda volvió a reunir los esfuerzos de Goldenberg y Sorín en la coproducción británico-argentina *Eversmile, New Jersey* (1989), sobre un dentista irlandés (interpretado por Daniel Day Lewis) que viaja por el Sur en su misión de desarrollar una profunda «conciencia dental» entre la gente. Poco vista y peor apreciada en algunos círculos, el filme volvió a patentizar las posibilidades para el absurdo y el humor negro que provee el personaje del loco, el iluminado, el fanático, en la misma línea que el director y el rey en la película anterior del dueto Sorín-Goldenberg.

A partir de los años 90 Jorge Goldenberg comenzó a trabajar con mayor frecuencia fuera de Argentina. En Chile, hizo con Ricardo Larraín, *La frontera* (1992), que nació marcada por la singularidad. El director solo tenía la idea de rodar una película al Sur de Chile y así empezaron a imaginar cosas, a discutir. Luego el guionista empezó a configurar una especie

de relato mínimo que todavía se distanciaba de un guión. Volvió a presentárselo al director y las discusiones continuaron hasta que se decidió filmar la historia de un profesor de matemáticas relegado a las tierras que pertenecieron a los mapuches. Allí se enamora de una exiliada española y descubrirá un mundo paradójico y enigmático.

Después inició una colaboración con el más internacional de los cineastas colombianos, Sergio Cabrera, que ha durado hasta el presente. Su nombre aparece en casi todas las mejores películas del director, sobre todo en el celebrado filme coral *La estrategia del caracol* (1993), en la comedia *Águilas no casan moscas* (en la que Cabrera hizo una especie de rehechura-continuación de *Técnicas de duelo: Una cuestión de honor*) y en *Ilona llega con la lluvia* (1996), a partir de una novela de Álvaro Mutis.

Uno de sus últimos proyectos, *Regreso a Fortín Olmos,* fue un documental que él mismo escribió y dirigió, a partir de revisitar un documental realizado varios años antes: en 1966, junto a tres compañeros del Instituto de Cinematografía (Hugo Bonomo, Patricio Coll y Luis Zanger) desarrolló *Hachero nomás*, sobre la situación social de los hacheros de la región para lo que el equipo de rodaje estableció su base en un pequeño poblado llamado Fortín Olmos. Cuarenta años después, Goldenberg y Coll salieron en busca de los sobrevivientes de aquella experiencia. *Regreso a Fortín Olmos* es la expresión de esa búsqueda. Y pensar que muchos documentalistas están convencidos de que no les hace falta un guionista.

Goldenberg dice no haber escrito ninguna película que no haya querido escribir, pues cuando acepta un encargo es porque cree que puede asumirlo desde una perspectiva autoral. Así, ha pulsado los más diversos estilos enunciativos y discursivos, desde el cine de género transparente hasta las obras de autor más consumadas y anticonvencionales.



FILMOGRAFÍA

Los títulos que aparecen en negritas están disponibles en la Mediateca André Bazin.

1965 *Oficio* (documental)
1966 ***Hachero nomás*** (documental) (director)
1971 *Sebastián y su amigo el artista* (telefilme)
1974 *Los gauchos judíos*
1976 *No toquen a la nena*
1976 *Juan que reía*
1977 ***Queridos compañeros***
1980 *Sentimental (Réquiem para un amigo)*
1982 ***Plata dulce***
1984 *Otra esperanza*
1984 *Pasajeros de una pesadilla*
1986 *Sostenido en la menor*
1986 ***Miss Mary***
1986 ***La película del rey***
1989 ***Eversmile, New Jersey***
1992 ***La frontera***
1993 ***De eso no se habla***
1993 ***La estrategia del caracol***
1995 ***El censor***
1995 ***Águilas no cazan moscas***
1996 ***Ilona llega con la lluvia***
1997 ***El sueño de los héroes***
1997 ***El impostor***
1998 ***Tinta roja***
1998 ***El entusiasmo***
2001 ***Otilia Rauda***
2001 ***La fuga***
2001 ***El lugar donde estuvo el paraíso***
2002 *Francisca*
2002 ***La Cruz del Sur***
2004 ***Perder es cuestión de método***
2005 *Los nombres de Alicia*
2006 ***Las alas de la vida*** (documental)
2007 *Morirse está en hebreo*
2008 *Regreso a Fortín Olmos* (documental) (director)
2008 *Mentiras piadosas*



PANORAMA Y RESUMEN HISTÓRICO DE LAS MODALIDADES NARRATIVAS

por ***Joel del Río***
con la colaboración del Departamento de Guión

Los paralelismos e historias simultáneas en las películas dirigidas por Edwin S. Porter (*Asalto y robo de un tren*, *The Life of an American Fireman*) sentaron las bases para complicaciones narrativas que hicieron imprescindible el uso de una pauta, o guión, que estableciera el ordenamiento de la producción, de la puesta en escena y sobre todo la coherencia del relato. Fue David W. Griffith el primero en subordinar absolutamente todos los códigos expresivos a las exigencias de un relato, en ocasiones bastante complejo, como en *El nacimiento de una nación* o *Intolerancia*, mientras que Thomas H. Ince (*Civilización*, los oestes de William S. Hart) y Cecil B. De Mille (*The Cheat*) impusieron la narración lineal o compacta, sin digresiones ni finales abiertos, fundada en el principio de la estructura en tres actos.

La constante producción de filmes cada vez más largos y narrativamente más sofisticados, el desarrollo del sistema de estudios en torno a un productor, y la tendencia a la continuidad en la edición y la narración causal, obligó a contratar a decenas de guionistas profesionales, novelistas y dramaturgos, sin contar a los directores-guionistas, una figura sólida en todas las industrias cinematográficas a partir de que en Hollywood triunfaron algunos de los eminentes directores-guionistas de la narración clásica en los años veinte como *La quimera del oro*, de Charles Chaplin; *Greed*, de Eric Von Stroheim, *The Crowd*, de King Vidor, y *Our Hospitality*, de Buster Keaton[1].

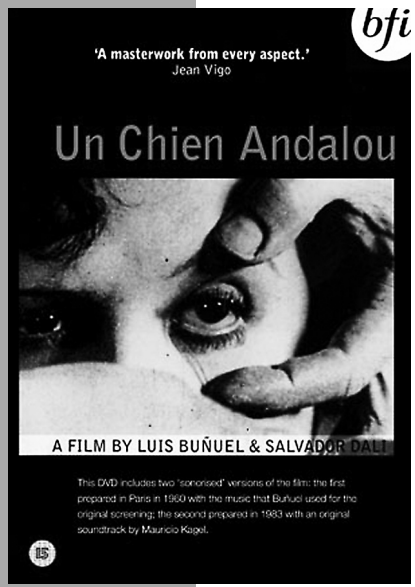
VANGUARDIAS HISTÓRICAS: MANERAS DE CONTAR

Mientras Hollywood diseñaba el canon narrativo y genérico, en Francia se ofrecían alternativas que pasaban por el cine impresionista, el abstracto y el surrealista, y en Alemania florecía el expresionismo. La narración sicológica domina la práctica cinematográfica a la hora de contar un triángulo amoroso en *La inundación* (1924), de Louis Delluc, *Corazón fiel* (1923) de Jean Epstein y *La décima sinfonía* (1918) o *La rueda* (1922) de Abel Gance, que servían de base para la exploración de los sentimientos. Se llamaban «impresionistas» porque la narración se ponía en función de la conciencia de los personajes y sus recuerdos.

El surrealismo era abiertamente antinarrativo, escandaloso y contracultural. *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*, concebidas a la par por Luis Buñuel y Salvador Dalí, constituyeron su avanzada, sobre todo por su búsqueda de imágenes extrañas y la evitación de acontecimientos que tuvieran explicación lógica. [2] Los tres Jean (Cocteau, Vigo y Epstein) y Robert Bresson se cuentan entre los principales renovadores de la narración en Francia durante los años treinta, cuarenta y cincuenta desde el surrealismo y el minimalismo respectivamente. Cocteau fue director, adaptador y dialoguista de películas ajenas (*Las damas del bosque de Bologna*, *Ruy Blas*, *Hijos terribles*, *La corona negra* y *La princesa de Cleves*) y propias (*La sangre de un poeta*, *La bella y la bestia*, *Orfeo*), mientras que Jean Vigo le dio forma a un tipo de cine personal, libertario e iconoclasta con *Cero en conducta* y *L'Atalante* y desarrolló un estilo narrativo muy propio, carente de peripecias pero cargado de gestos, miradas y sonidos mínimos para sugerir la espiritualidad de los personajes: *Le Journal d'un curé de campagne*, *Un condamné à mort s'est échappé*, *Pickpocket* y *Mouchette* se cuentan entre sus mejores obras.

Entre las vanguardias puede contarse también al expresionismo alemán. Si algún guionista decidió el contenido de las películas que hoy consideramos expresionistas ese fue Carl Mayer, quien coescribió con Hans Janowitz, *El gabinete del doctor Caligari* (1919) y desde este punto selló la vocación sicologista, el regusto por personajes trastornados, y por retratar la subjetividad en circunstancias extremas de fantasía o terror (*Castillo encantado*). Luego se vincula a temáticas más sociológicas con Friedrich Murnau (*La última risa*, *Tartufo*) y hace en Hollywood *Sunrise* (1927), uno de las primeros melodramas que se vale solamente de las imágenes para contar la historia y apenas emplea los diálogos. Culmina su carrera en Gran Bretaña escribiendo dos notables adaptaciones: *Pygmalion* y *Major Barbara*.

Además de esposa de Fritz Lang, y guionista de casi todas sus películas en la etapa alemana, Thea Von Harbou se podía contar entre las más capacitadas discípulas de Mayer, a través de los dramas criminales *Doctor Mabuse* y *M*. Si bien cultivó una vertiente más épica y legendaria en *Los Nibelungos*, selló algunos códigos de la ciencia ficción en *Metrópolis* y escribió para Dreyer uno de los primeros dramas sobre homosexuales en la historia del cine, *Mikael*. Gracias a su pluma, el expresionismo dejó atrás los personajes perturbados y derivó a las historias totalmente fantásticas o de terror. En esa transformación destacó también Henrik Galeen, quien escribió y dirigió la fundacional *El Golem*, luego adaptó el *Drácula* de Bram Stoker para Murnau en *Nosferatu, el vampiro*, y más tarde le dio forma a *El gabinete de las figuras de cera*, tres películas esenciales de este momento.



CLASICISMO NARRATIVO

La llegada del sonido impuso un cine muy débil visualmente y recargado de diálogos. El lenguaje simbólico adoptado por el cine mudo reverdeció con la estrecha colaboración entre el director y el guionista, con diálogos sintéticos y significativos como los que aportó Dudley Nichols para *Patrulla perdida* (1934), *El informante* (1935) *Mary of Scotland* (1936), *La diligencia* (1939), *The Long Voyage Home* (1940) y *The Fugitive* (1947) dirigidas por John Ford; *Bringing Up Baby* (1938) de Howard Hawks, *Swamp Water* (1941) y *This Land is Mine* (1943) de Jean Renoir.

Pero el guionista por antonomasia de John Ford sería Frank Nugent, alguien capaz de fabricar filigranas sutiles en el calibre de *A Quiet Man* (1952), de adaptar la novela de Alan Le May para *The Searchers* (1956) y de colaborar en algunas otras obras maestras: *Fort Apache* (1948) o *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). En esa misma cuerda épica, con mayor tendencia al intimismo que garantizaba el cine negro, trabajó Philip Yordan en grandiosos oestes (*Johnny Guitar*, *Broken Lance*, *The Man from Laramie*) y películas del cine criminal (*Detective Story*, *The Harder They Fall*)

En el Hollywood de la época dorada, a principios del cine sonoro, cada estudio tenía su ejército de guionistas profesionales bajo contrato. Este era uno de los oficios cinematográficos a los que tuvo mayor acceso la mujer. Tres de las más destacadas fueron Anita Loos (con una larguísima carrera que abarca desde la primera versión de *Los caballeros las prefieren rubias*, *La pelirroja*, *La viuda alegre*, *The Women*, *Gigi)*, Jeanie McPherson (quien trabajó para Cecil B. De Mille en *Los diez mandamientos*) y June Mathis (una de las máximas creadoras de la muy naturalista *Avaricia*, de 1922, y de la espectacular *Ben Hur*, en 1927).

Detrás de cada ciclo genérico presentado por los estudios solía encontrarse un guionista, o un equipo de ellos, dándole forma al aparato de estructuras, tipologías e iconografías propias. Por ejemplo, el ciclo gansteril de Warner se relacionó con la habilidad y el conocimiento del novelista William R. Burnett, quien escribió *Pequeño César* (1930) para Mervyn LeRoy y *Scarface* (1932) para Howard Hawks, *Dark Command* (1940) y *High Sierra* (1941) para Raoul Walsh, *Asphalt Jungle* (1950) para John Huston y *The Great Escape* (1963) para John Sturges.

Garrett Ford está en los créditos de guión de varias películas clásicas de la Universal y su ciclo de monstruos como *Drácula*, *Frankenstein*, y sucedáneos, mientras que los musicales de la RKO (*Roberta*, *Top Hat*, *Follow the Fleet*, *Swing Time*, *Carefree)* le debían más al dúo de escritores integrados por Alan Scott y Dwight Taylor, que a la pareja integrada por los bailarines Fred Astaire y Ginger Rogers.

Era frecuente que se establecieran duetos entre cineastas y guionistas, como ocurrió con Jules Furthman y Howard Hawks (*Solo los ángeles tienen alas*, *El sueño eterno*, *Tener y no tener*, *Río Bravo*) o el mismo Furthman y Josef Von Sternberg, vía Marlene Dietrich (*Marruecos*, *Shanghai Express*, *La venus rubia*). Nunnally Johnson impuso su personalidad de narrador por encima de varios de los excelentes directores con quienes laboró en la Fox, varias veces en filmes del oeste. Trabajó con John Ford (*Las viñas de la ira*), Howard Hawks (*The Road to Glory*),



Nicholas Ray (*Jesse James*), Jean Negulesco (*Cómo casarse con un millonario*) y Robert Aldrich (*The Dirty Dozen*), entre otros.

El cine negro, con sus detectives o policías corruptos, sus mujeres fatales, los ambientes nocturnos, y los flashback como recurso narrativo dominante, también fue establecido por algunos novelistas y dramaturgos de éxito: William Faulkner (*Tener y no tener)*, Raymond Chandler (*Double Indemnity*, *Murder*, *My Sweet*, *El sueño eterno*, *Strangers on a Train*, *The Long Goodbye*), Dashiell Hammett (*El halcón maltés*, *Thin Man*), James M. Cain (*Double Indemnity*, *El cartero llama dos veces*, *Out of the Past*) o Maxwell Anderson (*Key Largo*, *The Wrong Man*).

Hubo guionistas especializados en otros géneros. Betty Comdem era una cantante de nightclubs y Adolph Green un escritor famélico antes de que se unieran para darle forma a las mejores comedias musicales de la Metro, junto con Vincent Minnelli, Stanley Donen y Gene Kelly: *On the Town*, *Singing in the Rain, The Band Wagon, It´s Always Fair Weather* o *Bells Are Ringing*. Más o menos al mismo tiempo, y antes de hacerse realizador del ciclo de la Pantera rosa, Blake Edwards contribuyó a renovar la comedia de enredos (*screw ball*) junto a Richard Quine (*All Ashore*, *My Sister Eileen*, *The Notorious Lady*)

Hermanos gemelos que escribieron, junto con Howard Koch, un guión que muchos consideran perfecto: el de *Casablanca,* Julius J. y Philip G. Epstein se inspiraron en la obra de teatro nunca escenificada *Everybody Comes to Rick's*. El guión se entregó casi terminado tres días antes de que comenzara el rodaje, durante el cual se encargó a Howard Koch el hacer las transformaciones necesarias, y adaptarlo a los requerimientos de las estrellas y de la producción. Los hermanos nunca trabajaron al mismo tiempo ni en el mismo espacio que Howard Koch, porque una buena parte de los casi 80 guionistas contratados por la Warner intentaron suministrarle un final adecuado a una historia que combinaba romance, política, épica y cine negro. Fue a los Epstein a quienes se les ocurrió el desenlace que convirtió a Rick en el héroe capaz de sacrificarlo todo por un mejor futuro para los otros.

En cuanto al tándem de colaboración entre director y guionista, trasciende como clásico el del cineasta Marcel Carné con el poeta Jacques Prévert, ambos líderes del realismo poético francés por sus personajes marginales y atormentados en clásicos como *Jenny*, *El muelle de las brumas*, *Amanece*, *Visitantes de la tarde*, *Los niños del paraíso* y *Las puertas de la noche*. La impronta de Prévert definió el estilo narrativo y el tipo de personajes inherentes al cine galo entre los años treinta y los cincuenta.

También debe mencionarse el dueto de Jean Aurenche y Pierre Bost, firma de los mejores guiones de Claude Autant-Lara (*El diablo en el cuerpo*, *Ocúpate de Amelia*, *El rojo y el negro*); pero también algunos importantes de René Clément (*Juegos prohibidos*, *Gervaise*, *¿Arde París*?), Jean Delannoy (*Sinfonía pastoral*, *Dios necesita hombres*) y Bertrand Tavernier (*El relojero de Saint Paul*, *Que comience la fiesta*, *El juez y el asesino*), de modo que sirven de puente entre el cine clásico francés y el reciclaje neoclasista de los años setenta.



LA GENERACIÓN PERDIDA Y EL NEORREALISMO

Para muchos, el mejor filme de la historia del cine, culminación del cine clásico, primera película del cine moderno, ruptura que estableció a decenas de sucesores, fue *Ciudadano Kane* (1941), escrita por Herman J. Mankiewicz y dirigida por Orson Welles. Tanto el uno como el otro crearon a cuatro manos esta historia compleja, que presenta varias acciones simultáneas en un mismo plano y se vale de una narración puramente sicológica, para mostrar las opiniones y pensamientos de múltiples personajes. Marcó todo el cine posterior gracias a su manera de reconstruir la historia con varios fragmentos temáticamente conectados.

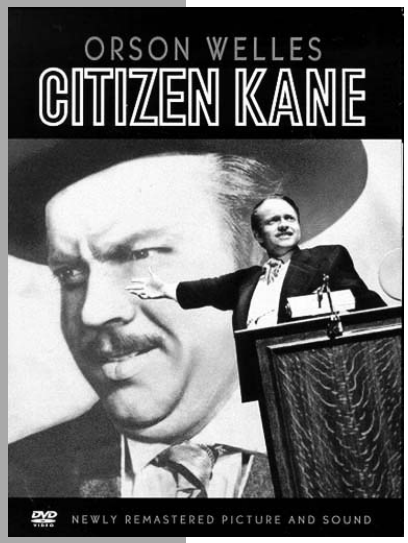
El estilo de enfoque en profundidad favoreció una nueva manera de escribir guiones, que permitía ubicar una historia en primer plano y otra al fondo. *Citizen Kane* consagró el enfoque complejo y la ruptura total de la unidad espacio temporal para biografiar a un personaje desde diversos puntos de vista. Herman J. Mankiewicz escribía desde los años veinte y treinta importantes guiones que tocaban los conflictos entre lo público y lo privado (*Familia real de Broadway*, *Cena a las ocho*), la sátira magistral que es *Sopa de pato* (para mayor gloria de los Hermanos Marx) y el biopic *The Pride of the Yankees*.

Y mientras el cine norteamericano llegaba a su máxima sofisticación narrativa, el neorrealismo rescataba una cierta sencillez y simplicidad. Este movimiento se caracterizó, narrativamente hablando, por elegir personajes populares, de las clases trabajadoras, víctimas de la pobreza y la desigualdad, en guiones muchas veces episódicos, fragmentarios y con desenlaces nada concluyentes.

Las anteriores características destacan en muchos guiones de Cesare Zavattini para Vittorio De Sica (*Limpiabotas*, *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán*, *Umberto D*) o de Sergio Amidei para varios directores (Lizani en *Crónica de los pobres amantes*). Aunque la narración del neorrealismo sea convencional, se juega con el alargamiento de las peripecias y la profusa descripción ambiental, en sintonía con el melodrama comprometido socialmente.

Roberto Rossellini consiguió mayor objetividad para las películas neorrealistas que escribió y dirigió como *Alemania año cero* o *Viaje a Italia*. Sergio Amidei y Federico Fellini lo ayudaron a estructurar los relatos de *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*, mientras que Amidei seguiría escribiendo para él en *Stromboli*, *El general de la Rovere y Era de noche en Roma*. Al igual que Fellini, Giuseppe de Santis (*Arroz amargo*) y Antonio Pietrangeli comenzaron como guionistas de directores neorrealistas más experimentados como Luchino Visconti en *Obsesión*. Y en el cine del propio Fellini se iniciarían grandes autores posteriores como el escritor, poeta y ensayista Pier Paolo Pasolini (*Las noches de Cabiria*, 1957).

En la medida en que Visconti se apartó del neorrealismo originario, con películas refinadamente literarias o históricas sobre la decadencia de la nobleza, trabajó con Nicola Badaluco, Enrico Medioli y Suso Cecchi D'Amico, cuyo crédito se une nada menos que a los de Tennessee Williams y Paul Bowles en *Senso*. Mas tarde firman *El gatopardo*, *Ludwig*, *Retrato de familia* o *El inocente*. La D'Amico le aportó sólidas historias a casi todos los directores importantes de Italia durante la segunda postguerra, y parece dominar todos los géneros, registros y estilos: *Los desconocidos de siempre*, *Rocco y sus hermanos*, *Salvatore Giuliano*, *La fierecilla domada*, *Esperemos que sea mujer*, *Ojos negros*...



Aunque surgieron bajo su aura, terminaron apartándose también del neorrealismo originario directores-autores italianos como: Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Pier Paolo Pasolini, y Bernardo Bertolucci, quienes favorecieron una nueva subjetividad con una vocación introspectiva que excedía las preferencias marcadamente contextuales del primer neorrealismo.[3]

LA NARRACIÓN EN EL CINE MODERNO

La nueva ola francesa concibe un nuevo tipo de cineasta autor, que por supuesto, escribe sus guiones, tiene un papel preponderante a la hora de decidir todos los elementos de la puesta en escena, realiza su obra con una mayor libertad al plasmar sus sentimientos e inquietudes, y se distancia del neorrealismo predecesor desmarcándose de la responsabilidad social de su obra. Para los autores de la nueva ola, el cine debía revelar la personalidad de un autor-director responsable no solo de la historia narrada, sino de las imágenes, y de ese concepto totalizador que los teóricos llaman diégesis.

La narración de la nueva ola francesa se caracteriza por la despreocupación en cuanto a la causalidad (*Sin aliento*, *Vivir su vida*, *Pedrito el loco* y *Weekend*, de Jean-Luc Godard, entre 1959 y 1967, son ejemplares) los personajes descentrados, juveniles, inconformes y marginados (François Truffaut en *Los 400 golpes*, *Jules y Jim*, *La piel suave*) o la exploración de los mecanismos mentales o de la memoria así como los diálogos inmotivados en *Hiroshima, mi amor* y *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais. En estos y otros autores «nuevaoleros» (Louis Malle en sus guiones de *Los amantes*, *Zazie en el metro* o *Fuego fatuo*, o Eric Rohmer en diez o doce de sus películas), se evita la resolución del conflicto, se cultiva la incertidumbre en torno a las metas de los personajes, o se opta por la ambigüedad y la antinarración.



Pero incluso en el marco autorista que supuestamente imponía la nueva ola, prosperó algún que otro guionista capaz de contar historias a la manera de los cineastas claves del movimiento. Jean Gruault sentó las pautas narrativas para el cine de Jacques Rivette (*París nos pertenece*, *La religiosa*), Truffaut (*Jules et Jim*, *El pequeño salvaje*, *La historia de Adele H.*) y el Resnais más sofisticado y anticonvencional: *Mi tío de América*, *La vida es una novela* y *Amor hasta la muerte*.

Aunque se encuentra en cualquier antología del cine norteamericano como director, Joseph L. Mankiewicz (*Carta a tres esposas*, *La condesa descalza*, *Cleopatra*) es de obligada mención en la historia del guión gracias a *All About Eve* (1950) basada en el cuento *The Wisdom of Eve*, de Mary Orr, aparecida en la revista *Cosmopolitan*, y luego convertida en drama radial, debido a su matriz en el chismorreo femenino. Con experiencia como escritor de intertítulos del cine mudo y dialoguista, Mankiewicz tuvo la inteligencia de combinar los matices de la historia de la fanática y arribista, con la de una actriz premiada que recuerda su pasado.[4]

Consagrado en los años cuarenta, dentro del cine clásico, Charles Brackett cerró una colaboración de 14 años con Billy Wilder mediante *Sunset Boulevard* (1950) la más profunda autocrítica que Hollywood pudo generar, a partir del supuesto regreso de una estrella de cine mudo (interpretada por una verdadera estrella del cine mudo intentando regresar) y su relación con un hombre más joven, guionista para más señas. La efectividad de la película radicaba en la ambigüedad entre el homenaje al cine del pasado y la crítica a su espíritu arcaico, así como en la complejidad de un relato en retrospectiva, con el guionista relatando los incidentes desde una muerte conocida por el espectador desde la primera escena. Brackett también escribió *Niágara* y *Titanic* (la versión de 1953 que ganó Oscar por su guión) además de producir *The Virgin Queen* y *The King and I*.

Junto a Billy Wilder alcanzó también celebridad I. A. L. Diamond, al ser coguionista de este director en el filme *Some Like it Hot*, inspirado en una película alemana titulada *Fanfaren der liebe*. Diamond se acopló al estilo de gag espontáneo y guión flexible de Wilder, en esta comedia de enredos, travestismo, gángster y música. El productor David O. Selznick se equivocó por completo cuando le dijo a Wilder que el proyecto no funcionaría por su imposible combinación de bromas y violencia. Diamond sostuvo la vena satírica y burlesca de Wilder en *Amor en la tarde*, *El apartamento*, *Irma La Dulce*, *Bésame, estúpido*, *The Fortune Cookie* y *La vida privada de Sherlock Holmes*, todos ellos están llenos de diálogos chispeantes, personajes sinvergüenzas y situaciones escabrosas.

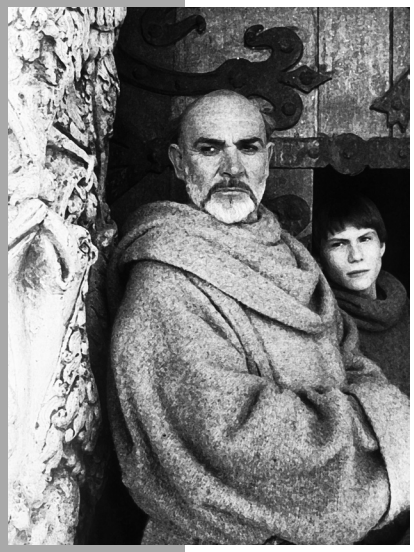
Además de lo mucho que le aportaron Diamond o Brackett, Billy Wilder se considera uno de los mejores narradores que ha tenido el cine. Muchas veces contó que se hizo director para evitar que otros destrozaran su obra. Antes de dedicarse a la dirección, escribió guiones de la brillantez y el ingenio de *Bluebeard's Eighth Wife* y *Ninotchka*, ambas dirigidas por Ernst Lubitsch en 1938 y 1939, de quien era admirador y amigo. Pero también trabajó para Raoul Walsh o Mitchell Leisen. Y para otro director a quien tanto admiraba, Howard Hawks, escribió el estupendo libreto de *Ball of Fire* (1941).

El neorrealismo se instaló en el cine norteamericano a través de Paddy Chayefsky, un escritor y dramaturgo que descubrió a la clase obrera norteamericana en películas como *Marty* (1955) o *The Bachelor Party* (1957), y luego amplió sus intereses mediante *La diosa* (1958), *The Hospital* (1971) o *Network* (1976). No obstante, Chayefsky solo continuaba los atisbos realistas emprendidos por guionistas como Dalton Trumbo (*Kitty Foyle*, *Espartaco*, *Exodus*, *Papillon*), Ring Lardner Jr (*La mujer del año*, *Laura*, *M.A.S.H.*) o Albert Maltz (*This Gun for Hire*, *Prides of the Marines*, *Naked City*) condenados a las listas negras del macartismo por sus actitudes liberales.

Decir que la modernidad llegó al cine latinoamericano vía Luis Buñuel puede parecer exagerado pero resulta más cierto de lo que parece. Y darle todos los méritos a Buñuel sin mencionar a su guionista de cabecera, Luis Alcoriza, sería injusto. Antes de que debutara como director, Alcoriza escribió algunas de las mejores películas de Buñuel en el período mexicano. Los matices neorrealistas o documentales y la elusión de la sensiblería en *Los olvidados* (1950), los aires sarcásticos y de humor negro en *Él* (1952), el reflejo simbólico de la crisis burguesa en *La muerte en este jardín* (1956) y en *El ángel exterminador* (1962) se entroncan con las obsesiones y el estilo de Buñuel, sobre todo en cuanto al espíritu crítico de la picaresca española.[5]

El apartamento





El nombre de la rosa

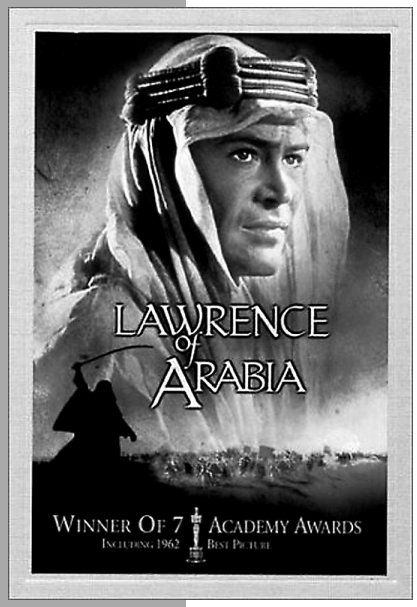
Otro de los grandes autores de los años cincuenta, fue Alfred Hitchcock, cuya habilidad narrativa y facilidad para trabajar con guionistas que se insertaran en el tipo de historias y personajes que le interesaban, resultó proverbial. Once películas dirigió Hitchcock en esta década, y destacan como clásicos *Extraños en un tren* (1951, escrita por Raymond Chandler y Whitfield Cook), *La ventana indiscreta* (1954, escrita por John Michael Hayes), *El hombre que sabía demasiado* (1956, por Charles Bennett y otra vez John Michael Hayes), *The Wrong Man* (1956, por Maxwell Anderson), *Vertigo* (1958, Samuel A. Taylor) y *North by Northwest* (1959, Ernest Lehman), todas ellas clásicos reconocidos. Hitchcock, y este ejército de guionistas influyeron en la manera en que se narra el cine moderno, en particular el thriller con sus violentos puntos de giro, sus héroes-víctimas, persecuciones y pistas falsas.

Influido por los guiones de Hitchcock está Gérard Brach, quien se especializó en mostrar el deterioro sicológico de seres abocados a la locura, el crimen y la desintegración en ambientes regidos por la paranoia: *Repulsión* (1966), *La danza de los vampiros* (1967), *El inquilino* (1976), *Tess* (1979), *Frenético* (1988), *Luna de hiel* (1990), todas de Roman Polanski, y también las claustrofóbicas y cercanas al cine de terror *El nombre de la rosa* (1986) y *El fantasma de la ópera* (1998). Pulsó la ausencia de diálogos en *La guerra del fuego* (1982), el estilo antinarrativo de Antonioni (*Identificación de una mujer*) y la nostálgica introspección de Konchalovski (*Los amantes de María*) o del dúo Duras-Annaud en *El amante*.

La trilogía de la incomunicación de Michelangelo Antonioni (*La aventura*, *La noche* y *El eclipse*), con sus historias mínimas concentradas en seres alienados, fue coescrita por Tonino Guerra, quien continuó hablando sobre las crisis de vacío y la pobreza espiritual en grandes obras del cine de autor como *Desierto rojo* y *Zabriskie Point*, también de Antonioni; la vertiente más social con *La noche de San Lorenzo* y *Good Morning Babilonia*, de los Hermanos Taviani; la épica simbólica de *Paisaje en la niebla* y *La mirada de Ulises*, según Theo Angelopoulos, *Amarcord*, *Ginger y Fred* o *La nave va*, de Fellini, con quien la narrativa de Tonino Guerra se torna efervescente, barroca y mediterránea.

Otra trilogía, pero esta sobre la ansiedad sexual, la conforman *El sirviente* (1961), *Accidente* (1967) y *El mensajero* (1972), escritas por Harold Pinter para Joseph Losey en espléndidos retratos sobre las frustraciones y los tabúes burgueses, sobre la degradación y las barreras sociales expuestas en detalle. Aunque no superó esta etapa de su obra, Pinter siguió escribiendo guiones de singular estructura (*La amante del teniente francés*) o tristes retratos de gente obsesiva y solitaria: *The Last Tycoon*, *Reunion*, *The Handmaid's Tale* y *El confort de los extraños*.

El dúo estable de Furio Scarpelli y Agenore Incrocci (Age) bastó para construir y popularizar el subgénero de la comedia italiana, con sus tipos humanos característicos (que le dieron brillante ocasión de lucimiento a Sordi, Gassman, Manfredi, Tognazzi y Mastroianni) y sus contrastes entre el sur y el norte. Ellos representan para el cine de su país lo que Goldoni significó en el teatro. Entre sus mejores guiones se cuentan los que aportaron a Mario Monicelli (*Los desconocidos de siempre*, *La gran guerra*, *La armada Brancalleone*), Luigi Comencini (*Todos a casa*), Dino Risi (*Los monstruos*, *En nombre del pueblo italiano*) y Pietro Germi (*Seducida y abandonada*).



Los cineastas alemanes de la llamada «nueva subjetividad» se esforzaron por distanciarse de todo rezago documental o neorrealista y postularon un tratamiento parabólico del pasado y de los personajes femeninos en Fassbinder (*Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, *El matrimonio de María Braun*, *Lola*, *Lilli Marleen*) y masculinos en Herzog (*Aguirre, la cólera de Dios*, *El enigma de Kaspar Hauser*, *Woyzeck*, *Nosferatu*, *Fitzcarraldo*) obsesionado por los líderes mesiánicos y demenciales.

El cine moderno norteamericano y británico ofrece una larga relación de guionistas que demostraron la posibilidad de imponer sus historias, sensibilidades y puntos de vista por encima incluso del talento o las habilidades de los directores. Suelen combinar transparencia y complejidad en dosis absolutamente personales: William Goldman (*Butch Cassidy and The Sundance Kid, Todos los hombres del presidente*), Frederick Raphael (*Darling*, *Two for the Road*), Waldo Salt (*Cowboy de medianoche*, *Serpico, Coming Home*), Robert Bolt (*Lawrence of Arabia*, *Doctor Zhivago*, *A Man for All Seasons, Ryan's Daughter, The Bounty, The Mission*) y Terry Southern *(Dr Strangelove*, *Easy Rider*).

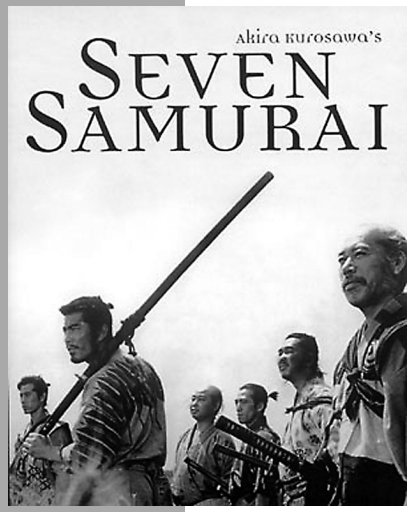
La segunda mitad de los años sesenta, y la siguiente década, significaron el apogeo del cine de autor entendido a la manera de la nueva ola y su gurú André Bazin. Entre los cineastas que cultivaron estos principios, es obligatorio mencionar a unos cuantos como Woody Allen, Andrei Tarkovsky (que trabajó siempre con algún coguionista), Francis Ford Coppola, Nagisa Oshima, Milos Forman, Robert Altman, Miklós Jancsó, Terrence Malick, Dusan Makavejev, Wim Wenders, y muchos más en una lista siempre incompleta.

AUTORES NACIONALES Y TERCERMUNDISTAS

Los llamados autores nacionales crearon su propio estilo narrativo muchas veces distanciado tanto del modelo aristotélico transparente como del reflejo fiel de la contemporaneidad que dictaba el realismo. Sus mejores filmes se caracterizan por una alta simbolización de la cultura nacional, a través de un personaje generalmente femenino, todo ello se vincula con temáticas de corte universal.

En esta liga puede mencionarse los nombres del sueco Ingmar Bergman (*El séptimo sello*, *Fresas silvestres*, *Persona*, *Gritos y susurros*), el japonés Akira Kurosawa (quien coescribió con Shinobu Hashimoto *Rashomon, Los siete samurais* y *La fortaleza escondida*), el indio Satyajit Ray (*Pather Panchali*, *Aparajito*, *El mundo de Apu*, *Charulata, Trueno distante*), el polaco Andrzej Wajda,[6] (*Cenizas y diamantes*, *Paisaje después de la batalla*, *La tierra prometida*), el egipcio Youssef Chahine (*Estación central*, *Alejandría por qué*), entre muchos otros.

Los llamados cineastas nacionales, mayormente vinculados a países del Tercer Mundo, también trabajaron con cierta frecuencia en relación con guionistas que expresaban el mundo autoral y lo enriquecían. El encuentro del mexicano Arturo Ripstein con la guionista Paz Alicia Garcíadiego renovó la filmografía del cineasta (*El imperio de la fortuna*) y le confirió el sello trágico femenino (*La reina*



de la noche, *Principio y fin*, *El coronel no tiene quien le escriba*) a una obra instalada en lo más sórdido del melodrama sicológico, con componente social.

En Latinoamérica, antes, durante y después del «Nuevo Cine», predominaron los autores, de modo que los directores suelen escribir sus filmes, adaptar los clásicos de la literatura local, encargarse de recontar las historias imantadas de contenido cultural nacionalista. Por solo mencionar unos pocos, en Brasil estaban Nelson Pereira dos Santos (*Río, 40 grados*, *Vidas secas*, *Memorias de la cárcel*), Glauber Rocha y Ruy Guerra al frente de sus guiones; en Argentina, Leopoldo Torre Nilsson se asoció con la escritora Beatriz Guido para producir varias películas oscuras y claustrofóbicas (*La casa del ángel, Fin de fiesta*) y Leonardo Favio escribía sus propias películas; en Cuba, se contaba con Tomás Gutiérrez Alea (*La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo*, *La última cena*, *Fresa y chocolate*); mientras que en México, casi todos los directores de la nueva camada (Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc) escribían sus argumentos.

El iraní Abbas Kiarostami ha escrito todos sus filmes (*El sabor de la cereza*) y algunos ajenos (*El globo blanco*) combinando el realismo de bajo perfil y el estilo documental, muy abierto, a veces autorreflexivo (*Y la vida continúa*, *A través de los olivos, El viento nos llevará*). Los minimalistas recorridos de sus héroes suelen alternar peripecias repetitivas en cuanto a las búsquedas y las metas: *Dónde está la casa de mi amigo* (1987). La soledad y la alienación individual, desde el minimalismo y la narración indirecta, igualmente gobierna los guiones escritos por otros autores asiáticos como Kim Ki-duk (*La isla*, *Tiempo*), Wong Kar-wai (*Ashes of Time*, *Chungking Express*, *In the Mood for Love*) o Tsai Ming-Liang (*El hueco*, *Qué hora es allá*, *Good Bye Dragon Inn*).

El reciclaje de Hollywood, en los años setenta y ochenta, se relacionó con el talento para entretener de Lucas, Spielberg y Coppola, y con la habilidad proverbial para construir fábulas espectaculares, fantásticas y de aventuras, de guionistas devenidos directores como Lawrence Kasdan (*Raiders of the Lost Ark*, *El imperio contraataca*, *El retorno del Jedi*) y Philip Kaufman (*Raiders of the Lost Ark, The Right Stuff*). Forma parte de este conjunto, el dúo de Martin Scorsese y Paul Schrader (*Taxi Driver*, *Raging Bull, The Last Temptation of Christ*), con la misma historia del guionista que deviene director (*American Gigoló*, *Mishima*, *Affliction*) para realizarse de manera más plena.

POSTMODERNOS Y POSTPOST

Por supuesto que el conjunto de relatores de historias está dominado por Lars von Trier y Pedro Almodóvar, ambos artífices del espectacular reciclaje del melodrama (*Dancer in the Dark*, *Hable con ella*, *Todo sobre mi madre*, *Rompiendo las olas*), la reinstauración del discurso femenino, el regusto en los marginales y diferentes y la interpolación de varios géneros y códigos narrativos. Algo similar ocurre con Edward

Yang, Lucrecia Martel, Jane Campion, David Cronenberg, Claire Denis, Bela Tarr, Todd Solondz, Emir Kusturica, Tsui Hark, Tim Burton, Carlos Reygadas, los hermanos Dardenne, Nanni Moretti, los hermanos Coen, Mohsen Makhmalbaf, Baz Luhrman, Gus Van Sant y muchos otros.

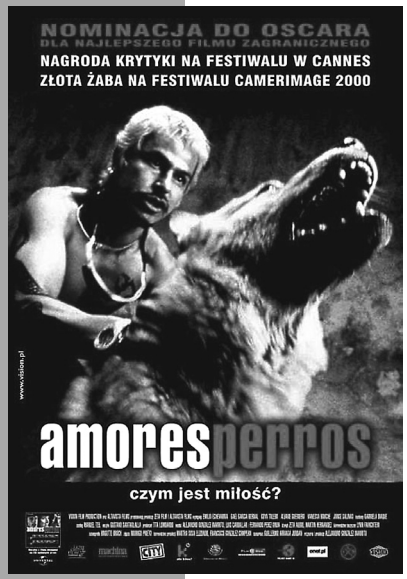
También abundan los autores que regularmente escriben sus películas e interpretan el cine postmoderno a través de filmes que recuperan la experiencia liberadora de la modernidad y sus ideales de transformación y emancipación: Michael Haneke, David Lynch, Tsai Ming Liang, Quentin Tarantino, Krzysztoff Kieslowski, Paul Thomas Anderson, Atom Egoyan, Peter Greenaway, Nuri Bilge Ceylan, Wong Kar-wai y Christopher Nolan; cada uno en su personalísima poética y dándole continuación a una práctica con excelentes resultados artísticos, pero que tampoco descuenta, o niega, la posibilidad de trabajar con guionistas profesionales[7].

En las antípodas de todo ello se encuentra uno de los guionistas postmodernos más representativos del cine mundial, Charlie Kaufman, quien comenzó su carrera escribiendo *sitcoms* para la television (*The Dana Carvey Show*) hasta que llegó la muy original *Being John Malkovich* (1999); el cuento sobre una puerta en un edificio de oficinas que permite entrar en el cerebro del actor, quien se interpreta a sí mismo. Luego de esta pieza subversiva, enrevesada y de humor negro, llegaron las más genéricas *Human Nature*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* y *Adaptation,* con tres o cuatro niveles diegéticos de ficción pura, realidad versionada y autorreflexión. Tal vez su mayor logro sea *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, que sin perder el toque romántico, se las arregla para reflexionar sobre la memoria, la pérdida y el desamor; y *Sinécdoque, Nueva York*, el debut de Kaufman en la dirección, representa otro febril recorrido por las circunvoluciones existencialistas de un narrador.

MTV también afectó la manera en que narran las películas Charlie Kaufman, y los directores asociados o no con alguna de sus historias. Spike Jonze o Michel Gondry, Sofia Coppola y Wes Anderson, Alexander Payne, Paul Thomas Anderson o Noah Baumbach, componen una parte de la llamada generación pop, caracterizada por los enredos autorreferenciales y transtextuales en su narración, cierta liviandad conceptual, y una nueva manera de ver la realidad, de inventarla en sus fragmentos a veces más dispares. Un aparte en este grupo lo conforma el director y guionista Christopher Nolan, quien se consagró con las piruetas estructurales de *Memento*, continuó impactando gracias a la reinvención sombría del hombre murciélago en *Batman Begins* y después subvirtió el filme de superhéroes con *El caballero oscuro*.

Entre los guionistas notables del cine norteamericano contemporáneo, por sus búsquedas de un nuevo realismo, se cuentan también Jim Taylor y Allan Ball. Este último es también director y productor de cine y televisión que trasladó su abierta inclinación homosexual a algunos de sus personajes. Así se percibe en *American Beauty* —narrada en retrospectiva desde la muerte, al igual que *Sunset Boulevard*— y en la serie de televisión *Six Feet Under,* reconocida entre lo mejor de las teleseries norteamericanas. Jim Taylor ha escrito junto con el director Alexander Payne algunas de los retratos más vívidos sobre personajes frustrados, solitarios y deprimidos en películas como *Citizen Ruth* (1999), *Election* (2000), *About Schmidt* (2002) y *Entre copas* (2004); cuyos protagonistas apenas alcanzan el crecimiento espiritual ni la redención, pero de alguna manera consiguen evolucionar, y sentirse redimidos.





Más al interior de las reglas del género trabajan Brian Helgeland y Andrew Kevin Walker. El primero de ellos comenzó escribiendo películas de terror hasta que llegaron las policiacas y paranoicas *Asesinos*, *L. A. Confidencial* y *Conspiracy Theory*, entre 1995 y 1997. Luego debutó como realizador, en *Payback*, seguida por *A Knight's Tale* y *The Order*, sin dejar de hacer guiones para otros, con historias casi siempre corales y concentradas en la psiquis masculina bajo presión: *Blood Work* y *Mystic River*, de Clint Eastwood, *Man on Fire*, de Tony Scott y *Green Zone* de Paul Greengrass. Walker trabajó también el policiaco, pero le bastó una película inusualmente morbosa, *Seven*, para consagrarse en la combinación del cine criminal, el policíaco y el horror. Escribió también *Brainscan*, *Cuentos de la cripta*, *8mm*, *Sleepy Hollow*, y la última versión de *El hombre lobo.*

Y además de los autores-guionistas británicos adictos a la tipología genérica asentada en la comedia de costumbres y el melodrama ligero (Mike Leigh en *Life is Sweet*, *Secretos y mentiras*, *Career Girls*, *Happy Go Lucky*) están los guionistas-autores como Richard Curtis, arquitecto principal de la comedia sentimental británica desde *Cuatro bodas y un funeral*, *Nothing Hill*, y *El diario de Bridget Jones*, totalmente ideadas por Curtis independientemente de quién las dirigiera. Curtis debutó en la dirección con *Love Actually*, compendio de su cine sentimental y positivista.

Ronald Harwood le imprime a las películas que escribe su regusto por el pretérito (*Oliver Twist*, *El amor en tiempos del cólera*, *Australia*), su fascinación por el escenario, los artistas e intelectuales, tal y como aparecen en *The Dresser*, *La versión de Browning*, *Taking Sides*, *Being Julia,* y el homenaje al espíritu de supervivencia humano: *Un día en la vida de Iván Denisovich, El pianista y La escafandra y la mariposa.* Más en la órbita del cine norteamericano, con más atención a la trama y la peripecia que al desarrollo de los personajes, está John Hodge, quien escribió para Danny Boyle *Shallow Grave* (1994), *Trainspotting* (1996) y *A Life Less Ordinary* (1997), las tres protagonizadas por Ewan McGregor.

En Latinoamérica, puede destacarse la trilogía fragmentaria y pesimista dirigida por Alejandro González Iñárritu y escrita por Guillermo Arriaga. La violenta *Amores perros* (2000) incluía una complicada cadena de acontecimientos y personajes que se articulaban en torno a un accidente de tránsito. El éxito de *Amores Perros* le valió a Arriaga una invitación de la compañía estadounidense Universal/Focus para la realización de *21 gramos*, donde se le confiaba al espectador la responsabilidad de entender qué, cuándo, con quién, dónde y por qué. *Babel* hilvanaba historias de violencia entre Japón, Marruecos y México y fue la última pieza de la colaboración en películas corales y fragmentarias[8].

Las estructuras fracturadas y alegóricas, inspiradas en la literatura de Borges, Cortázar y Octavio Paz, mayorean en las películas de Iñárritu y en las escritas y dirigidas por el chileno naturalizado francés Raúl Ruiz (*La hipótesis del cuaderno robado*, *El techo de la ballena*, *El tiempo recobrado*, *La comedia de la inocencia*) pero incluso el vanguardismo de Ruiz se auxilia de un guionista profesional como Pascal Bonitzer en *Vocación suspendida*, de 1978, y en las desconcertantes *Tres vidas y una sola muerte* (1996) o *Genealogía de un crimen* (1997). Para otros directores, Bonitzer ofrecía narraciones un tanto más convencionales, como *La bella mentirosa*, *Va Savoir*, y *La duquesa de Langeais*, dirigidas por Jacques Rivette.

David Mamet es otro de los pocos que comenzó como dramaturgo y guionista hasta que logró dirigir la puesta de sus propias historias, casi siempre sobre héroes devenidos criminales, acosados por las circunstancias y las apariencias, aplastados por el poder destructivo de su propia ambición o los medios de propaganda. Ganó el Pulitzer y el Tony por *Glengarry Glen Ross*, con una notable versión al cine, y lo nominaron al Oscar por *The Verdict* (1982) y *Wag the Dog* (1997). Su primer guión reconocido fue la versión de Bob Rafelson sobre *The Postman Always Rings Twice* y luego conquistó elogios por *The Untouchables*.

Otros guionistas imprescindibles a la hora de fundar o caracterizar el estilo de los llamados *auteurs* contemporáneos son Guillaume Laurant y James Schamus. Laurant es muy conocido por el toque fantástico e intimista de sus películas coescritas con el cineasta Jean-Pierre Jeunet, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) y *Un long dimanche de fiançailles* (2004) mientras que Schamus es el productor y coguionista de todas las películas de Ang Lee posteriores a 1992. Entre los dos se han movido por muy diversos géneros: aventuras, acción, musical, melodrama filial, oeste, filme de época, pero siempre en torno a los mismos temas: la familia, los valores morales, el aprendizaje, el peso de las tradiciones y de los prejuicios, todo ello recreado en *Sense and Sensibility*, *Tigre y dragón*, *Tormenta de hielo*, y *Brokeback Mountain*.

Como diez cuartillas hemos llenado de nombres, tendencias, generalizaciones, y apenas hemos mencionado algunos indispensables como Robert Riskin, Jean-Claude Carrière,[9] Buck Henry, Harold Pinter, Ben Hecht, Rafael Azcona, Ernest Lehman, Sidney Howard, Julio Alejandro, Charles Lederer, Steven Zaillian... pero de ellos se ocupa o se ocupará esta revista en otras secciones. Por ahora solo quisimos, una vez más, poner en *close up* algunos de los mejores fabuladores con que ha contado el cine.

Notas:

[1]A partir de esta primera etapa en la historia del cine quedó asentada la figura del director-guionista autócrata, mucho antes del auge del cine de autor y las películas concebidas y puestas en escena de acuerdo con el mundo particular de ideas, obsesiones y estéticas del director. Durante las dos décadas siguientes habrá numerosos cineastas que suelen escribir sus películas, y así labran toda una carrera, como Alexander Dovzhenko, René Clair, Carl Dreyer, Jean Renoir, Luis Buñuel, Orson Welles, Preston Sturges, John Huston, Robert Bresson, Jean Cocteau, Yasuhiro Ozu, Serguei Eisenstein y Billy Wilder por mencionar solo unos cuantos de los más diversos estilos y nacionalidades.

[2]Influido por el sicoanálisis, el surrealismo evolucionó en las obras posteriores de Jean Vigo (*Cero en conducta*) y Jean Cocteau (*Orfeo*) y cuarenta años después, en el regreso a Francia de Buñuel, para rodar *Diario de una camarera*, *Bella de día*, *La vía láctea*, *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad* y *Ese oscuro objeto del deseo*, todas ellas coescritas por Jean-Claude Carrière, autor también de las grandiosas fábulas que le dieron mayor gloria a Volker Schlöndorff (*El tambor de hojalata*) o Andrzej Wajda (*Danton*).

[3]Por ejemplo, Bertolucci se inició como guionista de Pier Paolo Pasolini en *Accatone*, antes de dirigir y escribir *El conformista*, *El último tango en París* y *1900*, las tres moderadas, puestas en forma, organizadas y muchas veces coescritas por el editor Franco Arcalli, quien solía destacar la intimidad de los personajes antes que su papel en la sociedad.

[4]Bette Davis solía decir que el personaje de Margo Channing había salvado su carrera, mientras que Mankiewicz aseguraba que la complejidad de la psiquis femenina le confirió riqueza al guión: "el comportamiento masculino es tan elemental que *All About Adam* hubiera sido un cortometraje". Sobre esta misma base de androfobia realizó Almodóvar la operación transtextual que significó *Todo sobre mi madre*.

[5]El sólido aporte de Alcoriza al cine de Buñuel se demuestra a partir de las películas que escribió para otros (*Escuela de rateros*, *El esqueleto de la señora Morales*) o las que dirigió el mismo Alcoriza posteriormente: *Tlayucán*, *Mecánica nacional*, *Presagio* o *Lo importante es vivir*.

[6]Wajda trabajó con el guionista Alexander Scibor-Rylski en la construcción de sus dos películas más complejas: *El hombre de mármol* y *El hombre de hierro*.

[7]Por ejemplo, el ruso Alexandr Sokurov (*El arca rusa*, *Padre e hijo*) también escribe sus propias películas lánguidas y pesimistas, pero suele auxiliarse de Yuri Arabov para construir sus relatos de muy baja narratividad y sugerencias metafísicas o poéticas como lo son *Días de eclipse* (1988) y *Madre e hijo* (1997). Trabajaron juntos en relatos más causales y transparentes, aunque de alto contenido histórico-político: *Indolencia lastimera* (1987), *Moloch* (1999, biopic de Hitler), *Tauro* (2001, hermético biopic de Lenin) y *El sol* (2006, sobre el emperador Hirohito).

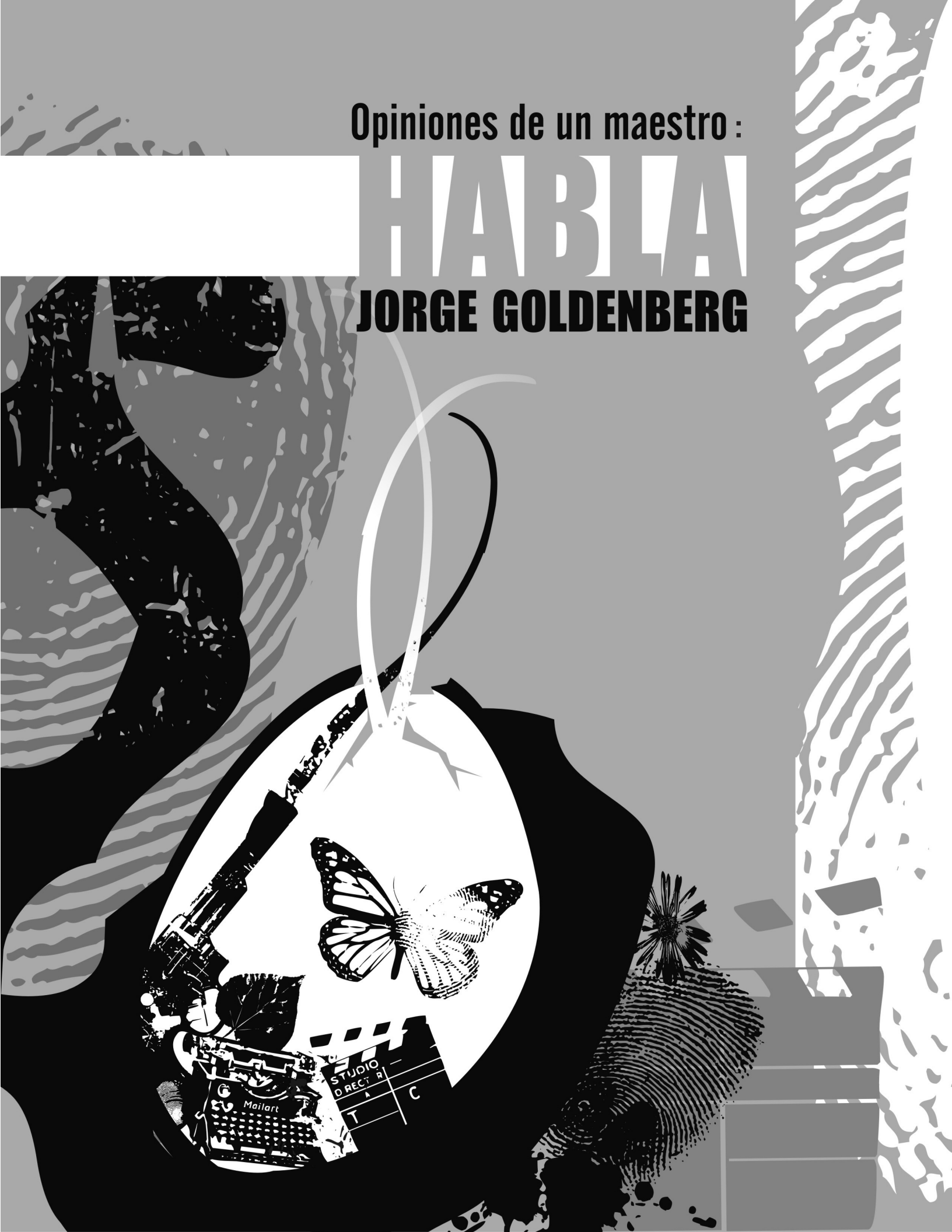
[8]Después de separarse de Iñárritu, Arriaga hizo también para Tommy Lee Jones *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, y para Jorge Hernández Aldana *El búfalo de la noche*. En 2008 estrenó su ópera prima como director, *The Burning Plain*.

[9]Junto con Tonino Guerra fue el guionista europeo por excelencia, famoso por sus numerosas colaboraciones con Luis Buñuel, y por construir las anécdotas de adaptaciones como *Valmont* y *Cyrano de Bergerac*).

Opiniones de un maestro :

HABLA!

JORGE GOLDENBERG



«Me gusta citar a Jean-Claude Carrière, quien dijo que un guionista, entre otras cosas, es una persona que se especializa en acumular conocimientos inútiles. Pero, obviamente, no es la documentación el alimento básico. Creo que uno se nutre de todo lo que ha leído, de todo lo que ha vivido, de su experiencia, de lo que sabe, de lo que cree que sabe, de lo que no sabe que sabe, de lo que cree que es el cine... Tal vez el mejor estado para que emerja la imagen de un filme es aquel en el que uno no advierte qué es lo que ha asociado con qué. Lo óptimo, en todo caso, sería cumplir con lo que decía el poeta Edgar Bayley en uno de sus ensayos sobre poesía: mantener un simultáneo estado de alerta e inocencia».

- «El guionista quiere producir verdades. Uno quiere que emerja, que circule, que aparezca, pero debe saber que siempre hay algo que se va a escapar, que está más allá...»

- «Lo primero que el autor debería indagar, antes de aplicar método alguno, es la intuición. Si la historia se le presenta, por ejemplo, con una temporalidad quebrada, debería indagar hasta encontrar el principio constructivo que la sostiene. Y si lo primero que ve es una escena, que no sabe si estará en el medio, al comienzo o al final, lo primero que debería hacer es escribirla y no esperar, por ejemplo, a tener una sinopsis (por otra parte, como todos sabemos, las sinopsis que se hacen a priori son, sobre todo, argumentos de venta para un productor o para cumplir con alguna formalidad en algún concurso)».

- «Si se considera al cine muy narrativo, con trama fuerte, gancho, identificación, etcétera, hay cierta metodología que, si bien no garantiza nada, tiene posibilidades de ser operativa. Nociones como *plot point, turning point* y demás *points,* adquieren un cierto sentido operativo, aunque no lo tendrían en un filme de Godard o de Tarkovski, por ejemplo. Sin embargo, toda simplificación asertiva y generalizadora puede perdernos».

- «Estoy de acuerdo con que haya instrumentales de trabajo: por ejemplo, ciertos pasos canónicos que se dan como metodología, primero el *story line,* luego la sinopsis, luego el argumento, luego la escaleta, luego el guión... Todos esos elementos son útiles para el trabajo, pero hay que considerarlos como instrumentales, porque de pronto una intuición empieza por una escena o por un personaje. Entonces, si tienes metido un personaje en una situación, lo primero que tienes que construir es esa escena, aún cuando no sepas qué hay delante ni qué hay detrás».

- «Hay que cuidarse de abordar personajes con los que no tengas distancia, porque de pronto te limita el conocimiento demasiado estrecho: ves al personaje y te ves a ti mismo, pero hace falta un poquito más de distancia. Cuando crees que puedes abordarlos, con un poco de distancia, hay que saber meterles mano y armar la historia como si no tuviera que ver con uno mismo».

- «Hipotéticamente cada personaje tiene un ritmo óptimo. La tarea del guionista es capturar ese ritmo. Quizás uno alterne el caos y el orden, pero no conscientemente, no nos hacemos ninguna idea de antemano. Habría que buscar qué es lo óptimo, según la totalidad que se puede intuir, y a lo mejor después hacer cambios. Puede que propongamos algo, después le demos vueltas y nos percatemos de que no debe ser así en su consistencia rítmica, que debe ser de mayor vértigo, o de mayor calma».

- «Hay que admitir que los guiones nacen para ser irrespetados. Sucede que no se filman guiones. Se filman películas. Esto es así y creo que debe ser así. No es que yo quiera volverme contra mi propio oficio, pero está en la naturaleza del guión su aspecto instrumental. Un guión es la prefiguración escrita de un filme, su proposición más o menos detallada. Y la realización no debiera ser la mera ilustración de esa proposición. Los conflictos surgen cuando se presenta

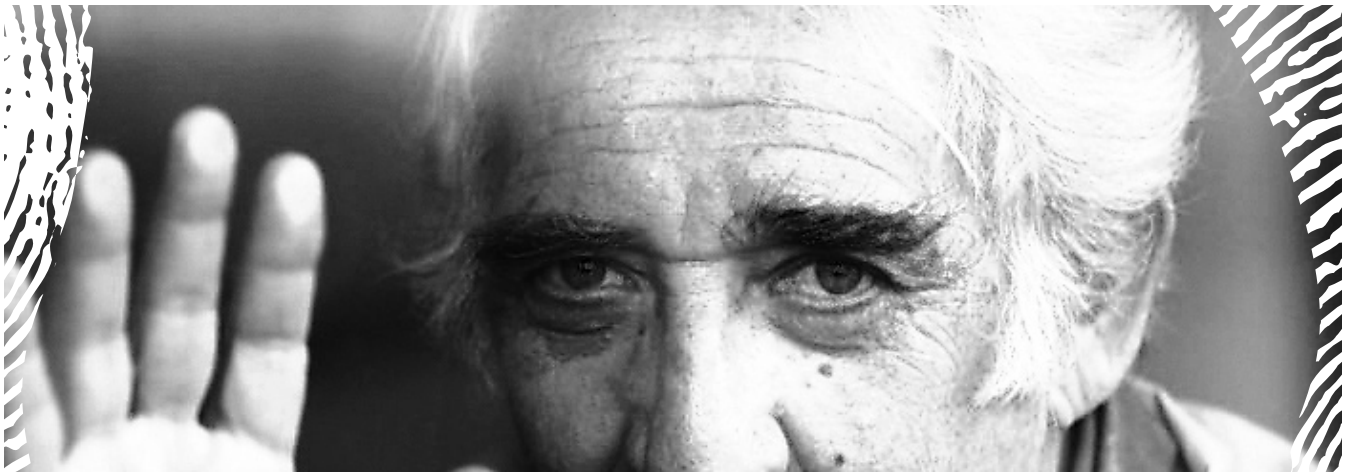
una violación de los sentidos y procedimientos propuestos, cuando hay una desnaturalización de los personajes y sus conflictos, cuando se efectúan cambios arbitrarios y no fundamentados en los diálogos...»

- «La experiencia más gratificante para mí como guionista ocurre cuando la película en pantalla lee mucho más allá de lo escrito e incluso más allá de lo que yo hubiese imaginado en mis mejores fantasías. Lo frustrante es cuando haces una proposición para determinado tipo de atmósfera y el director hace la elección más banal, más rutinaria, más timorata. Creo que los cambios, en la medida de lo posible, deberían ser consultados. Es probable que a la hora de la verdad, los diálogos no funcionen. Cambiémoslos, pero sepamos por qué; pensemos siquiera un poco cómo habrá de ser esa nueva línea de texto. Porque ablandar un diálogo muchas veces deriva en banalizarlo, en cargarlo de muletillas, de falsas vacilaciones en la elocución, de las excrecencias del naturalismo televisivo o de la jerga del día».

- «El guionista tiene que defender a todos sus personajes, ponerse en su lugar. Defender el personaje en el sentido de sostenerlo desde sí mismo, lo que equivale a poner en suspenso todo juicio moral apriorístico. Claro que esa suerte de apropiación debe tener en cuenta, como condición, el procedimiento específico de la película en cuestión. No es lo mismo un film naturalista que un film que se construya desde una poética de distanciamiento».

- «El espectador es un condicionante para mi trabajo. Si estoy escribiendo algo que quiero que sea una comedia, tengo que presuponer que se tiene que reír. Aún así, no presupongo un espectador promedio».

- «Es absurdo querer construir un guión contra los movimientos o intenciones del director, porque se debe trabajar sabiendo que habrá una gran distancia entre película y guión. Y siempre existirá la actitud plañidera del guionista respecto a la traición, a la petulancia de los directores, etc. Prefiero trabajar de acuerdo con el realizador, no en la escritura (eso lo hago solo) pero sí en la discusión sobre cómo escribir alguna parte, discutirlo mucho, percibir sus opiniones al respecto, escuchar lo que tiene que decir. En general, prefiero ese tipo de trabajo. Pocas veces me tocó trabajar con directores a los que les entregué un guión y me dijeron: «Bueno, ya está». Las pocas veces que fue así no fueron muy buenas películas, unas fueron fallidas y otras, bastante malas».

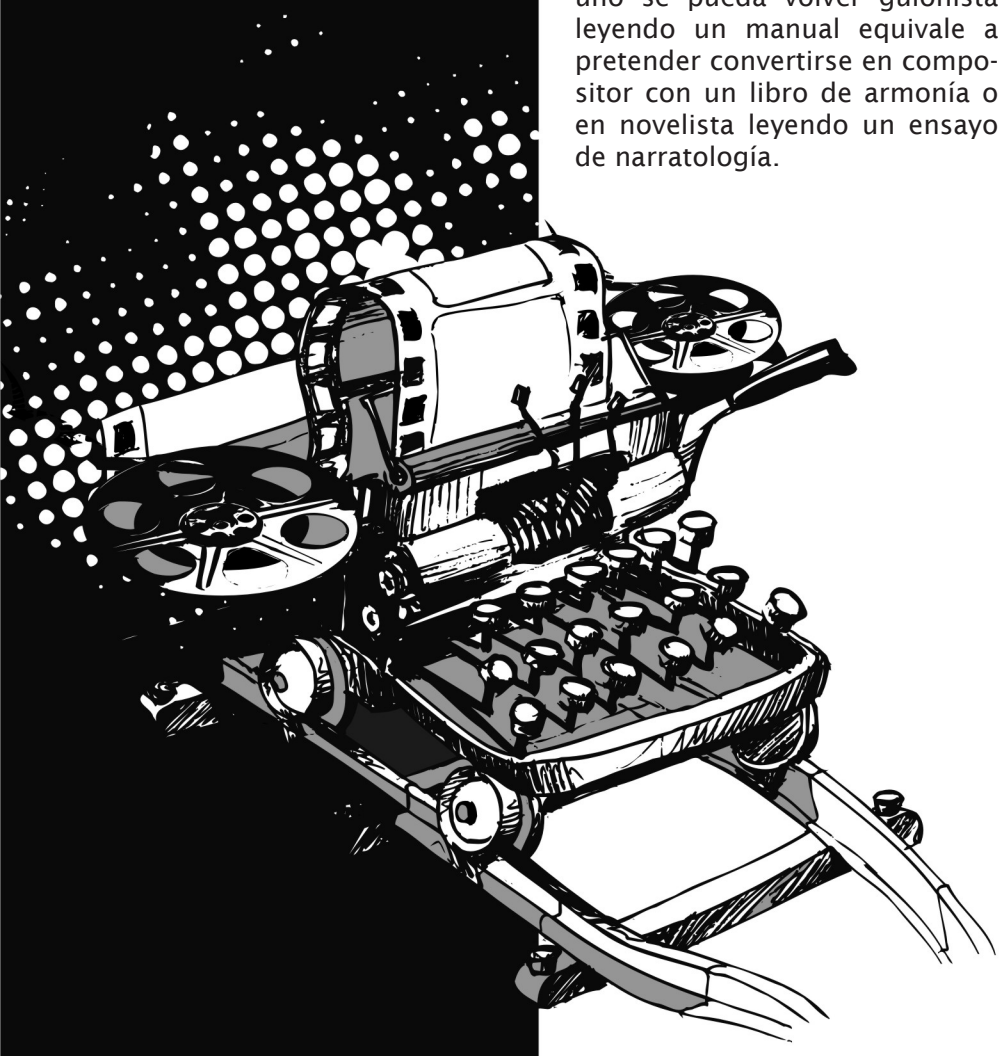




LOS MANUALES DE ESCRITURA[1]

por ***Miguel Machalski***

Aunque el guión no se considere como obra artística y esté supeditado a reglas técnicas, la idea de que uno se pueda volver guionista leyendo un manual equivale a pretender convertirse en compositor con un libro de armonía o en novelista leyendo un ensayo de narratología.



Quiérase o no, y cabe insistir porque hay una idea generalizada que escribir un guión está al alcance de cualquiera, hay que tener cierta predisposición y una dosis considerable de imaginación para escribir guiones. Ideas buenas tiene mucha gente. De ahí a poder plasmarlas en un guión de largometraje que se sostenga hay un largo trecho, un camino accidentado. Y no todos tienen temple de viajeros.

En materia creativa, el conocimiento teórico importa menos que, o tanto como, un aprendizaje directo y analítico a partir de creaciones ya existentes: ver pinturas, escuchar música, leer libros. En una palabra: armarse de experiencias personales empíricas y no solo de un arsenal de recursos teóricos.

Hay que tener claros los límites de los manuales. Se deben leer sin aceptar los preceptos enunciados como verdades bíblicas. El paralelismo tiene su fundamento: muchos autores, que no en vano en Estados Unidos suelen llamarse «*script gurus*», imponen sus conceptos como leyes o mandatos irrefutables.

Para ello, deben recurrir a falacias, puesto que no tratándose de una ciencia exacta, todo lo que se dice sobre este tema es refutable. Construyen una estructura desde donde lanzan sus postulados, pero en lugar de hacerlo diciendo «este es un punto de vista posible, explorémoslo juntos teniendo en cuenta que existen otros», tienden a proclamar o dar a entender que sus teorías revisten carácter de verdad absoluta.

Esto puede parecer exagerado, y sin duda lo es en muchos casos, aunque también es cierto que muchos de quienes asisten a los seminarios de algunos de estos *gurús* salen hablando como si hubieran recibido una iluminación. Concretamente, esas escuelas no generan un porcentaje mayor de guionistas exitosos; sucede que la cantidad de concurrentes es desde el inicio mucho mayor, en gran parte gracias al marketing y a la mediatización del gurú, que es casi siempre norteamericano. Esto da lugar a una superioridad numérica, pero no porcentual (que dicho sea de paso, es la lógica en la que reposan muchos de los éxitos hollywoodenses).

Gran parte de las teorías de escritura emanan de películas, por lo general exitosas, que son utilizadas como ejemplos. Pasa un tiempo, aparecen películas que desarticulan la teoría y se formula una nueva a partir de ellas. Esto prueba hasta qué punto las teorías son relativas y evolutivas y no pueden tomarse al pie de la letra.

Objeciones a los vademécum

Me limitaré a presentar algunas ideas discutibles y contradicciones contenidas en uno de los libros más en boga en los últimos tiempos. No quiero citar el título porque suscitaría una confusión: no estoy queriendo impugnar a tal o cual autor o libro en particular, sino que quiero desmitificar estos manuales sin desmerecer su valor. Algunos son de utilidad. Pero una vez terminados, uno tiene que sacar sus propias conclusiones y encontrar su propia identidad, sino todos terminaríamos escribiendo guiones muy similares, lo cual efectivamente se está convirtiendo en realidad.

- Según el libro que usamos como base, una historia es cuestión de principios, no de reglas, entendiéndose por regla algo que dice: hay que proceder así, y por principio algo que dice: esto funciona. Dos observaciones:

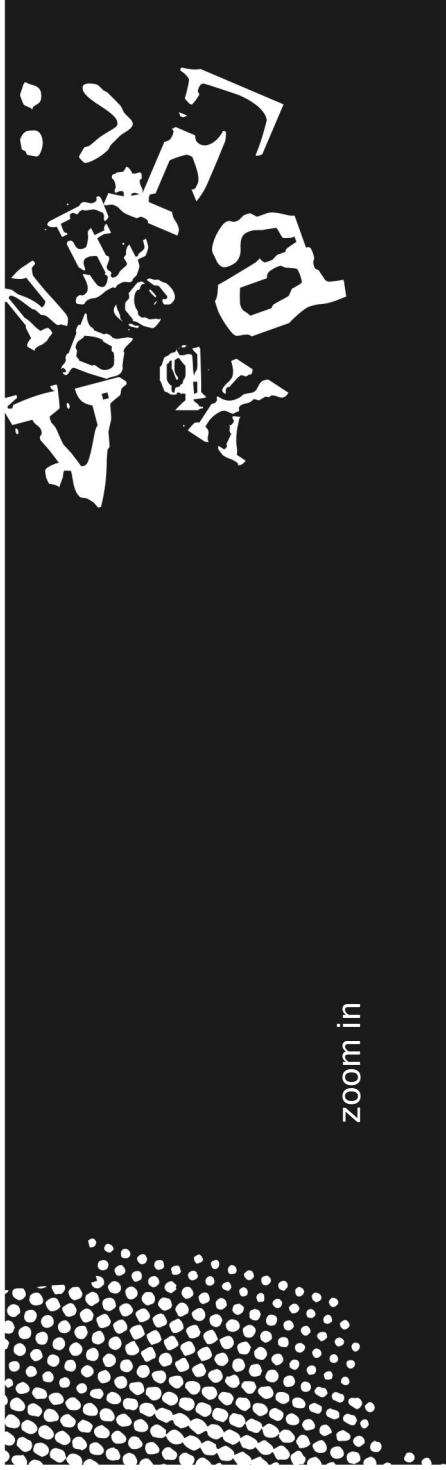
  1) ¿Qué se entiende con la noción de «funcionar»? ¿Se está hablando en términos numéricos (funciona para un número elevado de personas), genéricos (funciona dentro de tal cual género), demográficos (funciona para tal o cual categoría de individuos), culturales (funciona para determinadas comunidades), narrativos (funciona porque el relato «cierra» bien), dramáticos (funciona porque hace reír o llorar)?

  2) El autor pasa acto seguido a escribir unas cuatrocientas páginas de «principios» que se distinguen apenas de reglas, puesto que en la manera de enunciarlos se sugiere que «hay que proceder así»: la definición de regla según el propio autor.

- Una historia se crea en base a formas universales y eternas, no a fórmulas. De acuerdo, pero: ¿se sabe realmente qué es lo universal y eterno? ¿Cuál es el patrón de universalidad?, (ya hablamos de lo relativo de esta noción). El criterio numérico es discutible: ¿es universal lo que una cantidad mayor de individuos identifica clara y rápidamente, o también lo que parece ser singular, pero en realidad representa facetas potenciales y ocultas de cualquier ser humano? Estamos hechos de la misma materia: lo personal es siempre universal. Y a fin de cuentas, una historia que se pretende escribir para todos está dirigida a seres humanos virtuales; bien puede terminar no escribiéndose para nadie.

- Una historia es:

  UNA REDUCCIÓN A LO MÍNIMO Y NECESARIO.
  También de esto se ha hablado ya. ¿O sea que las digresiones cómicas, anecdóticas, poéticas, etc., que no contribuyen directamente a la historia, deben proscribirse?



O ES CUESTIÓN DE REALIDADES, NO DE MISTERIOS DE ESCRITURA.

¿En qué consisten las «realidades de la escritura»? ¿Y los misterios? ¿No está el acto de escribir siempre regido por engranajes oscuros, inconscientes, recónditos: «misteriosos»? ¿Por qué tenerle miedo a los misterios, puesto que en materia de arte lo misterioso es lo más interesante? En una palabra: ¿la «realidad» es que escribir un guión es un acto dictado puramente por consideraciones prácticas y concretas? Es curioso porque el autor habla en el mismo libro de libertad e individualidad creativas, cosa que parece antinómica con la noción de «realidades» de escritura (a menos que se estén confundiendo las realidades de *escritura* con las realidades del *mercado*, lo cual se sospecha puede ser el caso).

O ES CUESTIÓN DE RESPETO, NO DE DESPRECIO DEL PÚBLICO.

Un tema que merece un análisis detenido que veremos en el capítulo relacionado con el público. Si respetar al público significa —y es mi opinión— brindarle un verdadero espacio de libertad imaginativa, tal como lo concibe Watkins, entonces este respeto se ve raramente. «Darle al público lo que pide y necesita», consigna que se escucha todo el tiempo, ¿es respetarlo? ¿Se sabe realmente lo que pide y necesita el «público», ese ente amorfo e indiferenciado al que hay que seducir y convencer incesantemente para que compre nuestras «mercancías»?

O ES CUESTIÓN DE CONTAR ALGO QUE LOS OTROS QUIEREN ESCUCHAR.

¿Tanta unanimidad hay en cuanto a las historias que los otros quieren escuchar? Muchas veces unos se interesan y otros se aburren con la misma anécdota (que suele ser más cuestión de *cómo* se cuenta que de *qué* se cuenta). Por otro lado, hay relatos que a uno no le interesan en principio, pero le van atizando la curiosidad de a poco. La noción de los «otros» como una masa humana con una sensibilidad única y no específica es de por sí cuestionable.

O ES ASUNTO DE DOMINIO DE UN ARTE, NO DE PREVISIONES DE MERCADO.

Pero contar algo que «los otros quieren escuchar», ¿no es una manera solapada de hacer previsiones de mercado? Esto suena a demagogia para adular a los guionistas y reconfortarlos en su calidad de «artista». Aparte de la dificultad real de escaparle completamente a las presiones del mercado, el propio autor del libro da directivas de tipo más bien mercadotécnico.



- El «auteurisme» es:

  UNA VISIÓN PERSONAL QUE SOLO LE INTERESA AL AUTOR.
  ¿O sea que más vale que Pasolini, Dreyer, Fellini, Eisenstein, Buñuel y tantos otros pasen al olvido cuanto antes, dado que su labor carece de todo valor? ¿No estamos pasando por alto que son los *auteurs*, así sean sus obras abstrusas o herméticas, quienes abren horizontes nuevos y ensanchan las fronteras de la creatividad? ¿O no nos queda más que plegarnos a la opinión de aquel director americano de películas de terror serie Z, Hershell Gordon Lewis: «A mi juicio, la fabricación de películas es un negocio; compadezco a cualquiera que lo considere una forma artística y gaste su dinero en base a esta filosofía tan inmadura»?

- La autenticidad es compatible con las expectativas del público. ¿Solo compatible? ¿Por qué no indispensable? Aunque muchas películas de las más manipuladoras logran un éxito de taquilla, la autenticidad debería ser uno de los elementos incondicionales de todo proyecto cinematográfico medianamente digno.

- La comprensión de los conflictos y las motivaciones deben ser traslúcidas e inmediatas. Lógica televisiva. Esto significa que no es válida una historia donde la aparición y la definición del conflicto va dibujándose de a poco, o incluso transformándose con el correr del relato. ¿Por qué: el público —que tanto hay que respetar— carece de la inteligencia y de la curiosidad como para ir penetrando progresivamente en una historia? Hay películas donde el verdadero sentido y el meollo no aparecen sino al final. Por otra parte, ¿traslúcido e inmediato para quién? ¿Para un adolescente que se pasa cuatro horas al día frente a la televisión, o para un espectador acostumbrado a ver películas de Alexandr Sokurov y de Sharunas Bartas?

- El drama deber tener momentos culminantes y avanzar en espiral. Un discurso obsoleto. El guión de *Pulp Fiction*, que por cierto demoró en encontrar productor, no avanza en espiral ni sobre la base de clímax cuidadosamente calculados a los equis minutos de película. En *21 gramos*, con guión de Guillermo Arriaga, el cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu hace literalmente trizas este enfoque estructural en una película a la que difícilmente se le puede reprochar una falta de dramatismo.

- El guionista debe saber todo sobre su historia y sus personajes. Sí y no: debe también poder sorprenderse a sí mismo, que suele ser cuando más sorprende al público. Completando lo que se dijo anteriormente con respecto a los personajes, no está mal que estos tengan zonas oscuras (sobre todo en el plano psíquico) desde donde puedan surgir reacciones y movimientos imprevistos, que muchas veces constituyen los mejores momentos de una historia. Por otra parte, los personajes no saben todo sobre sí mismos: ¿por qué poseería el autor esta omnisciencia?

- Las limitaciones y obligaciones (presupuestarias, de tiempo, de género, etc.) fomentan la creatividad. Esto suele decirse porque sin ellas el guionista puede llegar a eternizarse o a perderse en su viaje, yendo en mil direcciones diferentes. Tiene su parte verdadera, pero cuando un guionista tiene las ideas claras, estas limitaciones coartan más de lo que incentivan. Y si no las tiene, la escritura del guión será laboriosa por más que se impongan todas las limitaciones y obligaciones del mundo. Otra cosa distinta es decir que al encontrarse dentro de un marco contractual, el autor se sienta estimulado y probablemente se potencie su capacidad.

- Una historia debe desarrollarse dentro de las fronteras de lo verosímil. ¿Lo verosímil para quién? Volvemos al antedicho etnocentrismo cultural. En culturas asiáticas o africanas, lo que es enteramente verosímil con respecto a la idiosincrasia local puede no serlo en otras partes del mundo. En muchas películas orientales, los mecanismos psíquicos pueden resultar opacos e incluso ilegibles para los occidentales, que no por ello dejan de

interesarse. Llevado más lejos, yo conozco a mi alrededor a gente que adopta comportamientos de lo más «inverosímiles»; ¿por qué no aparecerían estos reflejados en un guión? Con este razonamiento, se está negando no solo la especificidad cultural de la percepción de la realidad, sino también la especificidad *individual*. Si vamos a ver, basta con examinar con detenimiento la mayoría de las grandes películas taquilleras para constatar que son absolutamente inverosímiles. No hablo aquí de la verosimilitud de la historia, que puede ser fantástica o imaginaria, sino de la credibilidad psíquica de los personajes (en quienes no es raro ver metamorfosis espectaculares y de lo más improbables) y de la verosimilitud en el encadenamiento de los acontecimientos.

Algunos defectos corrientes de los manuales

Uno de los problemas, ya evocado, es que la enseñanza del guión se basa generalmente en filmes, no en guiones, analizándose estos últimos *a partir de aquellos*. Este ejercicio es muy diferente: lo que funcionó o dejó de funcionar en una película no depende necesariamente de los defectos o virtudes del guión.

Al proceder así, la mayoría de estos manuales, voluntariamente o no, hacen «trampa». El verdadero aprendizaje se hace analizando guiones no filmados, o películas de las que el lector no sabe nada. Hago esta objeción sabiendo lo difícil que resulta obtener los libretos originales.

Otra «trampa» es la de hacer entrar por la fuerza las películas dentro de criterios prefijados. Un ejemplo claro es la división en actos: en muchos guiones, uno puede hacer arbitrariamente una división en tres, cinco, siete o más actos. Todo depende de los parámetros que se utilicen y de puntos de demarcación fijados de manera subjetiva entre uno y otro acto. Se pueden utilizar los grandes puntos de giro como también giros más sutiles de tipo psicológico, o adjudicarle más importancia a determinados acontecimientos para justificar su valor de cierre o de comienzo de un acto. En general, todas estas divisiones son válidas siempre que se respeten los criterios preestablecidos y no se pretenda presentarlas como la única lectura posible.

Muchos manuales funcionan sobre el esquema siguiente: se fabrica un postulado equis, se selecciona una serie de ejemplos que fundamenten el principio rector y se configura toda una argumentación teórica dentro del marco de dicho principio. Me quedo a veces anonadado ante las piruetas que hacen los postulantes de un esquema para hacer entrar en él cualquier película; cuando lo más lógico sería decir «lo que propongo es una herramienta posible de análisis y/o de creación, pero es claro que no funciona en todos los casos». Este procedimiento se emplea tanto para grandes teorías globales como para enunciados más precisos del tipo «siempre debe aparecer un giro en la mitad de la historia». Una vez más, no estamos negando que esto suele suceder naturalmente en muchas historias, al igual que la ausencia de conflicto constituye casi siempre un problema, pero reiteramos que ningún principio tiene carácter ineludible.

Vamos a imaginar que partimos del postulado que *todo* guión gira siempre alrededor de *un personaje* que encarna el núcleo de la historia. Empezamos por seleccionar historias paradigmáticas para sustentar nuestra teoría: *Taxi Driver* (Martin Scorsese), *Repulsión* (Roman Polanski), *Ghost Dog* (Jim Jarmusch), *Náufrago* (Robert Zemeckis), *Al desnudo* (Mike Leigh); los hay de a miles.

Después introducimos las historias con dos protagonistas: *Thelma y Louise* (Ridley Scott), *Perdidos en la noche* (John Schlesinger). ¿Qué hacemos? Pues por ejemplo, afirmar que, en realidad, Thelma y Louise conforman un solo personaje declinado a través de dos





personas; y que en *Perdidos en la noche* es John Voight el personaje principal al ser el catalizador de la situación dramática mientras que Dustin Hoffman está en una continuidad dramática con respecto a su situación anterior. También podemos postular lo contrario: es Hoffman el verdadero protagonista al representar la metáfora del violento medio urbano, que termina siendo lo que mueve y acaba desarticulando a ambos personajes.

Luego nos encontramos frente a las películas de personajes múltiples: *Gosford Park* (Robert Altman), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson). Es más complicado, pero en la primera se puede alegar que el protagonista es la mansión bajo cuyo techo se despliega no solo un microcosmos de personajes, sino una lucha de clases y diversos dramas humanos: la comunidad es el personaje. En *Magnolia*, el protagonista podría ser el juego televisivo en torno al cual giran directa e indirectamente los nueve personajes de la historia.

Lo que quiero destacar es que el punto de vista no es descabellado, y no carecería de interés enfocar la escritura desde ese ángulo. En cambio, proponerlo como sistema de escritura y lectura única, sería abusivo.

«Aprender» a escribir guiones significa a menudo aplicar reglas universalmente válidas, procedentes en su inmensa mayoría de manuales norteamericanos. Por lógica, los guiones no americanos que se escriben imitando la técnica americana suelen ser menos eficaces que los escritos por los propios americanos, lo cual es otra manera indirecta de reforzar un monopolio cultural. Aun cuando se respeten las reglas del género —que los americanos han identificado y fijado minuciosamente—, es poco usual que un film de ciencia ficción, de terror o policial no americano pueda rivalizar con una producción americana en el mercado internacional. Esto ocurre a menudo porque las películas americanas de género son más eficaces, pero no siempre: la policial *Infernal Affairs* de Andrew Lau y Alan Mak, hecha en Hong Kong, es tanto o más eficaz que la mayoría de las policiales americanas, con un libreto y un tratamiento más originales.

Las reglas de escritura constituyen una forma más de modelar y de moldear un mercado, y solo las películas con fuerte identidad local (y casi siempre con componentes históricos o sociales) pueden llegar a estar presentes en el mercado internacional y competir *mínimamente* con producciones estadounidenses. Para comprobarlo, basta con pasar revista rápidamente: *The Full Monty* (Inglaterra), *Amélie* (Francia), *Goodbye Lenin* (Alemania) *Los lunes al sol* (España), *Taxi para tres* (Chile), *La virgen de los sicarios* (Colombia), *Amores perros* (México)…

Notas:

[1]Tomado de *El guión cinematográfico: Un viaje azaroso* (Ediciones EICTV, 2009). Disponible para su adquisición en la librería de la EICTV.





PRÁCTICA DEL GUIÓN CINEMATOGRÁFICO*

por ***Jean Claude-Carrière y Pascal Bonitzer***

Saber contar quiere decir saber envejecer, y contar es siempre contar un envejecimiento. Lo que da a *Zazie en el metro* el estilo de un relato mítico, más allá de los *gags* humorísticos que la animan, y al personaje de Zazie, es ese «He envejecido» con el que termina la novela. «He envejecido.» Es decir: «He vivido». Es decir, además: «He aprendido». En esta ocasión no se sabe lo que Zazie ha aprendido (nada ha visto, ni siquiera el metro, único objeto de su viaje a París, puesto que dormía cuando la llevaron allí), y quizás ella no lo sabrá hasta mucho más tarde, o nunca.

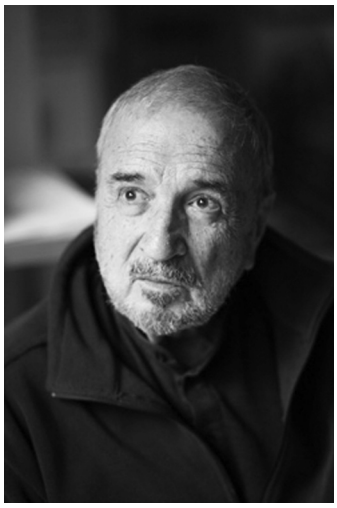
Vivir, amar, morir, envejecer, ser joven, estar enfermo, la alegría, la pena, etc., esas palabras, en sí mismas, no tienen sentido, o tienen un sentido general, abstracto, decolorado. En el suceso que las actualiza (para un sujeto) es donde adquieren a la vez sentido, intensidad y resonancia.

¿Qué es un suceso? Chandler se plantea la cuestión a propósito de *Extraños en un tren,* que está escribiendo para Hitchcock: «Si yo hubiera escrito la historia de un señor que se despierta una mañana con tres brazos, la historia mostraría solamente las consecuencias de ese tercer brazo para el señor. Y no tendría que justificar la existencia de ese tercer brazo, que sería el punto de partida. Pero aquí, el punto de partida no es que, en ciertas circunstancias, un amable joven asesine a un perfecto extraño, solo para calmar a un

loco. Eso es el resultado. El punto de partida es que si estrechas la mano de un loco furioso, quizás estés vendiendo tu alma al diablo».

No se trata —no simplemente— de un encuentro desafortunado. Cuando un hombre ordinario extraviado en un lugar fantasmagórico es asesinado, cuando una mujer es violada por unos delincuentes al volver a su casa, eso no basta para crear una historia. O también, como dice la novelista rumana Aurora a su amigo Jerome, al principio de *La rodilla de Clara,* «aunque te acostases con una escolar la víspera de tu matrimonio, no por eso sería una buena historia».

Los personajes cinematográficos, en efecto, se nos parecen, pero con la estilización que nos impone el relato, muchas veces se nos antojan también más locos. Son más locos porque son más lógicos. No solo en Hitchcock o en Lang hay personajes que están locos. Si se busca un poco, se descubren locos incluso en cineastas reputados como más realistas y más cercanos a lo cotidiano. Los personajes de Truffaut actúan según una idea fija.



Un guionista, dicho de otro modo, debería esforzarse por ser un buen psicoanalista.

Los autores, anota Gilles Deleuze, y sobre todo los considerados como patológicos (Lewis Carroll, Artaud, Sade, Masoch), «si son grandes, están más cerca de un médico que de un enfermo». Queremos decir que son ellos mismos asombrosos diagnosticadores, asombrosos sintomatólogos. Hay siempre mucho de arte en un conjunto de síntomas, en un *cuadro* en el que tal síntoma está disociado de otro, cerca también de otro, y forma la nueva figura de una perturbación o de una enfermedad. Los médicos que saben renovar un cuadro sintomatológico están haciendo una obra artística; inversamente, los artistas son médicos, no de su propio caso, ni siquiera de un caso en general, sino médicos de la civilización.

Se habla en efecto de «novela familiar» para describir el complejo del neurótico. Pero la diferencia entre la «novela familiar» del neurótico, el «guion perverso» del pervertido y la novela o el guión como obras de arte, es que el pervertido o el neurótico no logran extraer su «novela», su «guion», de su síntoma, puesto que esa «novela», ese «guión», son su realización misma. Por el contrario, el artista es el que extrae del síntoma el suceso que este representa.

Para enganchar al público de una película, no es necesario *a priori* arrancar con una nota violenta, con una explosión, una catástrofe sangrienta, la caída de un helicóptero. Basta con ser un poco misterioso. Unos personajes actúan, pero al público no se le informa enseguida sobre el sentido de sus acciones. Los norteamericanos llaman a eso el *hook,* el anzuelo, el gancho. O cómo, por qué medio «agarrar» al público.

No sabemos, en general, lo que hace y cómo vive la gente que vemos hablarse, enfadarse o ignorarse, en el metro, en el café, todos los días. Es verdad que apenas nos preocupamos de ella, la mayoría de las veces. Pero ¿quién no ha observado, una o dos veces por semana, a alguien, una pareja o un trío, cuya apariencia o comportamiento intrigan, porque el sentido o la lógica de ese comportamiento se escapa o, simplemente, porque sus costumbres (su «vida») no son las nuestras?



Y, ¿no nos parece el cine hecho en parte para eso, para hacemos penetrar, sin efracción, impunemente, en la vida de gentes que tienen costumbres distintas a las nuestras? ¿Quién puede decir la parte de «voyeurismo» que hay en la etnología, y de etnología en el «voyeurismo»?

No insinúo que un poco de «voyeurismo» sea una condición suficiente para convertirse en guionista. Eso denota más bien falta de imaginación. No porque sorprendamos algún movimiento raro entre dos puertas vamos a poder entrar, sin embargo, en una historia. Entramos con más seguridad en la historia cuando la persona extraña por la que nos interesamos más o menos distraídamente nos observa y, a su vez, comienza a interesarse por nosotros.

«Es peligroso romperse la cabeza sobre el carácter de alguien», observaba Strindberg. Strindberg era psiquiatra, como Bergman (en el que influye especialmente). Como ejemplo de lo que es un «carácter», da, entre otros, este: «Conozco a una monja a la que estimo mucho porque sé que es sincera. Pero sé que es muy sensible a los goces materiales y que bebe un poco. Cuando lo advertí, la juzgué hipócrita, pero, después de algún tiempo, todo se aclaró para mí. Es monja porque es sensual. No se hace la devota, hace penitencia para vencer sus malas inclinaciones. No veo ya contradicción, pero temo que los religiosos oculten a menudo tendencias criminales».

Descubrir la lógica de lo que aparecerá ante el público como contradictorio o absurdo, desarrollar esta lógica, llevarla hasta su culminación, es la esencia misma de nuestro trabajo. Descubrir el «puesto que» en el «aunque» (es monja *puesto que* es sensual, y no *aunque* sea sensual) es sin duda aquello por lo que el dramaturgo, el guionista, el psiquiatra, difieren del público, pero es también aquello por lo que están ligados al público: se trata de mostrarle el «puesto que» que se oculta bajo el «aunque», la racionalidad, la unidad dinámica de lo que aparece a primera vista a ese observador apresurado o pasivo.

Los personajes de una historia siempre tienen los ojos vendados, porque, como todo el mundo —y en especial como el público—, no pueden ver, a la vez, sino una sola cara de las cosas, de los seres. Alguien que, de noche, completamente ebrio, se muestra admirable y generoso, durante el día, una vez sobrio, es un modelo de avaricia y de desprecio. Sobrio, es ciego a la parte de sí mismo que manifiesta la embriaguez, y al revés. Pero, para el que lo conoce de noche, el otro (él mismo) es un desconocido, cuyo encuentro constituirá sin duda un *shock,* un traumatismo.

Los personajes de una historia tienen siempre así los ojos doblemente vendados: sobre sí mismos y sobre los demás. Por eso estamos tan interesados, a veces, en «abrir los ojos» a un amigo sobre tal traición de la que se le estima víctima, o sobre tal manía por la que se le supone afligido. Se siente interés por encontrar en otro la pereza o la tontería porque uno mismo está afectado por ellas.

«No se miente bastante en el cine», se quejaba Rohmer mucho antes de hacer de la mentira el objeto de todo su cine. Y es que el cine atestigua de manera privilegiada los efectos y la dinámica de la mentira. Registra las palabras y al mismo tiempo los cuerpos, el *desfase* entre las acciones y las palabras, entre la situación imaginaria y la situación real, entre lo que dice el cuerpo y lo que dicen las palabras.

¿Qué hacen las manos mientras las bocas hablan?: he aquí una cuestión que el teatro no se plantea. Y es que en el teatro, no hay diferencia entre el cuerpo y la boca. A veces, solo hay una boca, como en Beckett. Pero en el cine hemos de recordar que el cuerpo está dividido. Los grandes cineastas han sabido con frecuencia mostrar que una mano decía otra cosa que la que profería la boca. Bresson ha construido todo un lenguaje de las manos, toda una gestualidad muy particular, que desmiente las palabras de la boca 0 se expresa de otro modo, paralelamente, y de modo mucho más salvaje.

¿Y los ojos? ¿Qué dicen mientras la boca, las manos dicen otra cosa?

Conocida es esa escena clásica en la que una joven se echa en brazos de su amante y esconde su rostro en el pecho de él. Y ella estrecha entre sus brazos, con afecto y ternura. Pero su mirada dirigida al vado, delata su tedio y su preocupación. Ese tipo



de escena, que descansa en la oposición «dialógica», «polifónica», entre las manos y los ojos, el gesto y la mirada, expresa la especificidad dramática del cine.

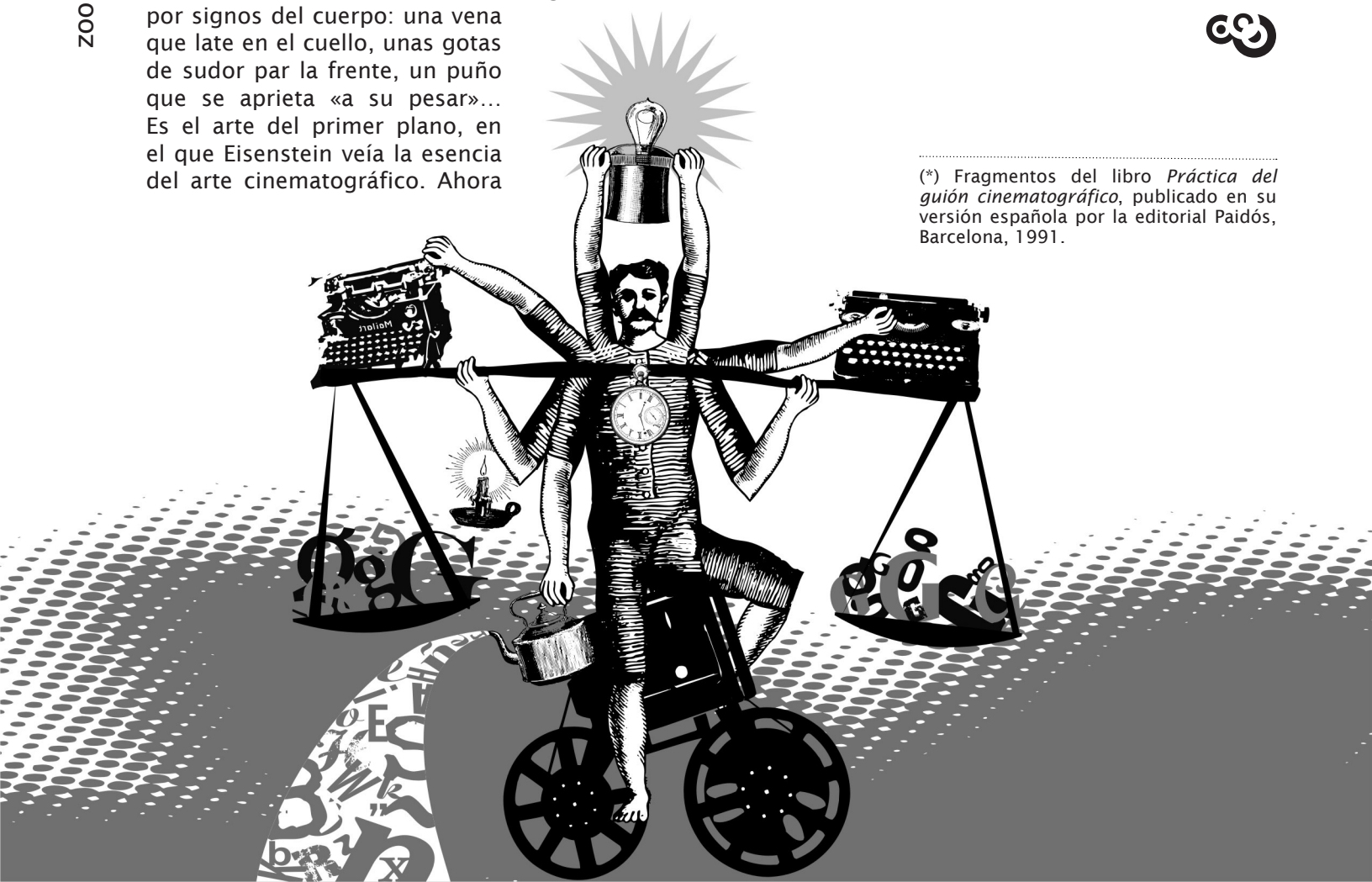
Mientras que la boca dice algo, las manos dicen otra cosa. Mientras que la oreja escucha, las manos hablan, salvajemente. Quizás el plano más hermoso de *El hombre que sabía demasiado* sea el primer plano sobre la mano de James Stewart en el momento en que se le informa por teléfono de que su hijo ha sido secuestrado. Inconscientemente, su mano araña las páginas de una guía telefónica, mecánicamente, y ese gesto delata su angustia.

Siempre hemos de conservar en el espíritu, cuando tenemos que escribir una escena, el convencimiento de que los personajes en acción, o en pasión, no se expresan solo, ni quizá principalmente, por las palabras, sino por signos del cuerpo: una vena que late en el cuello, unas gotas de sudor par la frente, un puño que se aprieta «a su pesar»... Es el arte del primer plano, en el que Eisenstein veía la esencia del arte cinematográfico. Ahora bien, el primer plano no es algo que nace en el montaje por una decisión espontánea del director. Debe estar ya pensado e inscrito, en el papel, en el nivel del guión. Pues el primer plano es el sentimiento encarnado.

«En el que no está todo, pero en el que cada palabra, cada mirada, cada gesto tiene sus trasfondos», dice Bresson. Es, sin duda, porque la mentira tiene un valor dramático particular en el cine, contrariamente al teatro, en el que se reduce a la estratagema verbal y algunas veces al travestismo (Marivaux). La mentira es lo propio de un ser dividido, fragmentado: fractura del alma que se traduce por una fragmentación del cuerpo; y en esa fragmentación es donde el cine capta al personaje: que tenga el dominio suficiente para no traicionarse, o bien que una imperceptible rigidez, una turbación más o menos acentuada, lo traicione, «el hombre que miente» está hecho para la cámara, ese testigo mudo. La monja sorprendida entregándose a su vicio, la bebida —para conservar el ejemplo strindberguiano—, es una escena cinematográfica. *Ella no se ve* —tiene «los ojos vendados»—, pero en cambio nosotros sí la vemos. El cine nos ofrece constantemente (y, además, ilusoriamente) ese privilegio que los videntes se esfuerzan por obtener en la vida: tener acceso a lo oculto, a la intimidad, al secreto de los seres, cuando ellos *no se ven.*

Ahora bien, una acción progresa mediante este tipo de efracciones. Supongamos que la monja así sorprendida por otro personaje llegue hasta el crimen, para que su secreto no se descubra... Ese lazo entre el secreto, la mentira, el crimen es el nervio de numerosas ficciones.

(*) Fragmentos del libro *Práctica del guión cinematográfico*, publicado en su versión española por la editorial Paidós, Barcelona, 1991.



NUEVOS CAMINOS NARRATIVOS

DEL CINE AL VIDEOJUEGO



por **Vicente Gosciola**



Para iniciar un estudio sobre la narrativa audiovisual de los juegos digitales o *games*, a partir de sus relaciones con el cine, es inevitable considerar nuestro objeto de estudio como perteneciente al universo audiovisual, entendiendo este como un medio y un lenguaje que hace uso de la imagen y el sonido para comunicar.[1] Es cierto que existen videojuegos muy dependientes del texto, otros prácticamente abstractos y muchos con una estructura narrativa mínima. Pero la gran mayoría exponen sus narrativas a través de imágenes y sonidos: sus estrategias de expresión y comunicación son indiscutiblemente audiovisuales. Tal relación se amplía al punto de que Henry Jenkins refiere cómo la estética de los juegos de consola está moldeando, de manera nítida y directa, a los géneros cinematográficos; a la vez que los creadores de *games* están interiorizando las lecciones de cineastas consagrados.[2]

GÉNERO NARRATIVO CINEMATOGRÁFICO EN LOS VIDEOJUEGOS

De modo general, en los más diversos medios de comunicación, el ejercicio narrativo depende de dos elementos fundamentales: los personajes y las acciones.

En sus inicios, el cine notó cómo los personajes y escenas familiares atraían más público; y para ello tomó en cuenta otros elementos, como fotografía, escenografía, vestuario, etc. Así surgió la definición de **género narrativo cinematográfico**, que no es más que la estandarización de ciertos tipos de personajes y acciones con el objeto de ofrecer a los espectadores mayor seguridad en relación a una historia desconocida y posibilitar a los productores cierta previsibilidad en el margen de lucro.

Tratándose de los videojuegos, hay formas narrativas que van desde la delimitación de los personajes y acciones, predefinidos por el autor, hasta la libertad relativa del jugador para controlar los personajes y acciones. En parte por eso, cuando hablamos de géneros para los *games* se encuentran **diversas clasificaciones**.

Está el caso de los hermanos Alain y Fréderic Le Diberder, quienes en 1993 organizaron los juegos en tres campos distintos relacionándolos a como eran conocidos en su época: simulación (deporte, vehículos guiados por láser, estrategia militar), reflejos (deporte, acción, tiro, lucha, juegos de plataforma) y reflexión (RPG; aventura, tablero, estrategia)[3].

Actualmente, los *games* son organizados de forma más uniforme como en el sitio *Mobygames* donde proponen una serie de subgéneros. Dentro de los básicos se encuentran: acción, aventura, educacional, carrera, EPG, simulación, deportes y estrategia. También son clasificados según la perspectiva y el punto de vista como: primera persona, tercera persona, isométrico, plataforma, *side-scrolling*, *top-down*; o por deportes y temas educativos.

Además, existen estudios que llevan el tema a otras áreas como en los trabajos de John E. Laird y Michael van Lent sobre la relación entre género e inteligencia artificial (IA). Ellos concluyen que la IA desempeña roles particulares en los distintos géneros de juego[4] volviéndose más compleja la narrativa y el trabajo del guionista.





Otro aspecto a considerar, en la relación entre cine y *game*, es la **interpretación** menos teatral y más contenida de los filmes, marca de cineastas como David Wark Griffith. De manera general, en el videojuego no se recurre a la imposición dramática del teatro tradicional dándose una actuación con actores reales o sintetizados. Así se encuentra una distinción clara entre dos **estructuras narrativas**: el dramático, de confrontación directa entre dos personajes; y el épico, donde el jugador recorre un camino para ampliar sus habilidades.

DE LA NARRATIVA CLÁSICA EN EL CINE AL PLANO SECUENCIA EN EL *GAME*

Entre 1895 y 1915, el cine avanzó en expresividad y formatos hacia lo que se conoce como narrativa clásica, con características muy comunes en los filmes de la época que posteriormente, fueron heredadas por el videojuego. Tal es el caso del plano secuencia de recurrente uso en el *game*.

En la historia del cine, ese recurso evolucionó al recibir un apoyo tecnológico de punta: el *steadicam*. Este sistema resulta muy útil para mover la cámara en espacios estrechos y para simular el punto de vista de un personaje en movimiento. Este tipo de posicionamiento también se conoce como cámara subjetiva, o *point-of –view*. El primer uso del *steadicam* en el cine fue gracias al director de fotografía Haskell Wexler en *Bound of Glory* (*Esta tierra es mi tierra*) mientras que la cámara subjetiva fue profusamente empleada en filmes como *Lady in the lake* (*La dama del lago*) dirigida por Robert Montgomery.

En los videojuegos, la cámara subjetiva recibe el nombre de cámara en primera persona. Por su parte, el *steadicam* se emplea en los *games* que recurren a la visión del jugador, como los «juegos de tiro», teniendo entre sus ejemplos más conocidos el *Doom*, el *Quake* y el *Medal of Honor*.

EL PERFECCIONAMIENTO NARRATIVO DEL VIDEOJUEGO

En 1990, Pavel Curtis creó, basándose en el *Dungeons & Dragons*, el *LambdaMOO* es decir, un ambiente de *role-playing-game* (RPG)[5] online, vía telnet o MUD. Esto marcó para el *game* una complejidad narrativa sin precedentes dándose inicio a una nueva forma de literatura, representación en vivo, cine y narrativa interactiva, así como un crecimiento del mercado y la inversión tanto tecnología como en el guión.

Un caso ilustrativo fue *The X-Files game* (1998) que dada su compleja estructura narrativa, requirió de ocho guionistas destacándose su intervención en los créditos. Esto resulta revelador si consideramos que en el videojuego el mérito del guionista suele atribuírsele al programador.

Por otra parte, el guión para juegos digitales implica otros retos narrativos si se analiza desde el concepto de «interactividad continua» propuesto por Brenda Laurel.[6] Este supone involucrar al jugador de tal forma que no perciba la existencia de un interfaz entre él y la historia en la cual participa. Frente a este desafío, la sugerencia dada por Bob Bates es que se creen áreas en las que el jugador tenga libertad, para después unirlas en una serie lineal[7]. Pero de modo relativo, si se comprende que el jugador puede tener interés en otros repertorios no lineales. Su curiosidad puede llegar incluso hasta los modos de producción del videojuego.

DEL CINE AL VIDEOJUEGO

dans la lune (*Viaje a la luna*) de Georges Méliès, y lo mucho que se espantaría ese mismo público se viese, en 1999, *The Matrix*, de los hermanos Wachowski. Podríamos extender esa comparación a lo que sucede hoy con las personas que disfrutan de un *game* en tres dimensiones como *Prince of Persia 3D* (*Príncipe de Persia en 3D*) y lo que les sucedería al accionar un videojuego de finales del siglo XXI. El público actual no imagina cómo serán los *games* futuros, ni tampoco jugarlos. Y menos, cuando sean posibles las aplicaciones avanzadas de periféricos destinados a otros campos perceptivos como el tacto, el paladar y el olfato.

LA PRESENCIA DE LOS MODOS DE PRODUCCIÓN NARRATIVA

Hasta aquí, el análisis se dirigió a obras cuyo objetivo es llevar al espectador a centrarse en la historia. Sin embargo, muchas veces se descubren los modos de realización, rompiéndose el efecto de realismo y alterándose la percepción del público para hacerlo reflexionar sobre la estructura de la obra, por consecuencia, la estructura de su propia vida. Gracias a realizadores como Dziga Vertov, Federico Fellini y François Truffaut el cine habló sobre sí mismo, mostró sus procesos, ofreció instrumentos críticos y posibilitó el cuestionamiento de los procedimientos ilusorios.

Ocasionalmente, el videojuego se interesa por estas cuestiones pero, como en el origen del cine, la mayor búsqueda es la de los procesos de realismo. No se puede fijar cuándo el *game* dará este salto pero tampoco cabe duda en cuanto a que se convertirá en un elemento clave de su expresión.

En ese sentido, resulta reveladora la comparación que propone Steve Jonson[8] entre cine e hipermedia en cuanto a la receptividad del público en 1902, de un filme como *Le voyage*

COMPLEJIDAD NARRATIVA INTERNA AL PLANO

Para disminuir el tiempo y resolver la complejidad de cada plano, Lev Kulechov identificó uno de los principios básicos del emplazamiento clásico: la cámara se ubica para presentar el plano al espectador en una forma rápida, simple e inteligible. Mientras que para mostrar dos o más narrativas en un mismo plano, surge en 1941 la profundidad de campo gracias a la dupla Toland-Welles con el filme *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*). Cabe apuntar que, antes de estas experiencias, la mayoría de los espectadores eran motivados a ver casi las mismas imágenes en una pantalla de cine y, principalmente, en la misma secuencia. Así se estaría preparando el terreno para evoluciones osadas y narrativas más complejas tanto en el cine y como en el *game* de hoy.

El principio del emplazamiento clásico es un factor importante y recurrente en los juegos. En casos de simulación social, como en *The Sims*, se depende de la posición de la cámara y







de la organización espacial en el escenario para mostrar en la tela la situación dramática con claridad. También en este *game* se encuentra una mayor complejidad narrativa cuando un único plano presenta dos o más acciones dramáticas de manera simultánea.

Por otra parte, el inverso de la complejidad en el cine, son los recursos de edición como la síntesis y la elipsis. Si hay un procedimiento que sintetiza la escena es el *jump cut* al suprimir buena parte del tiempo en un plano, acortándolo y tornando la escena más dinámica. Otras posibilidades de síntesis y de elipse, es el *match-cut*, recurso narrativo de desplazamiento temporal para el futuro.

En cuanto al *game*, el *jump cut* y la elipsis son recursos de los que el jugador dispone fácilmente. Especialmente del segundo, porque en la gran mayoría de los cambios de una pantalla a otra se da una transición directa sin que se observe una trayectoria gradual y sin ser obligatorio el ver la continuidad de un contenido hacia otro. La elipse es una de las opciones narrativas más ofrecidas al jugador de *The X-Files Game*, permitiéndole cambiar su localización espacial en el juego como si se tratase de un salto en el tiempo y el espacio.

NOTAS FINALES

Por último, enfoquémonos en lo siguiente: los elementos narrativos anteriormente descritos no son obligatorios en la producción del *game*. Sin embargo, los videojuegos reciben una inversión cada vez mayor en lo concerniente a los estudios sobre narrativa audiovisual y sus respectivos guiones. Lo anterior se puede constatar, en las sucesivas versiones de un mismo videojuego como es el caso de *El poderoso Mandamás: el juego*. A despecho de las frecuentes quejas en cuanto a las desconsideraciones narrativas y la estética de los juegos digitales al adaptarse a las películas y viceversa, este *game* merece un estudio detallado dados los elogios recibidos por su relación con la saga cinematográfica. Casos como estos evidencian cuán concretos son los nexos entre cine y videojuego. Sobre todo fructíferos en cuanto a la pregunta de: ¿hacia dónde camina hoy la necesidad de contar y experimentar historias?

Notas:

[1]Gianfranco Bettenini concibe lo audiovisual como un producto que tiene como fin el intercambio comunicacional, a través de la visión y de la audición en medios como la televisión, el cine sonoro, el video, la multimedia, la computación gráfica, la hipermedia, el hipertexto, la realidad virtual, dispositivos móviles como los *smartphone* y el propio *game*.

[2]Henry Jenkins, *Games, the New Lively Art*, en, J. Raessens & J. Goldstein (ed.), *Handbook of computer game studies*, Cambridge: The MIT Press, 2005. p.183

[3]Laird, J. E., van Lent, M. *The role of artificial intelligence in computer game genres*, en, J. Raessens & J. Goldstein (ed.), *Handbook of computer game studies*, Cambridge, The MIT Press, 2005.

[4]Laird, J. E., van Lent, M, *The role of artificial intelligence in computer game genres*, en J. Raessens & J. Goldstein (ed.), *Handbook of computer game studies*, Cambridge: The MIT Press, 2005

[5]Se trata de un juego de interpretación de roles en el cual cada jugador se enfrenta a una guerra en la que interpretará a un personaje con características y ciertas acciones predefinidas. El primer RPG fue el *Dungeons & Dragons*, creado en 1973 por Gary Gygax y Dave Arneson.

[6]Este se define a partir de las variables: frecuencia (frecuencia de interacciones), alcance (o límite de las posibilidades escogidas) y significancia (o interferencia que afecta a los contenidos o viceversa). Laurel asocia el concepto de interactividad continua al concepto de primacía de la acción desarrollado a partir de las ideas de transparencia de Susane Bodker, y de participación directa, de Donald Norman. Para ello ver, Laurel, B, *Computer as theatre*, Reading: Addison-Wesley, 1998.

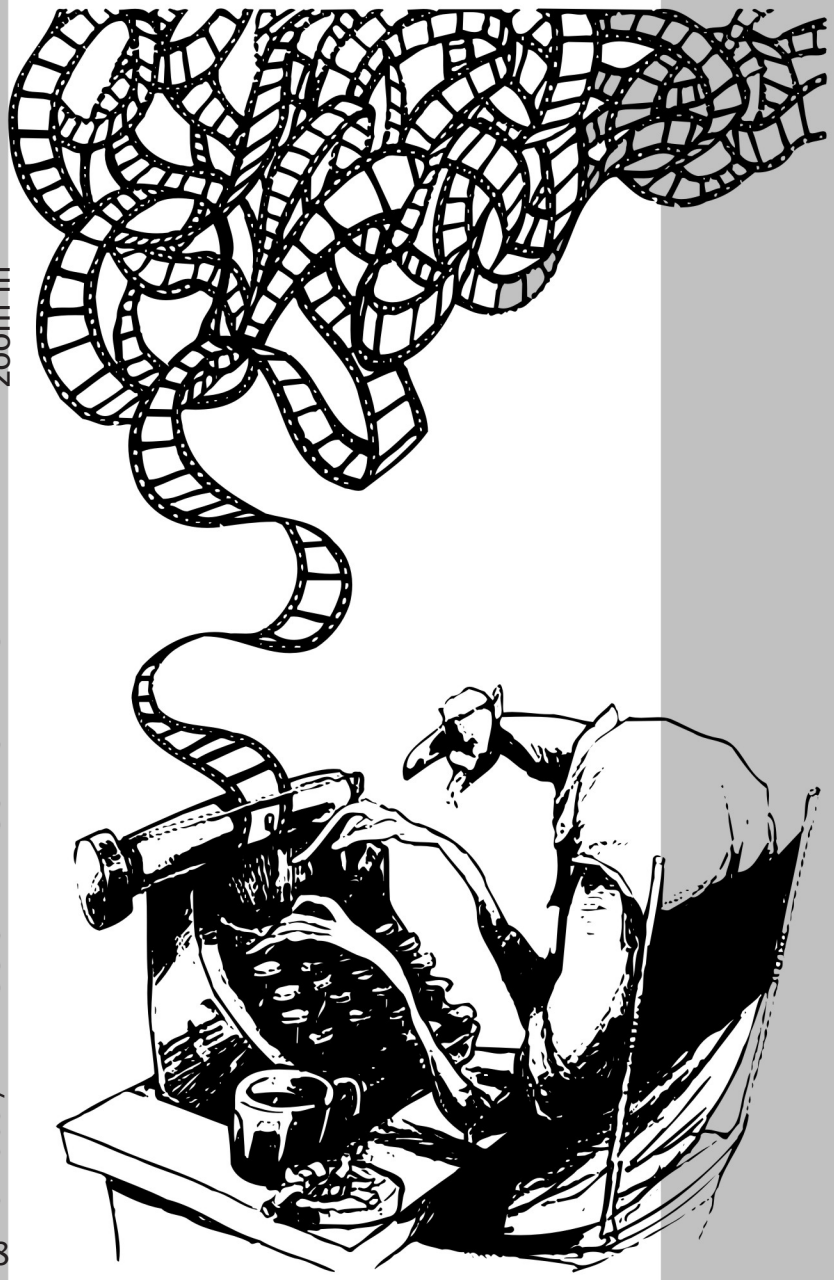
[7]Bates, B, *Game design: the art and business of creating games*. London: Course Technology PTR, 2002, P. 84-85.

[8]Steven Johnson. *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar* (Versión digital, 2001).



por ***Gilberto Padilla Cárdenas***

EL GUIONISTA Y SU MIEDO



Se ha dicho muchas veces que el guión no es literatura, que cuando F. Scott Fitzgerald quiso hacer literatura, escribió *El gran Gatsby*, no el guión de *Tres camaradas* (1938). De hecho se cuenta una anécdota muy divertida de Fitzgerald, que quizás es apócrifa y que viene muy bien para pensar esta cuestión. De todos los guiones que escribió el célebre autor, sólo se filmó *Tres camaradas*, después de que el productor Joseph L. Mankiewicz —autor por mérito propio— le retocó los diálogos y le cambió lo que le pareció. «Le enseñé a escribir diálogos a toda una generación», le dice Fitzgerald en una carta patética, «y usted, en una noche, me cambió los diálogos de una película en la que trabajé durante meses».

El cine, en este sentido, plantea una exigencia formal muy clara: hay que trabajar con un relato en su grado cero: esto es, en el fondo, una escritura que reduce a un modo negativo las posibilidades del lenguaje, a favor de un estado «neutro» e «inerte» de la forma. De tal modo, los guionistas, en el esfuerzo por liberarse de la «literariedad», construyen un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo. Una comparación tomada de la lingüística puede dar cuenta de este artificio: sabemos que los lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (masculino/femenino, singular/plural), la existencia de un tercer término o término neutro. Guardando las distancias, el guión cinematográfico reproduce esa escritura «neutra» o «amodal», intencionadamente libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado por el lenguaje tropológico, es decir, patético. En la mayoría de los guiones, la violenta «desliteraturización» (es decir, la renuncia a desarrollar formas patéticas, formas de la elegancia o la ornamentación) constituye más bien un medio que un fin, y su objeto es marcar el relato con un único mito formal: la instrumentalidad. Es por eso que decimos que el guión, a pesar



de crecer alrededor del acto literario lo violenta con un valor extraño a su intención. Lo que no quiere decir que —como género bastardo— no pertenezca a una tradición literaria. Sin embargo, de los diversos instrumentos del guionista, el más menospreciado es, sin dudas, la literatura.

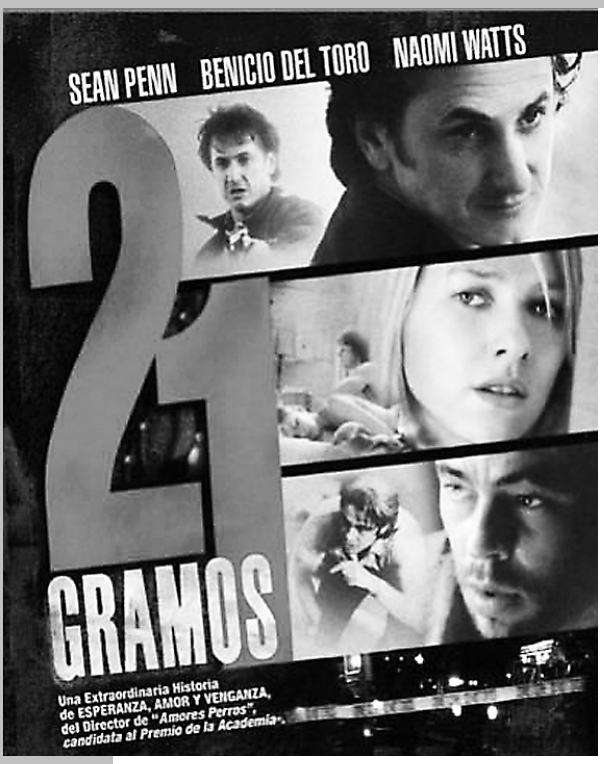
Pensemos en las consecuencias de esta idea. Por ejemplo, si aceptamos que el cine —a pesar de ser un arte promiscuo por excelencia— no parece incorporar gratamente la tradición literaria, a la que sólo se acerca de una manera esencialmente mimética, para adaptar o escurrir el contenido de una novela en un filme. Es evidente que la primera deformación congénita del guionista es ese sentimiento inconsciente de orfandad con respecto a sus orígenes literarios: esto, en lugar de darle fuerza, indefectiblemente lo debilita.

Hay otro hecho innegable. Los más famosos y felices elogios a guionistas como Paul Schrader, dependen lícitamente del modo en que trabajan sus historias, teniendo presente la tradición literaria en la construcción de sus guiones. Y ese es el modo en que para mí la literatura entra en el cine, más allá del *remake* o de la adaptación de una obra literaria. Porque para mí el cine es narración y, para muchos, narración tradicional. De ahí su obsesión por el acontecimiento como «unidad fundamental».[1] Pensemos en *Taxi Driver*, una película hecha de retazos, de apostillas a *Memorias del subsuelo,* de Fiodor M. Dostoievski, como la historia disfuncional de un personaje que anda por la ciudad como un fantasma y de golpe empieza a matar. Pensemos en una película arbitraria por excelencia, como *Tan de repente,* de Diego Lerman. Pensemos en la forma en la que Lerman conecta los acontecimientos que la animan —una historia de raptos y lesbianas muy *nouvelle vague*—, y en la manera en que su carácter arbitrario deriva de *La prueba*, una novela del argentino César Aira.

El guionista, como se ve, tiene esa posibilidad de hacer entrar el fantasma de la literatura (entiéndase: de la tradición literaria) de un modo desviado; en el sentido, por ejemplo, en que el cine de Alfred Hitchcock remite a Franz Kafka. *El hombre equivocado* (guión de Maxwell Anderson y Angus MacPhail, sobre argumento de Anderson) es su versión de *El proceso,* y *La metamorfosis* está en el origen de *Los pájaros* (guión de Evan Hunter, sobre argumento de Daphne Du Maurier), donde las aves más inofensivas son la mayor forma de amenaza, mientras nos preguntamos obsesivamente: ¿por qué atacan los pájaros? O en el sentido que hoy le damos al cine de ensayo de Harun Farocki.

Por su precisión, por su escrupulosidad, los filmes de Farocki son verdaderos documentales clínicos. Lo primero que pensé, lo que comprendí de inmediato fue que algunos de sus filmes (por ejemplo, *Imágenes de prisión*: un examen de las cámaras de vigilancia de las prisiones como emblema de la sociedad de control) eran una suerte de *mise en image* de *El panóptico,* de Jeremy Bentham, o de apócrifa continuación de *Vigilar y castigar,* de Michel Foucault. Pero tenemos otros ejemplos. Tenemos el aberrante ejemplo de *Naturaleza muerta,* donde Farocki analizó el parentesco entre la naturaleza muerta tal como la practicaba la pintura flamenca del siglo XVII y





la que practica hoy la fotografía publicitaria. Entonces, para justificar ese parentesco excéntrico, lo estrictamente cinemático es un punto de llegada, no de partida. También podemos pensar en Hemingway y en la forma en que sus diálogos han modelado todos los bocadillos del cine, desde *The Last Flight* en 1931 hasta Quentin Tarantino en *Pulp Fiction* (1995), cuyas conversaciones no serían posibles de no haber existido la esticomitia de Hemingway.

Sin embargo, en América Latina no hemos sabido utilizar ese bagaje, y dan miedo los intentos melancólicos de los guionistas por incorporar de modo utilitario la tradición literaria al cine. Ahí están las diversas formas del *kitsch* de Eliseo Subiela, cuyos ascendientes son Mario Benedetti y Oliverio Girondo. Ahí están los desmanes de Tomás Piard (*El viajero inmóvil*), cuya angustia de las influencias está en la obra de Lezama. Ambos —Subiela y Piard— poseen la capacidad de confundir nuestra dimensión sentimental y convertirla en sentimentaloide. En fin, corramos un tupido velo.

Evidentemente, en este punto, la tradición literaria no nos sirve para nada; al contrario, se convierte en un lastre. Pero en América Latina hay guionistas que prestigian la tradición literaria, su larga y generosa extensión. Tal es la norma que le impone a Guillermo Arriaga su precursor: William Faulkner. Arriaga cumplirá con ella: le bastará escribir el guión de *Amores perros*, *21 gramos*, *Babel*, etcétera. Sé de otro guionista mayor: Rodrigo García, cuyas historias mínimas (*Things You Can Tell Just by Looking at Her*, *Mother and Child*) son una especie de puesta en cine de la microficción. Porque la brevedad es el mayor afrodisíaco.

Cómo se ve, existen muchos argumentos para reclamar la entrada de la historia de la literatura en la paleta del guionista, pero el más imperioso es, si se quiere, que el cine comienza a reñir con la novela por el lugar de la narración. Este conocimiento lo tuvo Fitzgerald de manera paranoica y anticipada: pensó que el cine iba a sustituir a la novela y por lo tanto él, que había sido un gran novelista, tenía que irse a narrar a Hollywood. «Pobre hijo de puta», sentenció Dorothy Parker delante de su ataúd. Tal vez porque el destino del guionista se parece más al del escritor de folletines que al del novelista contemporáneo. Y en ese sentido, Rodrigo García se parece más a Corin Tellado que a su padre, Gabriel García Márquez.

Destino paradójico el del guionista. Se le adjudica la virtud inmoral de hacernos creer que a menudo una buena historia —como bien supo Julio García Espinosa— es también aquella que logra disimular que se trata de la misma historia. Se venera su genialidad instrumental, muy demostrada por su violenta «desliteraturización». Pero al final, ¿quién narra en un filme?, ¿El guionista o el director? ¿*Barrio chino* es de Towne o de Polanski? ¿*Smoke* es de Paul Auster o de Wayne Wang? ¿Y *Blue in the Face*?

Lo demás lo callo. Un enorme buey pesa sobre mi lengua.

Notas:

[1]Christian Metz: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.



pequeño diccionario



TÉRMINOS Y AFINES...

Compilación por ***Joel del Rio y Maykel Rodríguez Ponjuán***

La mayoría de las definiciones que aquí aparecen han sido extractadas del libro El cine en definiciones*, de Valentín Fernández-Tubau Rodés, escritor y guionista. En otros casos, son adaptaciones de sus descripciones. Están por tanto protegidas por las leyes del copyright.*

ACCIÓN DRAMÁTICA
Sucesos que configuran la historia de la película o los que componen una escena o secuencia.

ACCIONES PARALELAS
Alternan dos historias que ocurren a la vez, aunque en *Dos en el camino* (1967) se cuenta la historia de los mismos personajes en más de dos épocas diferentes que se alternan en pantalla (ver **Temporalización múltiple**). Desde el filme mudo se utiliza este tipo de narración. Es también la base de toda persecución fílmica o de las narraciones que incluyen a varios personajes en busca de un solo objetivo, como en *El mundo está loco, loco, loco, loco* (1963).

ACOTACIÓN
Indicación de emoción, tono o acción que coexiste con las palabras que pronuncia un personaje, con el fin de complementarlas. Las acotaciones suelen mostrar cómo debe ser interpretado el diálogo y es aconsejable usarlas sólo cuando el contexto pueda quedar ambiguo.

ACRONÍA
También conocida como anisocronía, es la ruptura de la cronología. Las más frecuentes figuras acrónicas o anisocrónicas son el alargamiento mediante pausa o ralentización, y el aceleramiento, mediante sumarios y elipsis principalmente. El cine de Alain Resnais está repleto de acronías, sobre todo *Hiroshima, mi amor* (1959), *El año pasado en Marienbad* (1961), *Providencia* (1977) y *Mi tío de América* (1980).

ACTO
Cada una de las partes en que se puede dividir un guión. Los largometrajes de ficción suelen tener tres actos: El primero es el acto de planteamiento; el segundo es el acto de desarrollo o nudo; y el tercero es el acto de desenlace.

ADECUACIÓN TEMPORAL
También llamada isocronía, consiste en que el tiempo de la historia que se está contando es el mismo que dura la proyección de la película. A este tipo de relato se le llama sincrónico. *High Noon*, (1952), *Cléo de 5 a 7* (1962) y *Tiempo real* (2002) son intentos de adecuar el tiempo del relato al de su exposición. El registro de una ópera u obra teatral también se ajusta a la adecuación temporal.

AD LIB
Abreviatura del término del latín *ad libitum*, que significa «a voluntad» y que en guión se utiliza para indicar acciones y diálogos no especificados, dejados al arbitrio del actor.

ANTAGONISTA
Oponente al protagonista, normalmente persigue la misma meta con otras intenciones, o persigue una meta diferente opuesta a la del protagonista.

ANTICLÍMAX
De las diversas definiciones, nos interesa el que lo define como un punto dramático culminante donde la acción no alcanza la subida de tensión dramática esperada. En ciertos tipos de cine puede ser un efecto buscado, pero, en general, no es bien aceptado por el público.

ARCO DE TRANSFORMACIÓN
Curva de cambio y evolución de un personaje a lo largo de la historia. Usualmente se caracteriza por la adopción o el abandono de una serie de valores, como consecuencia de las vivencias experimentadas en la historia.

ARGUMENTO
Historia desarrollada en el guión. Es una síntesis del relato sin llegar a la brevedad de la sinopsis, si bien se debe aclarar que no pierde su condición debido a la extensión o forma de escritura. El argumento no incluye el tema: el de *Ciudadano Kane* (1941) es la historia, desde varios puntos de vista, de un magnate de la prensa, pero el tema, relacionado con la soledad del poder, el desamor o la disfuncionalidad de una familia, entre otros, se deduce, no se subraya en el argumento.

BARRERAS DRAMÁTICAS
Objetivos, decisiones y acciones contrarias a las del protagonista, que generan conflicto en la historia.

CATALIZADOR
Suceso, información o elemento que induce al protagonista a actuar en una determinada dirección o desencadena un cambio de significación dramática en su vida. Elemento que genera una activación dramática.

CLÍMAX
Momento crucial situado en el tercer acto, cuya existencia culmina el curso dramático de la acción y provoca la resolución de la trama. Después del clímax no hay vuelta atrás. Suele producirse en el momento de mayor conflicto para el protagonista y, en la mayoría de los casos, a través de una decisión seguida de una acción que le conduce a la consecución o no consecución de su meta dramática, por medio de una confrontación final con las fuerzas antagonistas. Es también el cénit de un desarrollo dramático determinado; según esta definición se puede hablar del «clímax» de una escena, de una secuencia o de la historia en general.

CÓDIGO NARRATIVO
Conjunto de procedimientos que estructuran el discurso y que reclaman una cierta competencia en su desciframiento por parte del espectador. En la combinación de historia y discurso, Barthes describe cuatro códigos narrativos: causal, hermenéutico (suspenso), referencial (descripción) y simbólico. La narración de Federico Fellini se vuelve referencial cuando describe individuos —*La calle* (1954) — y causal cuando trata sobre grupos humanos, como en *Amarcord* (1973).

CONCEPTO *(logline)*
Argumento básico de un guión descrito en unas pocas palabras que recogen su esencia, en tiempo presente. Los seguidores estrictos de la ortodoxia no permiten más de cinco líneas.

CRISIS
Punto en la acción dramática donde todo se detiene al alcanzar el punto más bajo; es una pausa dramática que inicia el último tramo hasta el clímax de la historia. Ante la «crisis» el protagonista se muestra tal y como realmente es y su reacción a ella es la que suele conducir al clímax.

DESCRIPCIÓN
Código narrativo referencial o representación de situaciones, paisajes, seres y objetos en una dimensión estática y espacial, no temporal. Suele ralentizar el ritmo cuando no está ubicada al principio o al final. Las historias de *M* (1931), *El tercer hombre* (1949), *El año pasado en Marienbad*, *Desierto rojo* (1964), *Levanten la linterna roja* (1991) o *Flores de Shanghai* (1998) están mediadas por descripciones del espacio en que ocurren y la manipulación del código referencial, a veces por encima del causal.

DETONANTE
Incidente que determina una nueva dirección de la historia, usualmente al provocar o imponer un rumbo distinto a su protagonista, ligado al conflicto dramático central que éste se plantea.

DEUS EX MACHINA
Resolución de un conflicto por medio de la aparición de un elemento sin antecedentes que lo justifiquen. La resolución, conveniente a las intenciones del autor, cobra unos tintes providenciales o azarosos que el público no suele admitir, por inverosímiles.

DIALOGISMO
Narración coral resultante de la interacción de varias voces, conciencias, puntos de vista y registros sociales e individuales. Ello implica una multiplicidad de visiones e interpretaciones de la realidad mostrada, y da cuenta de una conciencia dialéctica sobre una sociedad determinada en una época concreta. *La regla del juego* (1939), *Ciudadano Kane*, *Rashomon* (1950), *El Gatopardo* (1963), *Nashville* (1975), *Siberiada* (1979), *Short Cuts* (1993), *Magnolia* (1999), *Amores perros* (2000) o *Ciudad de Dios* (2002) son películas dialógicas.

ELIPSIS
Técnica narrativa consistente en la omisión de partes de una historia, de modo que el espectador suplirá o llenará el vacío narrativo. Es famosa la elipsis en *2001: Una odisea espacial* (1968), entre el hueso que vuela por los aires y la nave espacial que danza a los acordes de *del vals Danubio azul*. Otro célebre ejemplo es el «montaje del desayuno» de *Ciudadano Kane* (1941), que muestra el deterioro del matrimonio de Kane con varios planos encadenados mientras un mismo tema musical va de alegre a sombrío.

ENCABEZADO DE ESCENA
Indicaciones de inicio de escena que señalan si es en interior o exterior, el lugar y la luz o momento del día en que ocurre. Usualmente, incluye el número de escena y todas estas variables se escriben en mayúsculas. Ejemplo: 21 INT. GARAJE. DÍA.

ESCALETA
Lista de escenas del guión con breve descripción de las mismas, que marca la progresión dramática de la obra. Una escaleta completa lleva todas las escenas del guión, si bien en ocasiones se utilizan escaletas intermedias, que llevan únicamente los grandes bloques de secuencias.

ESCENA
Unidad del guión formada por una serie de acciones y diálogos que forman una acción dramática dentro de la trama y que normalmente mantiene constantes la unidad espacial o la temporal, o ambas. Las escenas integran las secuencias, pero una sola escena puede constituir en sí una secuencia. El uso ha hecho común que se emplee con mayor frecuencia el término «secuencia» en lugar de «escena», si bien los conceptos originales son en realidad diferentes.

ESTRUCTURA
Orden y forma en que se presenta un relato. Se considera el esqueleto del guión, que en la historia cinematográfica tradicional se ajusta a un primer acto de planteamiento con un incidente clave o detonante, un segundo acto de desarrollo que usualmente termina en crisis, y un acto de desenlace con un clímax y resolución, siendo el protagonista el epicentro de la historia.

GIRO
Inesperado cambio de rumbo en la trama marcado por un suceso imprevisto cuyo objetivo esencial es intensificar el interés del público en la historia. Algunos le llaman «punto de giro» (*plot point*).

GUIÓN LITERARIO
Es el guión propiamente dicho. Como el guión no debe incluir tipos de plano y otras indicaciones de cámara, éstas son añadidas posteriormente en la confección del llamado «guión técnico», desglose o découpage. En caso de que no se hayan enumerado las escenas (o «secuencias», como se ha dado en llamarlas), en este desglose se añaden y también se puede incluir la estimación de tiempo de rodaje e indicación de efectos especiales. La película se rueda a partir de este *découpage* o guión técnico y lo suelen configurar el director, el cinematografista y el asistente de dirección.

GUIÓN TÉCNICO: Ver **GUIÓN LITERARIO**

IN MEDIAS RES
Planteamiento del discurso que comienza propiamente en un punto intermedio del tiempo de la historia, porque además es el punto dramático que más le importa al narrador. Normalmente provoca la retrospección o *flashback*. Este recurso se emplea en *La Iliada* de Homero, *La metamorfosis* de Kafka, o *Rayuela* de Cortázar. Las tres historias que se relatan en *Las horas* (2002) comienzan *in medias res*.

INTRIGA DE PREDESTINACIÓN
Anuncio verbal o sugerido del desenlace o del destino final de un personaje que genera suspenso, puesto que el espectador no puede entender todavía las circunstancias de lo que se está presentando. Por ejemplo, el principio de *El sueño eterno* (1946) y de *American Beauty* (1999).

MACGUFFIN
Término creado por Alfred Hitchcock para describir al elemento de curiosidad dramática, formado por algún sujeto u objeto que ha desaparecido o que es altamente deseado, que sirve para poner ciertas historias en marcha (especialmente de suspenso) pero que, a menudo, es un mero pretexto para desarrollar otros contenidos dramáticos de mayor importancia, usualmente emocionales.

META DRAMÁTICA
Objetivo que, en obras de estructura clásica, persigue el protagonista y empuja la historia hacia adelante. A ese objetivo se le opondrán barreras dramáticas que generarán conflicto. La incertidumbre del público acerca de si el personaje logrará o no su objetivo configura la cuestión dramática.

MÍMESIS
Según Aristóteles, es el principio constructivo básico de toda narración en cuanto a la imitación de la realidad y de la naturaleza. La mímesis es también la base del arte de la actuación; dio lugar al realismo. Un caso ilustrativo es el del principio de la objetividad propio del neorrealismo italiano. Ver *Ladrón de bicicletas* (1947) o *La tierra tiembla* (1948).

NARRACIÓN CLÁSICA
Es un espectáculo tradicional, genérico y de naturaleza didáctica que puede ser disfrutada por la mayoría de los espectadores, independientemente de su experiencia personal y cinéfila, al apoyarse en los elementos constitutivos de los géneros y la enunciación transparente. El cine «clásico» reproduce las convenciones de la estructura en tres actos, la mímesis y el desenlace resolutorio.

NARRACIÓN GENÉRICA
Es la establecida a partir de personajes, iconografía y estructura de productos fílmicos definidos como melodrama, comedia, policial, *western*, fantasía, musical, drama histórico y otros, según parámetros asentados por el cine clásico. En filmes modernos como *Sed de mal* (1958); *Los paraguas de Cherburgo* (1964), o *Andrei Rubliov* (1966, el autor se sobrepone a precede a este tipo de narraciones; mientras que en el cine posmoderno el autor combina, fragmenta y alterna elementos narrativos y genéricos con otros menos ortodoxos, como David Lynch en *Terciopelo azul* (1986).

NARRACIÓN MODERNA
Se funda en la descripción más que en la acción, a partir de presupuestos como la incertidumbre, la ambigüedad y la ruptura del orden. Parafraseando a Jean-Luc Godard, es el cine cuya narración se divide en principio, medio y final, pero nunca en ese orden. El espacio precede al personaje, y llega a tener autonomía o total preeminencia sobre éste. La estructura está sometida a una lógica que no es la cronológica ni la causal. Un instante se puede dilatar hiperbólicamente y los momentos dramáticos se trivializan.

NARRACIÓN POSMODERNA
Se basa en la referencia independiente pues el relato no está condicionado ni por la realidad copiada ni por el caos subjetivo del cine moderno. Abunda la apropiación intertextual y la metanarración que comenta el texto anterior, como en *Bailarina en la oscuridad* (2000) en relación a *The Sound of Music* (1965) y *Los paraguas de Cherburgo,* o en *Nos amábamos tanto* (1974) y *Los intocables* (1990) con respecto a la secuencia de la escalinata en *El acorazado Potemkin* (1925).

PAUSA
Lo contrario de la elipsis narrativa: el discurso se hace mayor que la historia narrada. Puede ser de tipo descriptiva, digresiva o simbólica. El cine de Robert Bresson, Tarkovski, Scorsese, Angelopoulos, Wong, Hou, Tarr, Martel, Reygadas o Alonso, abunda en la pausa significativa.

PERSONAJE
Persona o animal, real o de ficción, que forma parte de la historia. Si los objetos adquieren peso dramático significativo cabe incluirlos como personajes: la finca Tara en *Lo que el viento se llevó*, el santo Grial o el halcón maltés. Cada personaje humano, tiene una serie de rasgos que pueden dividirse en físicos, psicológicos y sociológicos, que ayudan a definir su personalidad.

PITCH
Barbarismo utilizado para definir la acción de describir verbalmente un guión con el ánimo de despertar el interés por él. El *pitch* se suele dirigir a un productor, ejecutivo de desarrollo o potencial representante.

PREMISA
concepto básico sobre el que se construye la historia. Frase sobre la que se construye la historia; es el principio del que se parte y la esencia del guión. La mayoría de las premisas se pueden reducir a: «personaje X inmerso en una situación Y que quiere conseguir Z».

PROTAGONISTA
Personaje más importante, cuya meta dramática y acciones marcan el progreso de la historia. En la construcción clásica es el eje de la historia, y ésta trata su recorrido dramático en pos de una meta que se resuelve positiva o negativamente en el clímax.

PSICONARRACIÓN
Narración indirecta de la intimidad psíquica de los personajes a cargo del guionista y el director, por supuesto, que toman el lugar de ese personaje que monologa o incurre en frecuentes soliloquios. Es decir que la instancia narrativa, en ejercicio de sus enormes prerrogativas cuenta en estilo indirecto lo que los personajes piensan o han pensado. *Fresas silvestres* (1957), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *El espejo* (1975), *Cosecharcaica* (2001), *Eterno resplandor de una mente inmaculada* (2004), son algunos ejemplos.

RITMO
En lo que concierne al guión equivale a la cadencia entre las escenas y planos de una película basado en la longitud que tienen unas y otros, sumado al efecto provocado por la información que se suministra en las escenas y que hace que progrese la historia. El ritmo es un factor clave en la forma en que el público percibirá la película. Y, al igual que en la música, se puede categorizar en ritmo lento, medio y rápido. Un análisis del ritmo requiere el examen a lo largo de la historia y observar si presenta o no coherencia.

SECUENCIA
Conjunto de escenas que forman un núcleo o unidad de acción dramática, Una secuencia tiene su propia estructura, con establecimiento, desarrollo y desenlace, y si se extrae del guión tiene sentido completo. Muchas veces, secuencia se utiliza como sinónimo de escena, como consecuencia de una confusión terminológica entre ambos conceptos, que se remonta al pasado. El uso lo ha convertido en error aceptado y normalizado, en detrimento de una más clara terminología (ver **Escena**).

SINOPSIS
Breve descripción o resumen del tema y argumento que trata la película. Con extensión de una a cuatro páginas, se escribe en presente de indicativo, con lenguaje conciso y sin diálogos. Incluye el desenlace.

SINOPSIS DE VENTA
Sinopsis cuya función principal no es el resumen argumental sino el despertar el interés de una segunda parte en adquirir la obra. Para ello no se cierra el tercer acto y se dejan abiertos enigmas para despertar el interés.

TEMA
Idea central sobre la que versa la historia. Materia esencial de un guión.

TEMPO
Cadencia de una escena determinada por su nivel de actividad dentro de la misma, a diferencia del ritmo, que viene determinado por su longitud general y la de sus planos. El *tempo* se suele confundir con el ritmo y, a menudo, se utiliza un término para hacer referencia al concepto que expresa el otro.

TEMPORALIZACIÓN MÚLTIPLE
Se produce por desdoblamiento espacial en el tiempo de la historia que se proyecta en forma sucesiva. *Intolerancia* (1916), *Dos en el camino, Pulp Fiction* (1995), *Corre, Lola, corre* (1998), *La matriz* (1998), *Babel* (2006), *Cobrador: In God We Trust* (2006), por ejemplo, producen este efecto de simultaneidad resultante de someter el tiempo a la multiplicidad de espacios. La fragmentación externa del discurso facilita el efecto de simultaneidad.

TONO
Carácter específico de la expresión o estilo de una historia, consecuencia del enfoque, atmósfera o clima que se le imprime.

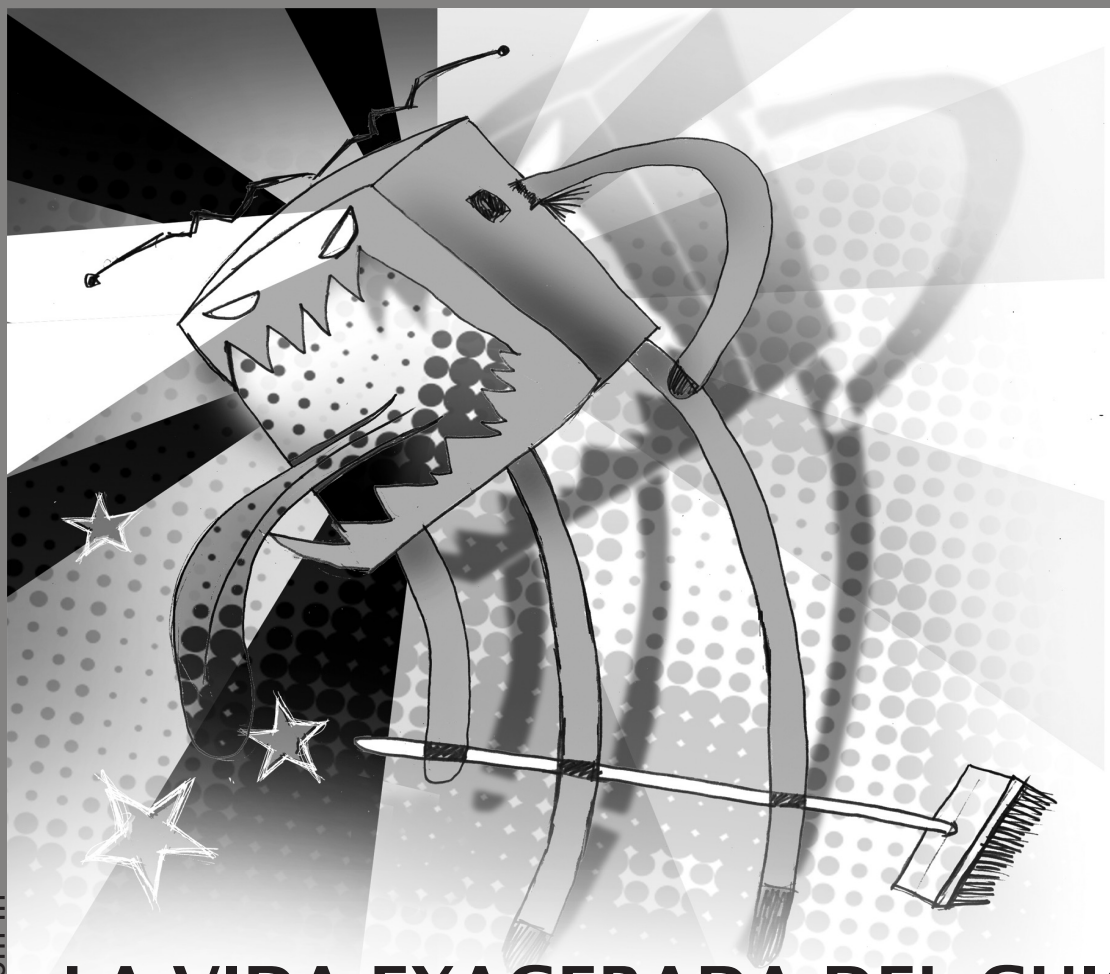
TRANSICIÓN
Acción de pasar de una escena a la siguiente. Las transiciones se pueden efectuar directamente, a través de un corte, o a través de un efecto óptico. El guionista ocasionalmente trabaja las transiciones buscando elementos comunes o discordantes entre escenas, ya sean visuales, emocionales, o de causa-efecto. Las más comunes son: *corte a (*corte directo), *disuelve a* o *encadena a* (disolvencia o encadenado) y *funde a* (fundido).

TRATAMIENTO
Exposición literaria del argumento de la historia, en forma similar a la novela corta pero siguiendo la pauta de las escenas que formarán la mencionada historia. Se narra en presente, no hay diálogos, sino descripciones de los personajes y acción, usualmente escena por escena, tal y como aparecerá en la película. Aunque no hay longitud estricta, suele contener un tercio de las páginas del guión.

TRATAMIENTO SECUENCIADO
Escaleta muy detallada en su descripción, con los encabezados de escena. Es prácticamente un guión sin diálogos.



el pequeño diccionario



LA VIDA EXAGERADA DEL GUIONISTA
EN LA INDUSTRIA TELEVISIVA: APUNTES PARA UN DECÁLOGO.

por ***Guillermo Zapata y Ángel Luis Lara***

1. No creas lo que te han contado: no eres un autor ni un creador, mucho menos escribes obras

Imagina que te encargan escribir *Guerra y Paz* para una revista, pero en realidad se trata solo de que haya algo entretenido entre anuncio y anuncio. Tampoco vas a escribir el folletín tú solo, sino con otras ocho personas. Es más, tú únicamente vas a escribir el capítulo ocho, el quince y el veintisiete. Y si hay lectores suficientes, igual los llaman para encargarles una segunda entrega.

2. Tú no eres humano

A diferencia de tu padre o de tu abuelo, que necesitaban de un empleador dueño de unos medios de producción para ponerle manos a la obra, tú llevas la maquinaria incorporada en el cuerpo: tu cerebro es tu herramienta. Eres un trabajador cognitivo. Un ser posthumano: mitad persona y mitad máquina. Un auténtico *cybor*.

3. Toda tu vida es trabajo, todo tu trabajo es vida

Tu cerebro trabaja hasta cuando estás dormido. Tú ya no ves películas ni series, tampoco lees libros: exploras estructuras, buscas giros, encuentras tramas. Tu ocio es trabajo y tus ideas salen de tu vida cotidiana: tu vecina puede ser ese personaje que necesitas. El último guión lo terminaste en un avión, la penúltima trama la sacaste en el dentista. Toda tu vida es trabajo. Eres el operario soñado por todo patrón y por toda industria.

4. Tu condición es la intermitencia

Las series de televisión son más insoportablemente leves que el ser de Kundera. Cambias más de empleo que de calcetines: tu vida se consume en entradas y salidas permanentes del mercado de trabajo. Eres intermitente. Lástima que tus necesidades fisiológicas no lo sean: necesitas comer hasta cuando estás desempleado. Qué imperfección tan molesta e inoportuna. Un momento… Si toda tu vida es trabajo y todo tu trabajo es vida, ¿no deberían pagarte por vivir? Aquí hay algo que no encaja.

5. Tu imaginación es tu peor enemigo

Qué bonito, siempre quisiste ser escritor para dar rienda suelta a tu imaginación. Olvídalo. Eres presa del mantra economicista: necesidades infinitas, recursos escasos. No existen tus deseos, existen las necesidades de la producción ejecutiva o de la cadena. No eres distinto a un contable o al reponedor de un supermercado: economizas en palabras, pones acciones y diálogos en estantes. Tú no escribes historias, haces sudokus.

6. Asúmelo: eres invisible, gobierna tu ego

Nadie del equipo de producción o del elenco artístico puede verte, mucho menos escucharte. No hablemos de tener en cuenta tu opinión. Así que cuando reaccionas herido, balbuceando lo bueno y lo incomprendido que eres, sólo les calientas la cabeza a tus otros compañeros invisibles.

7. Eres un enfermo: has desarrollado el «Síndome de Casandra» o «Pájara de Nostradamus»

Mal que le pese a más de uno, la serie la escriben los guionistas. Por eso, en el momento en que la producción ejecutiva empiece a trabajar, tendrás visiones de «qué es lo que no va a funcionar». Como nadie ve ni escucha nunca a un ser invisible, enseguida te verás vagabundeando con una túnica blanca por la productora y hablando del fin del mundo (la serie, en este caso).

8. Eso no ha pasado. Tú nunca has estado allí

Nunca digas a nadie en qué serie de televisión trabajas (salvo a tu abuela, ella adorará lo que haces). De lo que tú imaginas y escribes a lo que llega a la pantalla hay una distancia abismal por la que se despeñan sistemáticamente tus expectativas. Ni se te ocurra ver nunca en emisión nada que hayas escrito. Gobierna tu pulsión masoquista.

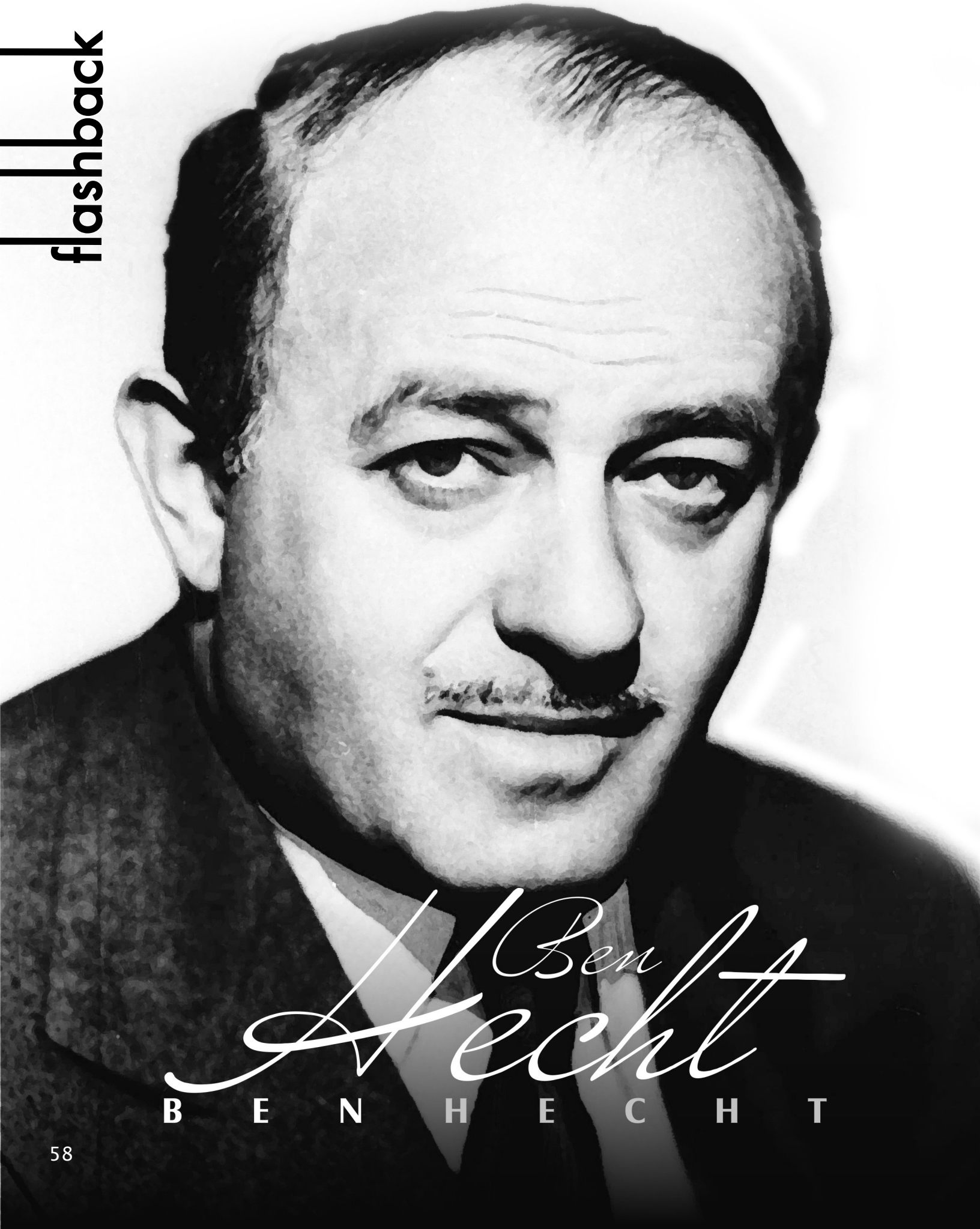
9. Tienes que animarte

Todo es hostil. El estrés y la falta de control sobre tu propio trabajo te convierten en víctima potencial de los estados anímicos bajos. Eres carne de antidepresivos, productos químicos de escasa legalidad con fines no recreativos y lo que es peor, carísimos terapeutas. Anímate antes de que sea demasiado tarde. Eres un afortunado: piensa en tu primo Juan que trabaja en una notaría.

10. Don´t Panic. No estás solo. Hay luz al final del túnel

Mira a tu alrededor: verás que formas parte de un colectivo de dementes similares a ti. Mira más allá: no necesitas más herramientas para trabajar que vuestro cerebro y una *laptop*. Mira un poquitín más lejos: todo Internet está dispuesto a recibir tus contenidos. Ya no hay una televisión, sino millones. No necesitas una industria. Basta de llantos. Encuentra tu plan de fuga. Que empiece la fiesta.

Nota: Ángel Luis Lara y Guillermo Zapata celebrarán diversos talleres durante el próximo mes de junio en los que explorarán vías para escapar de este asfixiante decálogo y propondrán armas para enfrentar el campo de batalla cotidiano del trabajo en el audiovisual. Los talleres estarán abiertos a la participación de todos los estudiantes, profesores y trabajadores de la escuela. Permanezcan atentos.



Ben Hecht

B E N H E C H T

EL GUIÓN EN EL **SISTEMA DE ESTUDIOS**

Compilación por ***Joel del Río***

Ligado a los universos —a menudo contrapuestos— de la intelligentsia norteamericana y de Hollywood con su encanto y sus simplificaciones, Ben Hecht (1894-1964) fue llamado con frecuencia «el Shakespeare de Hollywood». Hecht unió los oficios de director de cine, productor, dramaturgo y novelista, al de hacedor de historias para el cine: además de las 70 películas que escribió, fue autor de 35 libros y de algunas de las piezas de teatro estadounidense más exitosas. Sin embargo, fueron los filmes los que le proveyeron mayor prestigio y mejor salario, pues como asegura Richard Corliss, Hecht se transformó, paso a paso, en uno de los mejores guionistas de la historia del cine.

Hijo de inmigrantes ruso-judíos nacido en Nueva York, hizo carrera como periodista. Este oficio aparecerá con alguna frecuencia entre sus personajes: la película *Gaily, Gaily* (1969), de Norman Jewison, se inspiraba en sus años como periodista en Chicago, y la historia fue tomada de su autobiografía, *Hijo del siglo*.

A los 33 años debutó en el cine: por una semana de trabajo cobró diez mil dólares y terminó ganando el Oscar al mejor guión original por *Underworld,* de Josef von Sternberg, drama que definió los principales códigos del cine de gángster: estructura narrativa que muestra el ascenso y caída de un personaje violento, marginal y casi siempre inmigrante, que prospera por medio del crimen y se envuelve en un triángulo amoroso.

En 1932, el guión de *Caracortada* (dirigida por Howard Hawks), que escribió en once días, continuó y perfiló el esquema asentado con *Underworld*. Fue además la última película que pudo recrear con realismo la violencia y el crimen antes de la aplicación del código Hays en 1934. En ambos filmes, Ben Hecht llevó a la pantalla el Chicago de las matanzas entre delincuentes, la policía corrupta, la ley seca, el tráfico y la decadencia moral.

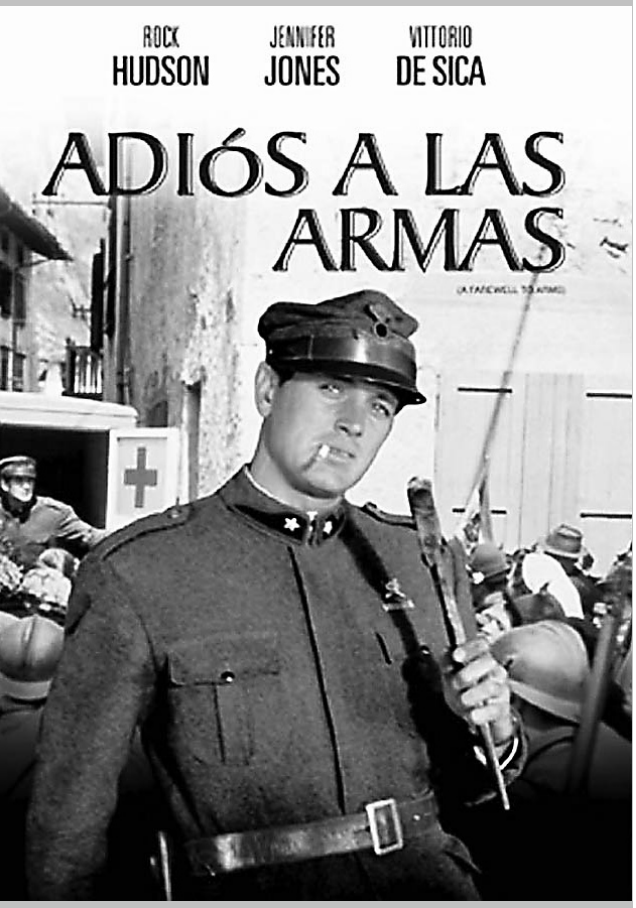
El periodismo lo había puesto en contacto con toda la corrupción y las lacras. De esa época data una de las mejores reflexiones del cine norteamericano sobre la prensa, *The Front Page*, según la popularísima obra teatral de Hecht y Charles MacArthur, realizada por Lewis Milestone; y rehecha como *His Girl Friday* (1940) por Hawks; como *Switching Channels* (1988) por Ted Kotcheff y, de vuelta al título original, por Billy Wilder en 1974, además de numerosas versiones televisivas.

MacArthur fue su habitual colaborador en otras películas notables. En 1935 adaptaron para Howard Hawks su obra de teatro *Twentieth Century*, una comedia magistral sobre antagonismos sexuales con diálogos vertiginosos y de doble sentido, que muchos críticos atribuyen al estilo de Hawks y no al ingenio de Hecht y MacArthur. En ese mismo año establecieron su propia compañía productora en Nueva York, y Hecht dirigió *Crime Without Passion* y *The Scoundrel*, ambas fotografiadas por Lee Garmes, pero carentes de la precisión y capacidad de comunicación típica de los mejores guiones del escritor para otros realizadores. En *Nothing Sacred* (1937) retornó a lo que fuera uno de sus temas favoritos en toda su carrera: la hipocresía y falta de ética en el oficio periodístico.

Si el año 1939 se recuerda como uno de los más fértiles en la producción de filmes clásicos de Hollywood, Hecht participó directamente en la creación de, al menos, cuatro indiscutibles: *La diligencia*, *Lo que el viento se llevó*, *Cumbres borrascosas* y *Gunga Din*; las cuales remodelaron tradiciones genéricas del cine norteamericano y se transformaron en perdurables paradigmas del *western*, el melodrama de espesor histórico o literario y la aventura exótica. Por lo



La diligencia



menos en *La diligencia* y *Lo que el viento se llevó,* los guiones potenciaban la figura del héroe o la heroína, con un propósito o meta que simbolizaba la fundación y grandeza del país a lo largo de escenarios como la conquista del Oeste y la ética que se atribuía a los primeros colonos (grupo de viajeros de la diligencia presididos por Ringo Kid, por un lado) y la guerra de secesión y la agricultura de plantación (Scarlett O'Hara y su finca Tara por el otro). *Cumbres borrascosas* fue uno de los mejores melodramas de William Wyler, en su evocación del ambiente mórbido de pasión frustrada por la diferencia de clases. Y en *Gunga Din,* Hecht y MacArthur exaltaron la cofradía masculina enfrentada a rebeldes en India, en una suerte de canto al colonialismo británico.

Alfred Hitchcock, el prodigioso narrador visual, se ocupó de dirigir dos de sus mejores guiones en la década de los 40: *Spellbound* (1945) y *Notorious* (1946). La primera es un rompecabezas que descubre para el cine, y asume a fondo, las técnicas del psicoanálisis sobre un personaje amnésico que ni siquiera recuerda quién es. *Notorious* es un drama de espías cuyo suspenso, ambientado en la II Guerra Mundial, se levanta sobre un triángulo romántico. Algunos aseguran que la dosificación del suspenso y el drama, y su atractivo argumento, convierten a *Notorious* en su mejor guión.

Se estima que una veintena de los casi cien guiones escritos por Ben Hecht fueron anónimos, sobre todo a finales de los años 40 y principios de los cincuenta, pues hubo una especie de boicot contra su trabajo debido al apoyo activo de Hecht al movimiento sionista en Palestina. Además, trabajó mucho como consultor y auxiliar de otros guionistas. A pesar de prejuicios políticos, su carrera continuó indetenible, si bien con menos esplendor.

De esos años en adelante, merecen destacarse la comedia de enredos que minaba la masculinidad dominante (*Monkey Business*), y esa otra comedia que satirizaba a James Bond y el cine de espías (*Casino Royale*), melodramas que restituían el lado romántico de los amores imposibles (*Adiós a las armas*), las aventuras exóticas que ponderaban el heroísmo individual (*El Cisne Negro*, *Motín en el Bounty*) y el género gansteril que siempre lo atrajo, en el estilo de *Kiss of Death*.

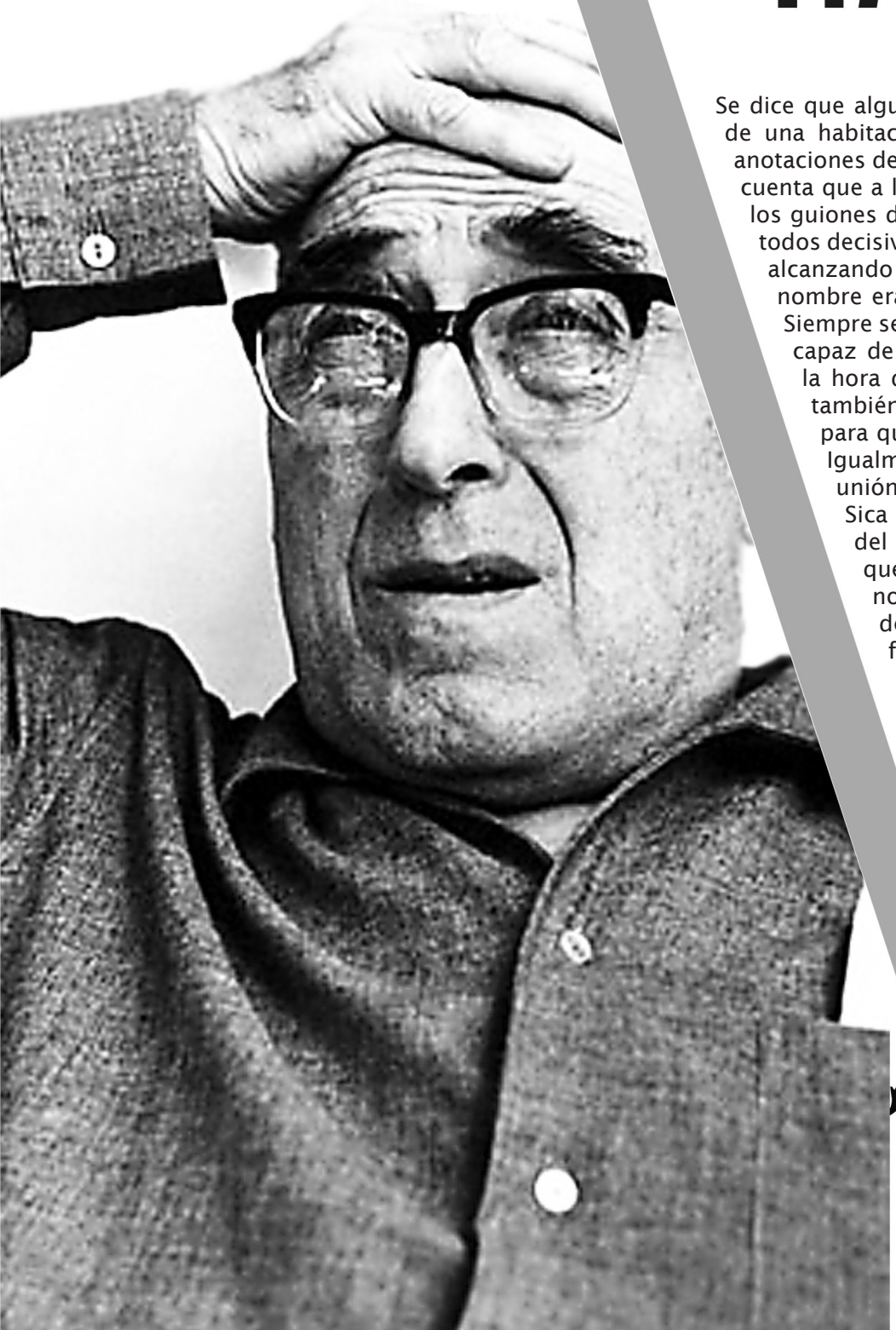
En el mismo prototipo de guionista contratado por los estudios, como Lamar Trotti, Dudley Nichols, Casey Robinson, Anita Loos, Robert Riskin, Sydney Buchman, Jules Furthman y Herman Mankiewicz, por solo mencionar unos pocos, Ben Hecht representa la figura señera del guionista trabajando en un equipo cerrado y autócrata junto con el productor y el director, y de acuerdo con las indicaciones de este dúo. Cuando se sumaban los actores, el director de arte, el fotógrafo, el sonidista y el músico, cada uno añadía de su cosecha de ideas y de su sensibilidad y ocurría que en muy escasas ocasiones la película podía considerarse un texto equivalente a la letra escrita.

Como se dice en un diálogo de *Sunset Blvd.*, «mucha gente ni sabe que alguien escribe las películas, y se creen que los actores inventan la trama a medida que esta avanza». Crear esa impresión de transparencia, de acción fluida y natural, fue el mayor aporte de los guionistas que trabajaron vinculados al sistema de estudio en el periodo clásico. Ellos se integraron a una manera de hacer cine que subordinaba la puesta en escena, y las funciones de la edición, al desenvolvimiento de la historia, a los diálogos vinculados a la acción, y a la muestra de las motivaciones de los personajes.

El guionista pudo convertirse, entonces, en el máximo responsable de los significados de una película. Y así ocurrió, de hecho, con varios de los filmes escritos por Ben Hecht. Pero veinte años después de que produjeran sus grandes clásicos, los críticos y cinéfilos prefirieron atribuirle todos los méritos al director-autor, y así se fomentó uno de los mayores equívocos de la apreciación cinematográfica.

ANOTACIONES SOBRE CESARE ZAVATTINI Y EL NEORREALISMO ITALIANO

por ***Loipa Calviño Carbajal***



Se dice que alguna vez tuvo todas las paredes de una habitación en su casa cubiertas con anotaciones de posibles historias. También se cuenta que a lo largo de su vida participó en los guiones de más de 80 filmes, siendo en todos decisiva su aportación al argumento y alcanzando un sello tan particular, que su nombre era una garantía en los créditos. Siempre se habló de su estilo de creación, capaz de darle un lugar protagonista a la hora de construir una historia, pero también de generar una atmósfera para que todos aportaran a la misma. Igualmente, se destacó al lograr una unión tal con el director Vittorio De Sica (uno de los más destacados del cine italiano de la posguerra) que muchas de sus películas no pueden analizarse fuera de esa conjunción. Además, fue inigualable a la hora de superar fronteras temporales y geográficas dado su impacto y colaboración concreta en el surgimiento del «nuevo cine» latinoamericano, entre otros movimientos. De todos esos logros, uno que particularmente me conmovió, pues revela su fuerza creativa, fue que, después de un largo camino como





guionista, decidiera, a la edad de 80 años, dirigir un filme: *La veritáaaa*.

Comenzó como periodista y escritor, fue también polemista, teórico e, inclusive en un breve período, se dedicó a la crítica teatral. Otro de sus amores secretos fue la pintura, descubierta de manera inesperada y a la que permaneció profundamente apegado. La pasión por el séptimo arte estuvo desde edad temprana al presenciar el rodaje de una película italiana en su natal Luzzara. Entonces tenía catorce años. Aunque su vocación por el cine llegó un tiempo después, al asistir a la proyección de *La quimera del oro* de Charles Chaplin.[1]

No obstante, poco se refiere que el impulso de Chaplin en su definición profesional vino junto a su fascinación por el guión de *Los hombres…qué sinvergüenzas* (1932), dirigida por Mario Camerini y considerada como una de las primeras señales del neorrealismo italiano. Algunos biógrafos llegan a plantear que significó el descubrimiento del cine como una nueva posibilidad para contar historias materializada en su primer guión titulado *Daré un millón* (1934).

Estas coincidencias entre Chaplin, las primeras señales de un nuevo espíritu en el cine y el encuentro posterior con De Sica resultaron en los guiones de *Cuatro pasos por las nubes* (1942), *El limpiabotas* (1946), *Ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1950) y *Umberto D* (1952).[2] En su conjunto, todos ellas marcaron la trayectoria del Neorrealismo italiano y denotaron, en Cesare Zavattini, una búsqueda bien específica. Esto comprendiendo que el guionista, en asociación con el neorrealismo, representa un vuelco hacia la representación de la realidad y sobre todo, hacia una realidad más humana. Así lo constató al definir al movimiento no solo como un fenómeno epocal sino también como una actitud frente al cine: «(…) una de las virtudes del neorrealista debe consistir en partir de cualquier argumento, de cualquier persona u objeto, con el objetivo de retratar mejor al ser humano».[3]

Siguiendo esa premisa, quisiéramos proponer una serie de procedimientos en las historias del período neorrealista extendido, en el caso de Zavattini, de 1946 a 1952.

Un primer y recurrente elemento en sus guiones fue el **componente de actualidad y sobre todo, cómo este se articula en la historia.** Primeramente, para el cineasta lo actual se logra a través del **objetivismo** del guión digamos, en la preocupación por expresarse con claridad. Por ejemplo, en *Ladrón de bicicletas* se presenta una tesis de considerable simplicidad: para sobrevivir los pobres deben robarse entre ellos mismos. Segundo, la objetividad también significa **no presentar ninguna situación en un contexto histórico neutro**. Es el caso de la dramática situación de los personajes de *Umberto D* justificada más que en causas personales, en sus respectivas circunstancias históricas. Lo anterior también se relaciona a algo definido como «la tendencia hacia lo documental» propia del guión neorrealista. Pero esta idea la retomaremos más adelante como parte de los planteamientos en cuanto a la organización del relato.

En este punto, resulta importante aclarar que el neorrealismo, y por extensión, Zavattini, supusieron no sólo las conocidas rupturas con el modelo clásico de Hollywood (por cuanto este supone un falseamiento de la realidad) si no también con el realismo socialista en tanto lenguaje igualmente impositivo. Así se recurren a nuevos caminos que **buscan salirse de la rigidez de la dramaturgia tradicional** tanto del cine norteamericano como del filme de propaganda política.

Como bien se ha afirmado, la búsqueda neorrealista de **una nueva dramaturgia** puede resumirse en la idea de una **nueva concepción del personaje**[4]. Esto supone el desapego de los preceptos hollywoodenses, herederos del teatro,





donde la realidad se dispone en función de estructuras dramáticas y espectaculares. En la concepción clásica del cine norteamericano el avance de la narrativa depende de la dualidad deseo-conflicto; superditándose la cadena de hechos a las causas psicológicas y emocionales del personaje. Las estructuras de la puesta en escena se deducen de ahí: el decorado, la luz, el ángulo y el encuadre serán de acuerdo con el comportamiento del actor. Han de contribuir a confirmar el sentido de la acción. La descomposición de la escena en planos y el montaje equivale a esto y a una recomposición del suceso según una temporalidad artificial y abstracta: la duración dramática. Se da así una formulación apriorística –modélica- que en la narrativa clásica de Hollywood trata a los elementos narrativos y sus procesos como formas específicas y únicas.[5]

El neorrealismo va por tanto en contra de las categorías tradicionales del espectáculo, y en primer lugar, contra las de la interpretación. Es decir, rompe con el cine basado ya sea en el *star system* o en el lugar central del actor en la organización narrativa. En general, en el filme italiano esto se constata a partir del uso indistinto de actores profesionales y no profesionales con una clara tendencia hacia los segundos. Sin embargo ¿cómo se comprende esto desde la construcción de los personajes en el guión?

Siguiendo al propio Zavattini, se habla de un «**principio de verdad**»[6] en la conformación de los personajes expreso en una suerte de «**moral del guión**».[7] Por ahora, me atrevo a plantear que el principio de verdad se relaciona con una cierta cercanía del personaje al hombre popular entendido este en dos sentidos: por un lado, representatividad vernácula del personaje y por otra, su representatividad humana. En ese sentido, resulta significativa la interpretación de Julio García-Espinosa al referirse a la herencia del neorrealismo italiano en América Latina:

«Las pasiones del neorrealismo eran las mismas que veníamos sintiendo nosotros. Hacer del hombre popular un personaje popular (…) Convertir la pequeña historia cotidiana en gran historia (…) Hacer, en fin, de la verdad la fuente principal de la belleza».[8]

Retomemos ahora la ya referida **tendencia del guión neorrealista hacia lo documental**. En este sentido, la figura de Zavattini fue particularmente reveladora (recuerdo la anécdota de cuando propuso filmar, de manera continua y sin montaje, la vida de un hombre en un día).

Ya adelantábamos cómo esto se constata en el guión a través de la importancia del elemento histórico tratado, no en su simple presencia cuantitativa, sino como elemento unificador de la historia. Seamos más claros en esta idea: si en la narrativa clásica la unidad se consigue a partir de la estructura causal, supeditada a su vez a la subjetividad del personaje, en el caso del neorrealismo lo social resulta determinante. Es decir, el acontecimiento en sí mismo (lo que en la dramaturgia clásica se define como acción) no posee valencia dramática.

Una de las formas en que esto se consigue es por medio de **una organización particular del relato** que **rompe con principios básicos como el de la tensión dramática**. En el caso específico de Zavattini, esto se logra a partir de un tratamiento anecdótico del hecho (como en una estructura de relato corto) siendo un caso paradigmático el filme *Milagro en Milán*. O como en *Umberto D*, donde fractura el sentido de **progresión dramática** para favorecer una mera progresión cronológica de la historia y se presentan así diferentes situaciones que aparentemente no tienen ninguna conexión entre ellas. Un ejemplo también ilustrativo se encuentra en la separación del principio de **duración dramática** la cual presenta ciertos hechos en su duración fenomenológica (es decir, en la duración propia del mundo real). Tal es el caso de *Ladrón de bicicletas* donde una escena se extiende lo que se demora en escampar, o se interrumpe por los deseos de orinar del niño en un momento determinante del drama. En resumen, estas estructuraciones del relato permiten la presencia de una realidad más consecuente en el filme que le otorga, en su cercanía a la vida cotidiana, un cierto aspecto documental.





Falta por exponer cómo el guión neorrealista supone un desplazamiento de las normas **de la puesta en escena a las cuestiones de estilo**. Para ello requeriríamos de la presentación de ejemplos bien detallados que por extensión, no tendremos oportunidad de precisar. Nos limitaremos a enumerar algunos: 1) Las escenas se suceden mayormente en exteriores rompiendo con los principios del decorado y la iluminación artificial; 2) sensación de reportaje que recurre a puntos de vista muy concretos identificados con la visión y el tacto del hombre; 3) otros procedimientos para introducir la continuidad propia de la vida en el filme.

En fin, quedaría mucho por agregar y comprendo que el presente texto no pasa de ser algunas anotaciones. Por último, me gustaría sumar unas ideas más a las impresiones anteriores.

Muy justamente alguien escribió que la mayor aportación del neorrealismo y en especial, de Cesare Zavattini, estuvo en el acercamiento del arte —el cine— a la vida.[9] Aunque resulte paradojal, las rupturas que hemos referido fueron también intentos por establecer conciliaciones entre la imaginación y el mundo real.

Lo anterior se verifica, si consideramos el arranque de una etapa de radicalización de su labor justo cuando era innegable el declive del movimiento neorrealista. Entonces, se nos revela de manera más evidente la voluntad zavattiniana de romper la separación entre documental y relato, entre realidad y ficción[10]. Su continuidad en el cine italiano e internacional reside en tales re-encuentros. Re-encuentros, porque creo que acudió a la improvisación y lo experimental así como reconocía el pulso de lo cotidiano. Considero también importante que en ello estuvo su fuente inagotable para escribir historias.

Ojalá y sus lecciones lleguen a quienes se inician en el oficio de guionistas. De aquellas enseñanzas, en mi opinión, la fundamental es: la huella de un filme no sólo debe llegar al hombre de cine sino tocar, en lo más profundo, al hombre todo.

Notas:

[1]Pío Caro Baroje, *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Colección Estela, Editorial alameda, S.A, México, 1955.

[2]Todos estos *films* fueron dirigidos por De Sica con la excepción del primero, cuya dirección estuvo a cargo Alessandro Blasetti.

[3]Cesare Zavattini, *Il neorrealismo secondo me*, en ***Neorrealismo ecc.***, Editorial Bompiani, 2001, P.757.

[4]Julio García Espinosa. *Recuerdos de Zavattini*, en ***Un largo camino hacia la luz***, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, P.153

[5]David Bordwell y Kristin Thompson. *La narración como sistema formal*, en ***El arte cinematográfico***, Editorial Paidós, Barcelona, 1995, P.84,

[6]André Bazin, *El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación*, en ***Una estética de la realidad. El neorrealismo***. (Versión digital)

[7]*Ibídem.*

[8]Julio García Espinosa. *¿Verdad o belleza?*, en ***Un largo camino hacia la luz***, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, P. 146.

[9]Julio García-Espinosa, *Recuerdos de Zavattini*, en Un largo camino hacia la luz, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, P. 151.

[10]José Enrique Monterde, *Zavattini cineasta*, en ***Diario de cine y de vida***, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, mayo 2002, P. 62.



EL REPELENTE NIÑO **AZCONA**
O LA VERDADERA HISTORIA DE
JACK O'RELLY

por ***Abel Arcos***



«¿Por qué hemos ido al cine? El cine es una cosa a prohibir en una sociedad bien organizada, porque, aparte de que te deja idiota, te devuelve a la realidad hecho una piltrafa».

Los ilusos. Rafael Azcona

Azcona y Azcona

El estado ideal del hombre es estar sentado. En cuanto se mueve, comienzan los problemas. Algo así leí una vez que dijo Azcona intentando resumir a sus personajes: al menos, de este modo lo dijo quién al parecer lo escuchó de su boca. Al igual que ocurre con J.D. Salinger o Bob Dylan, para saber de Rafael Azcona, ya que él hablaba poco y nada de sí mismo, tenemos que leer lo que hablan otros. Ahora incluso, muerto como está, uno puede hablar de él lo que quiera, quizá puede hasta inventar cosas que le gustaría saber de su vida. Sin embargo, sí se puede afirmar lo comprobable: esto es, que Rafael Azcona nació el 24 de octubre de 1926 bajo el signo

de Escorpión en la ciudad de Logroño, España. Lo de ciudad es más bien un eufemismo, ya que en esa época Logroño vendría siendo un equivalente de San Antonio de los Baños.

Años después le confesó a un amigo —que se dedicó a contarlo a todo el mundo y por eso lo sé yo— que donde nació sólo había dos tipos lo suficientemente gilipollas como para, en lugar de hacerse ricos vinateros, decidir dedicarse a escribir. Uno era él; el otro pudiera ser un viejo riojano al que acompañaba cada día en su empeño de fotografiar el atardecer, pero que, para cuando disponían la pesada cámara, el sol ya se había ocultado. Este viejo —que si no me engaña de quien leí esto— se llamaba Godofredo Bergasa (nombre perfecto para algún personaje suyo) pudo haberle inculcado el anticlericalismo imprescindible en toda persona de bien. Frase esta última que por desgracia no es mía, sino que pertenece a David Trueba, amigo suyo que una vez se atrevió a afirmar que el tándem Berlanga-Azcona es al cine lo que al fútbol fue Gento-Puskas-Di Stefano (siendo madridista Azcona) o mejor Escudero-Barek-Carlsson (siendo yo del Atlético).

Pues bien, Azcona no salió de su «ciudad» natal hasta los 25 años, por lo que encontrar una foto de joven es casi tan imposible como hallar una entrevista suya. Entonces Azcona, como imagen, prácticamente sólo existe después de los 60 años, o sea que es siempre una especie de abuelito muy sabio y tímido al que es bueno escuchar.

Veamos: Azcona, por edad, pertenece a la generación de los 50, ésa que se dio en llamar «los niños de la guerra», y su primer contacto con la escritura pasó por la poesía. Comenzó publicando en una revista local llamada *Codal*, una revista, naturalmente, que tenía menos lectores que *enfoco*. Entonces se cansó del campo y se fue a Madrid, donde comenzó una andadura por los más diversos trabajos en busca de asiento definitivo. Hasta que consiguió trabajar en una revista de humor gráfico llamada *La codorniz*, que al parecer, no sólo marcó los inicios de Azcona sino de otros grandes escritores de aquel Madrid desconectado de la modernidad europea, tan pobre que los españoles emigraban ¡a Cuba! (sin comentarios). De ahí salió su «repelente niño Vicente», precursor sin dudas de «Mafalda» o de los «Zipi y Zape».

En esos tiempos fue que apareció Jack O'Relly, seudónimo de Azcona para sus primeras novelas, malas novelas, pero que le permitieron ganar algunas pesetas de más y redondear así sus ingresos de escritor muerto de hambre. Después, para desquitarse, vinieron novelas de verdad —lo que sea que signifique esto—, como *Los ilusos, Los europeos, Memorias de un señor bajito* y otras más que no he leído y que no creo que lea nunca. Con sus guiones basta y sobra. Es precisamente a través de la literatura que Azcona se encuentra con el cine: sus primeros guiones para Ferreri son adaptaciones de relatos propios. A partir de aquí no deja de escribir guiones durante 50 años; sobre todo, no deja de escribir buenos guiones, de ganar todos los premios posibles y, como buen guionista, de ausentarse de toda premiación posible.

Rafael Azcona, última ironía o canto de cisne, murió un Domingo de Resurrección, no importa de qué. Al igual que él sostengo que hoy en día se vive demasiado, los 80 los cumple cualquiera y cuando se pasa de esa edad da lo mismo irse dormido de una penosa enfermedad (léase cáncer) o meter la cabeza en el horno encendido. La muerte, especie de quietud suprema, no hace daño ni tiene el poder de cambiar lo que uno hace en vida, y Azcona hizo mucho. Siempre fue muy generoso, muy democrático con sus críticas. Puede decirse que nadie se quedó sin ellas. En sus obras se encuentra siempre, y sin mucho trabajo, una amarga exposición moral de la condición humana que trasciende la mera anécdota. En su obra supo transformar una época de asco en una época de risa, que ya es bastante.

Por desgracia, no puedo afirmar que sin Azcona el cine español no hubiese existido —frase de muy buen efecto para un final—, pero en cambio sí puedo gritar, si me da la gana, que sin Azcona el cine español hubiera sido mucho menos cine. Yo, que soy *fan* suyo, digo sin ascos que Azcona es el mejor guionista puro, si es que tal cosa existe, de la historia del cine (frase que seguramente tampoco es mía, pero con la que no puedo evitar estar de acuerdo). Para no exagerar, al menos diré que es el mejor guionista puro en lengua castellana y, si aún resulta demasiado absolutista, entonces afirmaré —sin temor a equivocarme esta vez— que es el mejor guionista puro de la historia de Logroño. La idea principal es que fue mejor guionista de lo que seremos todos nosotros juntos.

Azcona y Marco Ferreri

El primer encuentro entre Azcona y Ferreri sucedió en un bar. Azcona salía muy poco de los bares, y en especial del Varela, al parecer el único en todo Madrid donde servían agua gratis (a cambio de que Azcona recitara poemas encima de una tarima). En ese tiempo, según el propio Azcona, consumió



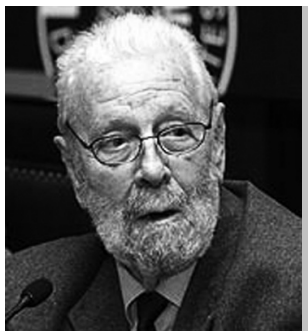
más agua que una central eléctrica. Pues bien, entró Ferreri y vio a Azcona cuando estaba sentado ante una ventana haciendo dibujos, se sentó junto a él y a la primera duda sobre formato que tuvo Azcona, Ferreri le respondió: «Haz que los diálogos y las descripciones no digan lo mismo». Quizá sea ésta la mejor manera de definir un guión. O no, simplemente era lo que necesitaba saber Azcona para escribir *El pisito, El cochecito, La gran comilona, La última mujer*, *El hombre de los cinco globos* y algunas más —no muchas— que no he visto, así que no hablo de ellas.

El escritor, fotógrafo, librero, humorista y, de paso, guionista de *comics*, Mario Levrero, al intentar definir o defender un libro suyo como novela, llegó a la conclusión desesperada de que una novela es cualquier cosa entre tapa y contratapa. Entonces, un guión es cualquier cosa que sirva de pretexto para concebir una película, visión ambigua, pero tranquilizadora. Lo cierto, y triste a la vez, es que no se puede hablar de un guionista, por grande que éste sea, sin hablar de los directores con los que trabajó. Y Ferreri, por ser el primero, por ser un gran director también, ocupa un lugar especial en la vida de Azcona. Digamos que es su iniciador, el gran culpable, su primer compañero de viaje y esto nunca se olvida.

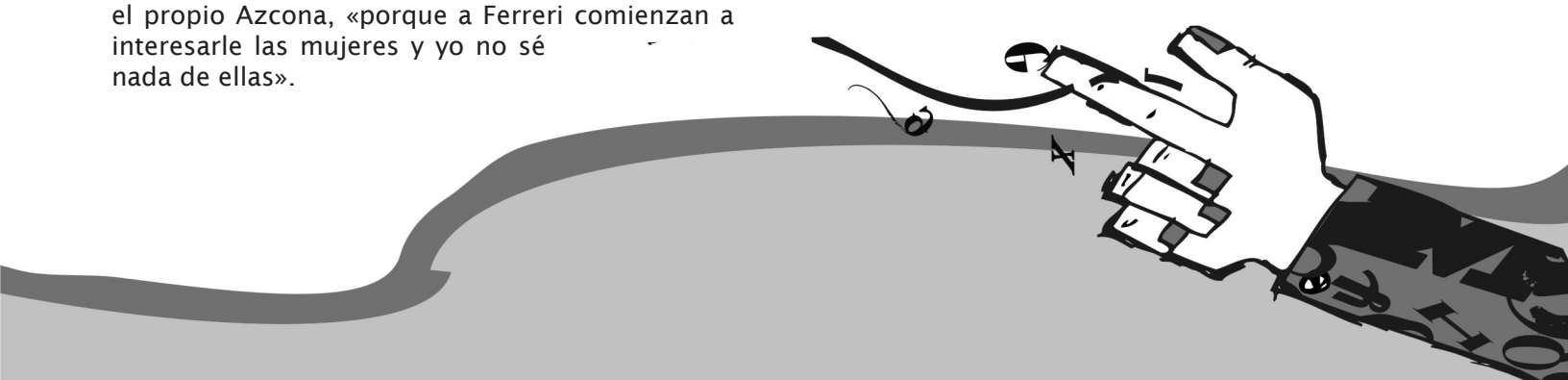
Con el italiano, Azcona comenzó a esconderse, a estar sin dejarse ver, a crear su leyenda de hombre invisible. Porque ser guionista es ser invisible por definición, o al menos puede decirse que el mejor guionista es aquel que mejor sabe ocultarse. Un guionista es una invención del director o quizá los directores tienen sueños húmedos con eso: nunca escribe una película, no existe tal cosa, una película es algo que está casi por entero fuera de sus manos. Y como las películas siempre son de otros, él no tiene que dar la cara. Con Ferreri nunca hizo falta que saliera de la sombra, las películas fueron tan buenas que nadie preguntó por el guionista. Luego de muchos años de trabajo en España e Italia, sucedió la separación, según el propio Azcona, «porque a Ferreri comienzan a interesarle las mujeres y yo no sé nada de ellas».

Azcona y Berlanga

El encuentro de Azcona con Luis García Berlanga es también el encuentro de dos tradiciones parecidas: los dos ven en lo siniestro del humor negro el arma fundamental para expresar su época. Sus películas trascienden lo costumbrista y mediante una mirada grotesca y muy burlesca al estilo de la picaresca, logran transformar una recreación de la realidad en arte. Su relación nace con *Plácido* a principios de los 60 y el divorcio ocurre en 1987, con *Moros y cristianos*: o sea, casi 30 años. Solo por estadística recordemos que el 90% de los matrimonios no llega ni siquiera a 10. Éste, al menos, fue un matrimonio intenso, pasaban juntos más de seis horas diarias, escribiendo, hablando, bebiendo. De hecho, cuenta Berlanga que escribir un guión era lo que menos le gustaba de su relación con Azcona. Cuando Berlanga dice: «Azcona es evidentemente el hombre más importante de mi vida» —frase que, evidentemente, habla más del propio Berlanga que de Azcona— habla de sí para hablar de Azcona, algo que en mayor o menor medida sucede con todos los directores que trabajaron con el guionista, esa especie de intimidad que crea el trabajar con un hombre que nos conoce o, mejor, nos descubre.



Otra vez todos hablan de Azcona y Azcona no habla de nadie. Lo cierto es que, a juzgar por las películas que concibió con Berlanga, parecería que esta fue una relación ideal entre director y guionista. Puede ser: depende del director, del productor, depende de muchas cosas, así que también puede que no sea sano para un guionista encerrarse seis horas por día con un director. Para Azcona, lo más difícil de escribir un guión es que te lo paguen, algo con lo que seguramente estará de acuerdo todo guionista que se respete en Latinoamérica, e incluso también los que no se respetan. Aquí en Cuba, por ejemplo, el pago de un guión es a base de estimados, como el pronóstico del tiempo o juzgar a simple vista no el valor del guión mismo sino del guionista, de manera que un

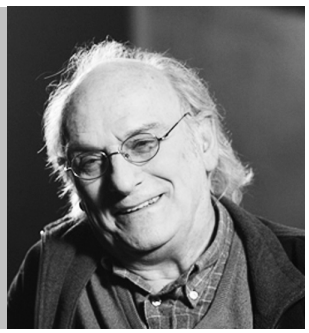


guionista novato tiene grandes posibilidades de pasarse la vida sin terminar de empezar. Esto quiere decir que, como de todas formas nadie te va a pagar, a uno le sobre el tiempo para encerrarse con el director. De hecho, puede estar encerrado con el director toda la vida, que es lo mejor de estar en el Tercer Mundo: uno habla mucho, el director habla más todavía, uno escribe mucho, el director sigue hablando, pero la película sigue sin hacerse.

Métodos aparte, basta ver *Plácido* o *El verdugo* para comprobar que, al menos en el caso del tándem Azcona-Berlanga, esta forma de trabajar funcionó, y funcionó muy bien. Al final, como suele suceder en cualquier relación, uno de los dos abandonó el barco y el otro siguió flotando a solas. Casi siempre es el guionista quien se va (siempre es mejor irse) en este caso, porque se cansó de Berlanga y es comprensible: alguien tan intenso solo puede terminar aburriendo a alguien tan divertido. Tras la muerte de Azcona, Berlanga, en una de las tantas entrevistas que dio para hablar de Azcona, confesó que, si se hiciera el *top ten* del cine español, habría con suerte dos películas suyas, pero seguramente siete serían con guiones de Azcona.

Azcona y Saura

Uno no se olvida nunca de *Peppermint frappé* (1967), primera colaboración entre Azcona y Carlos Saura, y no se olvida no por ser su primera película juntos, ni porque la película sea algo de otro mundo —ninguna lo es— sino por el título. Al menos yo la vi por eso, leí tres veces en voz alta esas palabras y me gustó cómo sonaron, así que corrí a verla.



Cuando Azcona llegó a Saura o cuando Saura lo recibió, Azcona ya era un guionista hecho y derecho, o sea que la relación marca su madurez, desde *Peppermint frappé* hasta *¡Ay, Carmela!* (1987). El tercer matrimonio de Azcona —después de divorciarse de Ferreri y de tomarse un tiempo con Berlanga— atravesó por problemas de censura, dificultades de exhibición y atentados medio fascistas. Los dos habían comenzado en el cine en 1958, luego crecieron, se desarrollaron por separado y se arrimaron en el momento ideal, el momento en que las inquietudes de ambos simplemente confluyeron. Saura contaba además con una relación que mantendría casi de por vida: Elías Querejeta, que es lo que yo llamo un productor inteligente o alguien a quien resulta grato arrimarse.

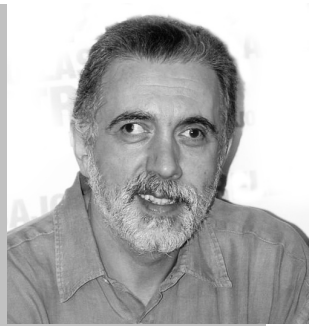
Este encuentro marcó también algo que parecerá superfluo —y lo es, pero también no lo es—, y es que en todas las películas anteriores de Saura la mujer aparecía sólo circunstancialmente. Es Azcona quién introduce a la mujer en el universo de Saura, que será el factor detonante de la tragedia, si bien no su causa. La mujer, entendámonos, no como una presencia plana del mal, sino como algo complejo, siempre objeto de un deseo que se queda por la mitad, siempre terminando de confundir a un personaje masculino que está obligado por una sociedad hostil a ser lo que no desea. Esta fórmula, que se puede encontrar en toda la obra de Azcona, con la represión de una España reaccionaria de telón de fondo, quizá sea la preocupación temática principal de la relación Azcona-Saura. De esta experiencia sensorial que concibieron juntos, alcanzan un nivel difícil de superar con *Ana y los lobos*, donde a través de la llamada estética de la represión del cine de Saura, lleva a horizontes paroxísticos a seres aberrantes, patéticos, en esta crítica y «homenaje» a una clase dominante. Sin embargo, no puedo decir que *Ana y los lobos* es su mejor película, no sé cuál es o en realidad son todas: si veo, por ejemplo, *El jardín de las delicias*, creo que es la mejor. Lo mismo me pasa con *La prima Angélica* y con el resto del repertorio Saura-Azcona. Lo que demuestra que:

1) Soy un fanático por lo que estoy incapacitado por completo para hablar objetivamente de cualquier película en la que haya colaborado Rafael Azcona.

2)Tienen que ver las películas de Saura y Azcona y olvidarse de todo lo que han leído aquí.

Azcona y Trueba

No se aprende nada de Azcona viendo las películas. Los guiones quedan tan bien sumergidos que uno sólo es capaz de disfrutar con una mirada de puro espectador. Para aprender de Azcona hay que leer sus guiones como se lee una novela; y leer un guión casi siempre es aburrido, pero no hay otra forma de aprender: el mejor guionista es el que más reescribe y para reescribir hay que leer. Ver *Belle époque* equivale para un aspirante a guionista a salir corriendo en busca del texto, para luego enmarcarlo, hoja por hoja, en la pared de su cuarto.



Azcona y Fernando Trueba venían de ganar un Oso de Plata en Berlín con *El año de las luces* cuando empezaron a trabajar en *Belle époque*, argumento concebido en un bar —no puede ser de otra manera— entre Azcona, Trueba y José Luis García Sánchez, o sea, entre amigos. Una película con un registro menos duro y amargo que otras de Azcona, una película de Oscar. En esta tragicomedia con irradiaciones del pasado real de Trueba, según él mismo, buscaban un tono parecido a *Une partie de campagne*, de Jean Renoir. Qué sé yo si esto es realmente importante a la hora de hablar de una buena película como ésta, el hecho es que contaron una España interrumpida, un paraíso que se quedó por la mitad; como mismo el personaje tiene que decidir al final por una de las cuatro hermanas y privarse del resto, y el viejo Manolo acaba en el pueblo rodeado de soledad y melancolía y sin su joven amigo, todo justo antes del fin de los buenos tiempos o lo que es igual: el principio de la guerra. *Belle époque* es suave sólo en apariencia, es cómica porque de lo malo, de lo que asusta, no queda más remedio que reírse. Es, en definitiva, una película de Azcona.

Azcona y Prévert

Como muchos guiones y poemas de Jacques Prévert, hay un sentido de la imagen insólita y de guasa popular en la obra de Azcona, si bien la peculiar visión del español era mucho más satírica, mucho más anticlerical, mucho más misógina, mucho, mucho más procaz (rozando en ocasiones la crueldad y el erotismo de humor negro) mientras el francés se movía casi siempre dentro de temas más generales y optimistas como la justicia, la felicidad y la libertad tanto individual como colectiva. La comparación parece válida: uno insistió siempre en esquemas repetitivos sobre la guerra civil y su posguerra, y el otro, al que no se puede estudiar obviando su condición de poeta, intentaba rescatar una Francia que se iba o que ya no existía. En ambos, todos pretextos para saciar un entrenado gusto para atacar gobernantes, instituciones en general y cualquier forma de opresión, y sobre todo a partir de que los dos, y este es el punto más importante o al menos el único que debería importar, trabajaron con muchos directores bien diferentes entre sí y aún así lograron fijar en sus obras una serie de huellas, rastros, irradiaciones, que los convierte no sólo en guionistas es decir, en hombres con un oficio, sino en autores, en artistas —palabra que es mejor no utilizar y que mataría de risa tanto a uno como a otro.



Azcona y Víctor Erice

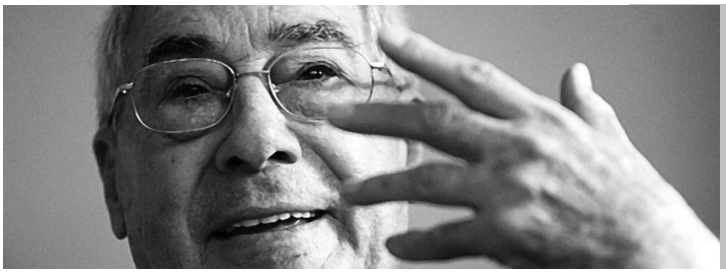
Una tarde se tomaron unos cafés, vieron que no avanzaban, y lo dejaron estar.

Azcona y Woody Allen

Probablemente Azcona vio todas las películas de Woody Allen y probablemente, Woody Allen no vio ninguna de Azcona. Sin embargo, hasta su muerte, Azcona estuvo reclamando el Nobel de literatura para Woody Allen.

Azcona y yo

La primera vez que vi *Plácido* y bajo el crédito de Guión leí su nombre, yo, que nací en Guanabo, un pueblo costero de La Habana que no es ni siquiera la mitad de lo que era Logroño en 1926, sin saber a quién preguntar ni adónde buscar —hablar de Internet en Guanabo es como hablar de la vida en otros planetas— corrí a buscarlo en el diccionario. Allí encontré que «azcona», en el sentido literal de la palabra, significa: *arma arrojadiza, algo como un dardo que se utilizaba antiguamente*. Entonces, no pregunten por qué, todo cobró sentido.



LIBROS

SELECCIÓN DE BIBLIOGRAFIA DE GUION EXISTENTE EN MEDIATECA «ANDRÉ BAZIN»

Autor: Baiz Quevedo, Frank
Título: *Nuevos instrumentos para la escritura del guión*
Resumen: Dos aspectos cruciales para la realización del guión cinematográfico: la estructura general de la historia y la construcción de los personajes.

Autor: Carrière, Jean-Claude
Título: *Exercice du scénario*
Resumen: Respuesta a las cuestiones más importantes acerca de la escritura de guiones.

Autor: Carrière, Jean-Claude y Pascal Bonitzer
Título: *Práctica del guión cinematográfico*
Resumen: Carrière y Bonizer abordan todas las cuestiones de mayor o menor envergadura que pueden plantearse los guionistas.

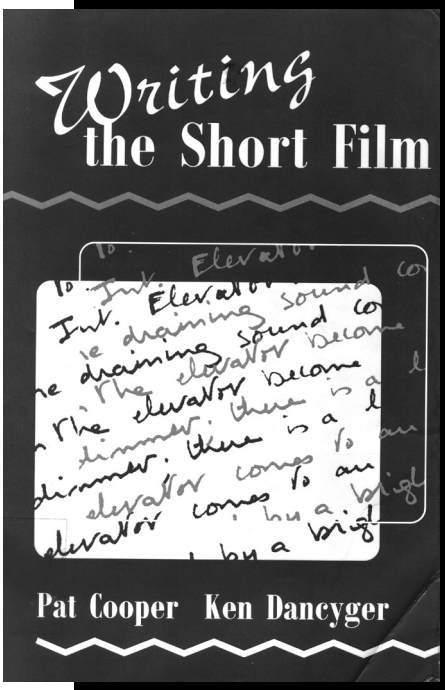
Autor: Carrière, Jean-Claude
Título: *Reconter une historie. Quelques indications*
Resumen: Cómo contar una determinada historia en el cine.
Las características de estas historias y sus elementos principales.

Autor: Chión, Michel
Título: *Cómo se escribe un guión*
Resumen: A partir de cuatro películas de épocas y países diferentes, se describen diversas formas de presentar un guión, las incorrecciones más usuales y los elementos y técnicas narrativas que lo caracterizan.

Autor: Cooper, Pat
Título: *Writing the Short Film*
Resumen: Guía para realizar un cortometraje: desde la idea inicial hasta el guión final.

Autor: Dancyger, Ken
Título: *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*
Resumen: A partir de establecer las convenciones y reglas ortodoxas de la escritura del guión, los autores ofrecen las alternativas a esas reglas y convenciones.

Autor: Delgado, Yolanda
Título: *Antología. Cortos de cine*
Resumen: Mediante una inteligente selección de algunos guiones de cortometrajes podemos conocer las peculiaridades de ese formato.



Autor: Di Maggio, Madeline
Título: *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*
Resumen: Desde los primeros pasos en el medio hasta el dominio absoluto de la profesión, este libro analiza minuciosamente las herramientas más adecuadas para convertir una buena idea en un buen producto televisivo.

Autor: Dovjenko, Alexandr
Título: *La palabra y el escritor en el cine*
Resumen: Reflexiones sobre la palabra en el cine utilizando fragmentos de sus propios guiones.

Autor: Egri, Lajos
Título: *Cómo escribir un drama*
Resumen: El autor pone un énfasis especial en explicar el papel que juegan los motivos humanos en la construcción de los caracteres, que son considerados en esta obra como el corazón de la escritura dramática.

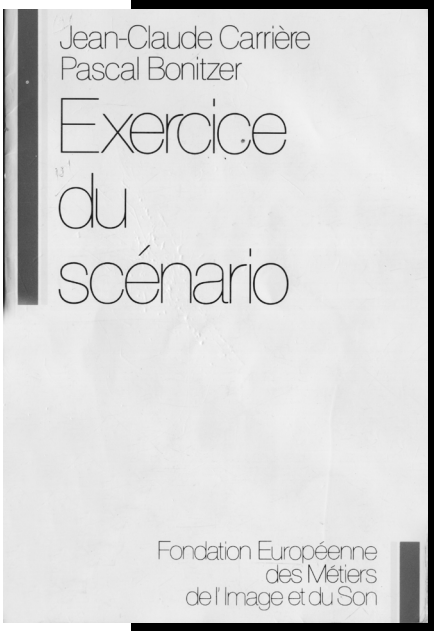
Autor: Feldman, Simón
Título: *Guión cinematográfico. Curso teórico práctico*
Resumen: Informar acerca de los aspectos básicos del lenguaje cinematográfico y la teoría y práctica del guión.

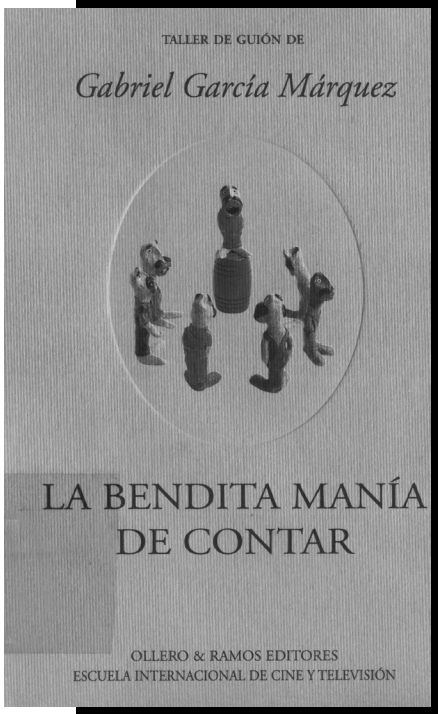
Autor: Field, Syd
Título: *El manual del guionista*
Resumen: Instrucciones sistemáticas, ejercicios fáciles de realizar, una explicación clara de los principios básicos de la escritura de guiones y los consejos de un experto a cada paso.

Autor: Field, Syd
Título: *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones. Una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado*
Resumen: Considerado un manual clásico en el que el autor nos explica, cómo partiendo de una idea, podemos construir un guión, dotándolo de personajes sólidos y diálogos ajustados.

Autor: Field, Syd
Título: *Práctica con cuatro guiones*
Resumen: Análisis de cuatro innovadores clásicos contemporáneos en materia de guión: *Thelma y Louise*, *Terminator 2*, *El silencio de los corderos* y *Bailando con lobos*.

Autor: Field, Syd
Título: *¿Qué es el guión cinematográfico?*
Resumen: El propósito es permitir al lector sentarse a escribir un guión de cine desde una posición de elección, confianza y seguridad, completamente convencido interiormente de que sabe lo que hace.





Autor: Forero, María Teresa
Título: *Escribir televisión. Manual para guionistas*
Resumen: Manual para guionistas de televisión

Autor: Fornet, Ambrosio
Título: *El guionista y su oficio*
Resumen: Se recogen las principales reflexiones que se han realizado sobre el tema.

Autor: Freire, Toño
Título: *Escribir, leer y actuar en TV*
Resumen: Propone un cambio del tradicional formato tres por cuatro de la pantalla de TV como única salida para que sus realizadores definitivamente sean dueños de una forma de expresión original.

Autor: Froug, William
Título: *Screenwriting Tricks of the Trade*
Resumen: Escritor de títulos de éxitos como *Twilight Zone*, el autor expone sus experiencias en la confección de un guión.

Autor: Froug, William
Título: *The Screenwriter. Looks at the Screenwriter*
Resumen: Doce guionistas de Hollywood discuten acerca de su profesión, sus herramientas para trabajar, como ha evolucionado y cambiado la estructura de los guiones y sus vínculos con directores, productores y otros escritores.

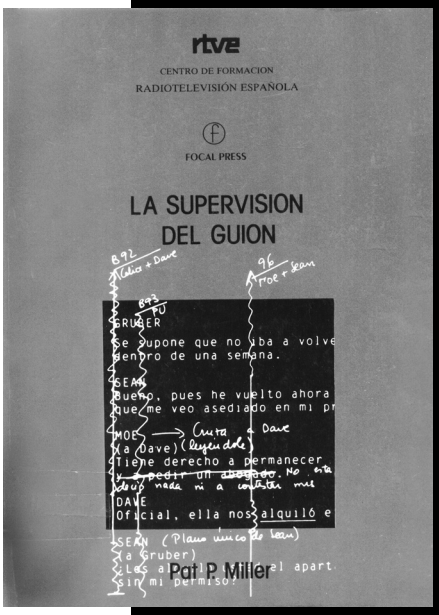
Autor: Furiati, Claudia
Título: *A importancia do roteiro para Cinema e Televisão.*
Resumen: Un grupo de guionistas brasileños, franceses y norteamericanos se reúnen para discutir acerca de su oficio.

Autor: García Márquez, Gabriel
Título: *La bendita manía de contar*
Resumen: Compilación de uno de los talleres dirigidos por el escritor en la EICTV de San Antonio de los Baños, y recopila impresiones sobre el hecho de contar historias.

Autor: García Márquez, Gabriel
Título: *Cómo se cuenta un cuento*
Resumen: Historias surgidas de un taller de guión realizado en la EICTV impartido por el novelista y guionista colombiano.

Autor: García Márquez, Gabriel
Título: *Me alquilo para soñar*
Resumen: Dieciséis sesiones creativas donde todos los talleristas conjugan los distintos elementos del relato a la vez que revelan «secretos» de la creación del guión cinematográfico.

Título: *El guionista y su oficio. Taller de guiones cinematográficos*
Resumen: Principales reflexiones que se han realizado sobre el tema.



Autor: Gutiérrez Espada, Luis
Título: *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*
Resumen: Análisis de los pasos del guión fílmica, desde que nace la idea hasta que se registra el último plano del guión técnico en sus diferentes modelos, además de abarcar aspectos esenciales del lenguaje cinematográfico, como diálogos, espacio y tiempo fílmicos, estructura dramática, tratamiento de personajes, etcétera.

Autor: Hauge, Michael
Título: *Writing Screenplays Thasell*
Resumen: La técnica necesaria para la confección de un buen guión.

Autor: Hilliard, Robert L.
Título: *Writing for Television and Radio*
Resumen: La técnica de escribir buenos guiones para el radio y la televisión.

Autor: Howard, David
Título: *Herramientas para escribir guiones*
Resumen: Manual para el aprendizaje de la escritura cinematográfica y de cine y de televisión de gran utilidad para guionistas.

Autor: Hunter, Lew
Título: *Lew Hunter's Screenwriting*
Resumen: El proceso de construcción de un guión, mostrado por un importante guionista norteamericano.

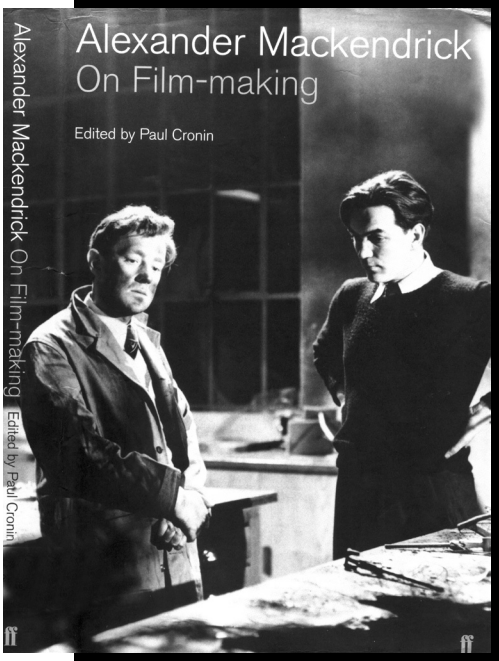
Título: *Imágenes que cuentan. Reflexiones sobre el arte de escribir guiones*
Resumen: Un grupo de guionistas y de profesores de guión reflexionan acerca de lo que significa el arte de escribir guiones.

Autor: Jenn, Pierre
Título: *Techniques du scénario*
Resumen: La técnica del guión cinematográfico tanto para el cine como para la televisión. En el libro se analizan las obras claves de esta materia como son las de Lajos Egri, Syd Field y Eugenio Vale, así como notables filmes.

Autor: King, Viki
Título: *How to Write a Movie in 21 Days*
Resumen: Un nuevo método para escribir guiones.

Autor: Lawson, John Howard
Título: *Teoría y técnica del guión cinematográfico*
Resumen: Un clásico de la teoría y técnica del guión cinematográfico.

Autor: Lee, Donna
Título: *Magic Methods of Screenwriting*
Resumen: Las técnicas más comunes a la hora de escribir un guión cinematográfico o televisivo.



Autor: Levy, Edmond
Título: *Making a Winning Short. How to Write, Direct, Edit, and Produce a Short Film*
Resumen: Expone todos los pasos para escribir guiones para cortometrajes.

Autor: Linares, Marco Julio
Título: *El guión. Elementos, formatos y estructuras*
Resumen: Expone la elaboración de guiones televisivos, radiales o cinematográficos.

Autor: López, Natxo
Título: *Manual del guionista de comedias televisivas*
Resumen: Manual del realizador de comedias en televisión, indaga en las habilidades narrativas y humorísticas que todo buen guionista de comedias debe dominar. Se ofrecen técnicas y enseñanzas extraídas del día a día de la profesión.

Autor: Lübbert, Orlando
Título: *Guión para un cine posible*
Resumen: Cómo realizar el *story board*, tratamiento, guión técnico, guión de cine documental, diálogos, escenas y la estructura, entre otras técnicas.

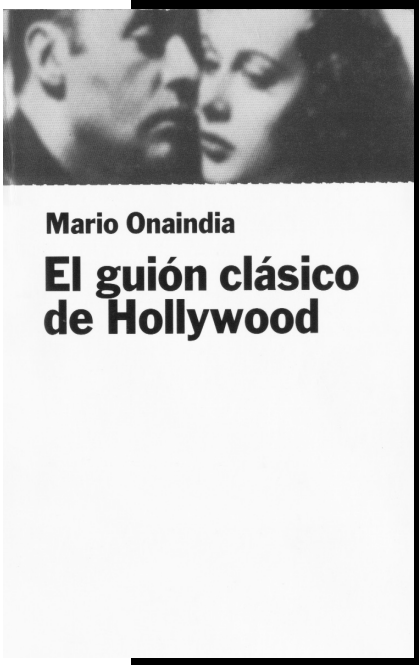
Autor: Machalski, Miguel
Título: *El guión cinematográfico: un viaje azaroso*
Resumen: Texto que busca distanciarse de los manuales para evitar los dogmas aunque pretende salvar todo lo que hay de positivo en esas clases de textos.

Autor: Mackendrick, Alexander
Título: *On Film-making. An Introduction to the Craft of the Director*
Resumen: El destacado cineasta británico nos ofrece las notas de sus cursos de guión y reflexiona acerca de la dirección cinematográfica.

Autor: Massarelli, Pascual
Título: *Cuatro pasos en las nubes*
Resumen: Aborda la dialéctica constante entre alumno y docente en el proceso de la expresión y creación del guión audiovisual.

Autor: McKee, Robert
Título: *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*
Resumen: La técnica del guión cinematográfico devenida en un texto de obligada consulta.

Autor: Miccichè, Lino
Título: *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*
Resumen: Testimonios, análisis críticos y los guiones de doce documentales de cineastas italianos.



Autor: Millar, Pat P.
Título: *La supervisión del guión*
Resumen: Abarca los cientos de tareas que debe realizar un secretario de rodajes o script, el registro de cómo el director filma una secuencia, cómo la completa, descripción de cada plano incluyendo quién está en él, dónde se introducen los cambios en el diálogo, cómo van vestidos los personajes, etc.

Autor: Mittá, Aleksandr
Título: *El cine entre el infierno y el paraíso*
Resumen: El cineasta ruso (director de *La tripulación*, entre otros títulos) nos conduce por el laberinto de cómo escribir guiones de una manera inhabitual, con humor, caricaturas y con una exposición desenfadada.

Autor: Murgia, Pier Giuseppe
Título: *Regia cinematografica e televisiva. Del soggetto alla sceneggiatura*
Resumen: Un breve y conciso manual de cómo escribir para el cine y la televisión.

Autor: Onaindia, Mario
Título: *El guión clásico de Hollywood*
Resumen: El presente texto pretende aplicar al estudio del guión cinematográfico (o sea, los aspectos literarios de la película)las teorías más recientes de la narratología y de la hermenéutica.

Autor: Pallottini, Renata
Título: *Dramaturgia de televisâo*
Resumen: La autora nos introduce con mano segura en la dramaturgia televisiva, aclarando las diferencias estructurales dramaturgias y narrativas de los unitarios, los seriales, mini-series y las telenovelas.

Autor: Peláez, Rodolfo
Título: *Guión cinematográfico*
Resumen: Recopilación de artículos publicados en la revista mexicana *Estudios Cinematográficos*, que analizan el tema del guión como disciplina literaria.

Autor: Pudovkin, Vsevolod
Título: *Lecciones de cinematografía*
Resumen: Partiendo de la afirmación de que el montaje es la base estética del cine, el director del clásico *La madre* analiza los restantes componentes de una película: el guión, sus medios expresivos y el papel del director.

Autor: Quinquer, Lluis
Título: *El drama de escribir un guión dramático*
Resumen: Introducción en el mundo del guión mostrándonos las técnicas precisas y necesarias para su construcción.

Autor: Revueltas, José
Título: *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*
Resumen: El único libro sobre cine escrito por el autor y en el que expone los puntos de vista sobre el trabajo de guión y montaje, la función de los actores y el lugar del cine en el arte.

Autor: Rivas, Carolina
Título: *Cine paso a paso. Metodología del autoconocimiento*
Resumen: A partir de dos cortometrajes dirigidos por la autora, expone todo el proceso de creación de una película, importante para la enseñanza de la dirección cinematográfica.

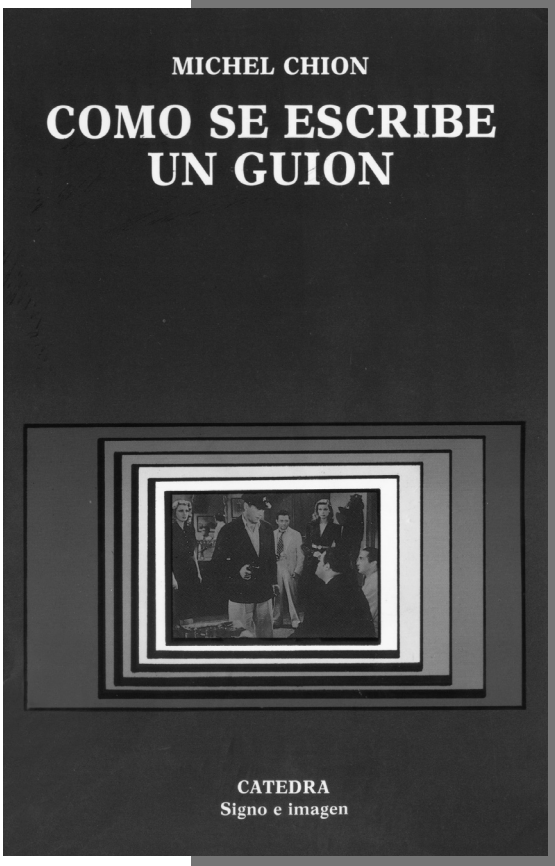
Autor: Ross, Dick
Título: *Short Films. An Examination of the Short Form and Its Role in the Education of Future Film Makers*
Resumen: Excelente guía para los profesores de guión, que pone un especial énfasis en los aspectos narrativos de la construcción del guión de cortometraje.

LIBROS

trailer

COMENTARIO DE UN LIBRO

CÓMO SE ESCRIBE UN GUIÓN *de* ***Michael Chion***



Los buenos guiones no surgen por generación espontánea, nacen de la intuición de las normas, de la profesionalidad adquirida por la experiencia y del estudio. Las historias son siempre las mismas, es el arte de la narración lo que permanece abierto y renovable. Este libro no es un manual normativo, ni pretende dar consejos: no lleva la garantía de «guión aceptado» aunque pretende crear una didáctica del guión. Por ello, a partir de cuatro películas pertenecientes a cuatro épocas y a cuatro países distintos, describe las diversas formas de presentar un guión, las incorrecciones más usuales y los elementos y técnicas narrativas que lo caracterizan.

Chion, profesor de la Universidad París-III, cineasta, videoautor, compositor de música concreta, investigador y ensayista, es también autor de otros tres importantes libros: *La audiovisión*, *La música en el cine* y *El sonido. Música, cine, literatura…* En el que nos ocupa, *Écrire un scénario*, publicado en 1994 por Ediciones Cátedra S.A., en su colección Signo e Imagen, el autor no dudó en proponer a los aspirantes o guionistas aprendices de hoy, cuatro títulos clásicos tomados de cuatro épocas distintas del cine: *El testamento del Doctor Mabuse* (1933), del

germano Fritz Lang; *Tener y no tener* (1944), del estadounidense Howard Hawks; *El Intendente Sansho* (1955), del cineasta japonés Kenji Mizoguchi y *Pauline en la playa* (1984), realizada por el francés Eric Rohmer.

A su juicio, el propósito es que estas cuatro películas, representativas de cuatro clases de guiones típicos, constituyan ejemplos actuales y vivos en sus errores mismos, en los problemas de su génesis, en sus irregularidades. Se estudian a grandes rasgos y en sus menores detalles, en sus grandes temas pero también en sus mínimos procedimientos; aunque en todas ellas se ha puesto, al servicio de sus «defectos», un profesionalismo irreprochable: actores, equipo de realización, etc. Una comedia sentimental ligera con estructura precisa (*Pauline*…); una versión de una obra literaria de Hemingway (*Tener*…) para tratar las sinuosidades de una adaptación; una historia plena de la acumulación de peripecias (*El testamento*…) como exponente del eterno folletín; y un exponente del cine nipón que representa la quintaesencia del melodrama (*El intendente*…).

En su análisis, cada película escogida dispone de una primera parte: «Las obras maestras también tienen guión». Además de una sinopsis de la historia; como un estudio a la vez histórico y analítico que pone de relieve su interés en el aprendizaje del guión al tiempo que cuenta su génesis. Se añade un resumen detallado con la lista de escenas, personajes, etc. Un ejercicio difícil e interesante, toda una fructífera experiencia que propone a cualquier persona, con deseos de perfeccionarse en la técnica del guión, el intentar resumir una película que haya visto en varias páginas para confrontar su trabajo con el de otros.

La segunda parte del libro «El guionista también tiene sus técnicas», corresponde a la forma más clásica del manual al estilo norteamericano, con las grandes reglas, procedimientos, consejos, ejemplos; tomados principalmente del cuarteto de títulos de referencia, pero también de muchas otras: el tablero y sus peones (elementos del guión), ¿Qué mueve a los personajes? (y conmueve a los espectadores), Las partes y los tiempos fuertes del guión, Los procedimientos narrativos y Los fallos del guión (para cometerlos mejor). Una tercera parte la constituye una descripción de las formas más utilizadas corrientemente para presentar un guión: idea, historia, sinopsis, *Outline*, tratamiento, continuidad dialogada, *decoupage* técnico, *story-board*. Complementa este notable libro, una bibliografía detalladísima de las principales obras citadas, otros manuales de guión y publicaciones utilizadas con entrevistas a guionistas y otros temas análogos.

Chion subraya que «toda narración se basa, en efecto, no sobre ideas sino sobre trucos, procedimientos técnicos» e insiste en que solo a partir del momento en que un guión funciona en una película, en la cual vive y respira, es cuando el procedimiento se hace expresión, poesía; aunque en un inicio solo fuera un comodín dramático o una astucia inconfesable de la narración. *Cómo se escribe un guión* es un libro imprescindible para todo aquel que quiera aproximarse con rigor a esa fase que a veces tanto descuidan, confiados en la técnica a su disposición para la puesta en pantalla, olvidando aquel precepto de Akira Kurosawa, el «emperador del cine», de que de un buen guión puede salir una buena película, pero nunca de un mal guión.

Compilación: Luciano Castillo



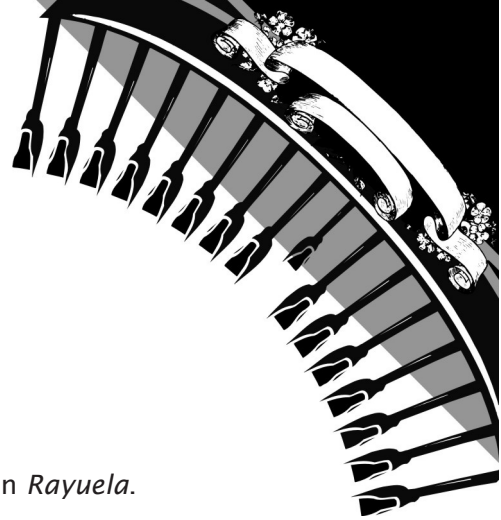
LOS MEJORES GUIONES DE LA HISTORIA DEL CINE ...DICEN ELLOS...

Aun cuando no seamos amigos de esos infinitos listados de los diez, cien o mil mejores filmes que, a la larga, no dicen nada, y que la mayor parte de las veces son solo portavoces de una industria o un modelo dominante, el equipo de redacción de *enfoco* decidió hacer sus propias listas de cuáles son los mejores guiones de todos los tiempos, además de convocar a varios escritores y realizadores a que dieran su opinión. Estos son los resultados.

Lo que piensan algunos miembros de la industria de cine cubano:

FERNANDO PÉREZ (realizador y guionista)
¿Cómo saber si el guión es bueno sin leerlo? Incluso, ¿cómo saber si un guión es bueno, leyéndolo? Para mí, un buen guión es el que me cuenta una historia sin que me dé cuenta de sus estructuras —al menos, en la primera lectura o en la primera visión de la película. He elegido las diez películas que más me han gustado porque me han hecho olvidar, viéndolas por primera vez, su lenguaje. Y aun viéndolas innumerables veces son capaces de conservar la misma emoción del descubrimiento. Convencido defensor del cine de autor, siempre me pregunto: ¿virtudes del guionista o del director?

1. ***Mullholland Drive*** / David Lynch.
   La única película que ha logrado expresar el decursar caótico de una mente disociada. Lynch demuestra que el cine puede contar lo invisible.
2. ***8 ½*** / Federico Fellini, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Ennio Flaianno.
   Perturbadora (y animosa) incursión en la contradictoria subjetividad del artista.



3. ***El graduado*** / Calder Willingham, Buck Henry
   Retrato de un joven inconformista y rebelde para todos los tiempos.
4. ***Pulp Fiction*** / Quentin Tarantino, Roger Avary
   Abrió las puertas para narrar en el cine como Cortázar quiso hacerlo en *Rayuela*.
5. ***Persona*** / Ingmar Bergman
   Viaje a lo insondable del alma humana.
6. ***Rocco y sus hermanos*** / Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli
   Una saga familiar filmada como una gran novela del realismo crítico.
7. ***Vértigo*** / Alec Coppel, Samuel Taylor, Maxwell Anderson
   El misterio del amor romántico en el mundo racional del siglo XX.
8. ***La quimera del oro*** / Charles Chaplin
   O cualquier otra película de Chaplin.
9. ***La batalla de Argel*** / Gillo Pontecorvo, Franco Solinas
   La épica narrada desde la ambivalencia de la Historia.
10. ***Memorias del subdesarrollo*** / Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo Desnoes
11. ***Lucía*** / Humberto Solás, Julio García-Espinosa, Nelson Rodríguez

EDUARDO DEL LLANO (escritor, guionista, realizador, profesor)
Diez películas con guión extraordinario:

1. ***Ciudadano Kane*** / Herman J. Mankiewicz, Orson Welles
2. ***Balas sobre Broadway*** / Woody Allen, Douglas McGrath
3. ***Video de familia*** / Humberto Padrón
4. ***Ser o no ser*** / Edwin Justus Mayer, Ernst Lubitsch, Melchior Lengyel
5. ***Algunos*** *prefieren quemarse* / Billy Wilder, I.A.L. Diamond, Robert Thoern, Michael Logan
6. **La muerte de un burócrata** / Alfredo L. del Cueto, Ramón F. Suárez, Tomás Gutiérrez Alea
7. ***Desde el jardín*** / Jerzy Kosinski
8. ***Noche en la Tierra*** / Jim Jarmusch
9. ***Pulp Fiction*** / Quentin Tarantino, Roger Avary
10. ***En la cama*** / Julio Rojas.

ERNESTO DARANAS (guionista, realizador)
Películas cuyos guiones me parecen excelentes:

1. ***Casablanca*** / Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch, Casey Robinson
2. ***Rashomon*** / Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto
3. ***Nido de ratas*** / Budd Schulderg
4. ***Vértigo*** / Alec Coppel, Samuel Taylor, Maxwell Anderson
5. ***El graduado*** / Calder Willingham, Buck Henry
6. ***Vaquero de medianoche*** / Waldo Salt
7. ***Mephisto*** / Péter Dobai, István Szabó
8. ***Pulp Fiction*** / Quentin Tarantino, Roger Avary
9. ***Carácter*** / Mike van Diem, Lauren Geels, Ruud van Megen
10. ***El juego de lágrimas*** / Neil Jordan

Finalistas…

11. ***Memento*** / Christopher Nolan, Jonathan Nolan
12. ***Inception*** / Christopher Nolan.

Dos ejemplos de estructuras originales y complejas (como pocas). Ya las he visto varias veces: también por la tersura de fábrica de su realización.



El Departamento de Guión de la EICTV opina:
Arturo Arango, Xenia Rivery (Jefe y coordinadora del Departamento de Guión, respectivamente)
En lugar de diez películas cuyos guiones parezcan notables, hemos preferido elegir guionistas cuya labor es imprescindible. En conjunto, a ellos se deben filmes como *Amarcord, El discreto encanto de la burguesía, Accidente, Belle époque, Milagro en Milán, Viridiana, Taxi Driver, Umberto D, Los intocables* y *Adaptación*, entre otros, y cada uno de ellos ha trabajado con directores, como Luis Buñuel, Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Joseph Losey, Carlos Saura, Andrei Tarkovski, Milos Forman, Martin Scorsese, Brian de Palma y Spike Jonze. Algunos han dirigido, pero su labor inicial, acaso fundamental, ha sido como guionistas.

1. Tonino Guerra: Poeta y guionista italiano. Ha trabajado con algunos de los más importantes directores del cine europeo contemporáneo, incluyendo a Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Theodoros Angelopoulos, Francesco Rosi y Tarkovski, entre otros. Capaz de adaptarse a sus poéticas individuales, logró sin embargo plasmar una cosmovisión propia en los filmes en los que ha colaborado.
2. Jean-Claude Carrière : Ver artículo en este mismo número.
3. Harold Pinter: Importante dramaturgo británico, premio Nobel de literatura. En el cine destaca por adaptaciones literarias como *El sirviente*, *Accidente*, *El mensajero* y *La amante del teniente francés*, entre otros. Trabajó con directores como Losey, Jack Clayton, Volker Schlöndorff y William Friedkin.
4. Rafael Azcona: Ver artículo en este mismo número.
5. Suso Cecchi d'Amico: Pieza clave en el cine italiano de posguerra, trabajó con De Sica, Visconti, Rosellini, Mario Monicelli, Mario Bolognini, Franco Zeffirelli y entre otros. Trabajó en más de cien largometrajes y se destacó por sus contribuciones al neorrealismo italiano y a las carreras posteriores de sus directores (Ver «Travelling» en *enfoco* No. 29, octubre 2010).
6. Julio Alejandro: Poeta y guionista español, vivió exiliado en México gran parte de su vida. Trabajó con Luis Buñuel en los guiones de *Nazarín*, *Tristana*, *Viridiana*, *Simón del desierto* y *Abismos de pasión*. Su obra asciende a cerca de 80 filmes en toda su carrera, incluyendo guiones para la televisión.
7. Paul Schrader: guionista y director, Schrader escribió algunos de los filmes norteamericanos más importantes de la década de los 70, como *The Yakuza*, de Sydney Pollack; *Obsesión*, de De Palma; *Taxi Driver* y *Toro salvaje*, de Scorsese, con quien además escribió los guiones de *La última tentación de Cristo* y *Bringing Out the Dead*.
8. Cesare Zavattini: Ver artículo en este mismo número.
9. David Mamet: Dramaturgo, guionista y director norteamericano. Su carrera en el cine comienza con la rehechura de *El cartero siempre llama dos veces*, de Bob Rafelson, y siguió con *El veredicto*, de Sidney Lumet; *Los intocables*, de De Palma; *Glengarry Glenn Ross*, de James Foley, según su obra teatral; y *Wag the Dog*, de Barry Levinson. Dirigió *Casa de juegos, Las cosas cambian* y *Cinta roja*, entre otros filmes.
10. Charlie Kaufman: Guionista norteamericano. Se destaca por sus aportes al cine independiente y a la obra de nuevos realizadores de la década de los 90, entre los que se cuentan Spike Jonze (*En la piel de Being John Malkovich*) y Michel Gondry (*Eterna sonrisa de una mente inmaculada*). Debutó como director con el filme *Synechdoche, New York*.

¿Y qué piensa la gente de enfoco? Aquí van sus opiniones:

EDGAR SOBERÓN TORCHIA (director de *enfoco*, escritor, guionista, crítico, profesor)

Algunos guiones ejemplares:
1. ***Dos en el camino*** / Frederic Raphael: Por su estructura diáfana para un relato con diversos niveles temporales simultáneos.

2. ***Sunset Blvd.*** / Billy Wilder, Charles Brackett, D.M. Marshman (hijo): Solo porque un muerto cuenta la historia. Modelo del guión tradicional.
3. ***8 ½*** / Federico Fellini, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Ennio Flaianno: Por su mezcla de poesía, realidad, erotismo, cine y sueños.
4. ***Trampa 22*** / Buck Henry: Una adaptación excelente que, al reducir los 120 y pico personajes de la novela, conservó la esencia de la fuente literaria
5. ***Barrio chino*** / Robert Towne: Renovación y actualización del modelo clásico del guión hollywoodense.
6. ***Memento*** / Christopher Nolan, Jonathan Nolan: ¡Qué ingenio!
7. ***Memorias del subdesarrollo*** / T.G. Alea, E. Desnoes: Gran juego de tiempo, espacios, recursos, material, sonidos.
8. ***Céline y Julie van en barco*** (*Damas fantasmas en París*) / Jacques Rivette, Eduardo de Gregorio, Dominique Labourier, Juliet Berto, Bulle Ogier, Marie-France Pisier: Guión mágico, a ocho manos femeninas, basado en la improvisación y en Henry James.
9. ***El Callejón de los Milagros*** / Vicente Leñero: La relatividad y un hábil transplante de un drama egipcio al México surreal
10. ***The Sound of Music*** / Ernest Lehman: Jeje… Cuando vi la obra teatral, me di cuenta de que Lehman era un genio. Convirtió la sacarina estática en sacarina oxigenada.

Finalistas…

11. ***El piano*** / Jane Campion: Puesta al día ¿feminista? del drama confesional de mujeres.
12. ***Los mejores años de nuestras vidas*** / Robert Sherwood: basado en una novela en verso.
13. ***El juego de lágrimas*** / Neil Jordan: ¡El mejor *plot point* en años!
14. ***Frida, naturaleza viva*** / José Joaquín Blanco, Paul Leduc: estructura de la memoria.
15. ***Fargo*** / Joel Coen, Ethan Coen. ¡Uf! Declarado patrimonio audiovisual por el Congreso de los Estados Unidos.
16. ***Petulia*** / Lawrence B. Marcus, Barbara Turner: Según la novela *Me and the Arch Kook Petulia*, de John Haase

JOEL DEL RÍO (jefe de redacción de *enfoco*, crítico, profesor)

1. ***Andrei Rubliov*** / Andrei Tarkovski, Andrei Mijalkov-Konchalovski
2. ***Ciudadano Kane*** / Herman J. Mankiewicz, Orson Welles
3. ***Rashomon*** / Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto
4. ***Amadeus*** / Peter Schaffer
5. ***Providencia*** / David Mercer
6. ***Taxi Driver*** / Paul Schrader
7. ***Rocco y sus hermanos*** / Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli
8. ***Algunos prefieren quemarse*** / Billy Wilder, I. A. L. Diamond, Robert Thoern, Michael Logan
9. ***La adorable revoltosa*** / Hagar Wilde, Dudley Nichols
10. ***Vértigo*** / Alec Coppel, Samuel Taylor, Maxwell Anderson

Finalistas…

11. ***Psicosis*** / Joseph Stefano
12. ***El espejo*** / Andrei Tarkovski, Aleksandr Misharin, Arseni Tarkovski (poemas)
13. ***Los magníficos Amberson*** / Orson Welles, Jack Moss, Joseph Cotten
14. ***Sed de mal*** / Orson Welles, Paul Monash, Franklin Coen

15. ***Atrapado sin salida*** / Lawrence Hauben, Bo Goldman
16. ***Los siete samurais*** / Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni
17. ***Mi tío de América*** / Jean Gruault
18. ***Después de horas*** / Joseph Minion
19. ***El Gatopardo*** / Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, Luchino Visconti

MAYKEL RODRÍGUEZ PONJUÁN (colaborador de *enfoco*, guionista, asesor)

1. ***El apartamento*** / Billy Wilder, I.A.L. Diamond
2. ***Accidente*** / Harold Pinter
3. ***Sunset Blvd.*** / Billy Wilder, Charles Brackett, D.M. Marshman (hijo)
4. ***Ladrón de bicicletas*** / Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio de Sica, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri
5. ***La historia oficial*** / Aída Bortnik, Luis Puenzo
6. ***Chinatown*** / Robert Towne
7. ***El sueño eterno*** / William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman
8. ***Trono de sangre*** / Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ryûzô Kikushima, Akira Kurosawa
9. ***La jetée*** / Chris Marker
10. ***Los 400 golpes*** / François Truffaut, Marcel Moussy

Finalistas…

11. ***Vértigo*** / Alec Coppel, Samuel Taylor, Maxwell Anderson
12. ***El sirviente*** / Harold Pinter
13. ***Akira*** / Izô Hashimoto, Katsuhiro Ôtomo
14. ***Casablanca*** / Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch, Casey Robinson
15. ***Ven y mira*** / Ales Adamovich, Elem Klimov
16. ***Paisaje después de la batalla*** / Andrzej Brzozowski, Andrzej Wajda
17. ***Verdades y mentiras*** / Orson Welles
18. ***Ciudadano Kane*** / Herman J. Mankiewicz, Orson Welles
19. ***La naranja mecánica*** / Stanley Kubrick
20. ***Crash*** / Paul Haggis, Robert Moresco
21. ***Las amistades peligrosas*** / Christopher Hampton
22. ***Avaricia*** / Erich von Stroheim, June Mathis, Joseph Farnham

enfoco

Director
Édgar Soberón Torchia

Jefes de redacción
Luciano Castillo
Joel del Río

Redactor
Maykel Rodríguez Ponjuán

Coordinación
Loipa Calviño

Diseño gráfico
alberto**medina**peña

Colaboradores
Aida María Rodríguez
Juan Losada

Impresión
Jesús Palenzuela
Rigoberto Hernández
Robiel Manresa
(Imprenta EICTV)

Director de Cultura
Édgar Soberón Torchia

Secretaria
Teresa Díaz

Ilustraciones
Isidoro Fernández y a**m**p

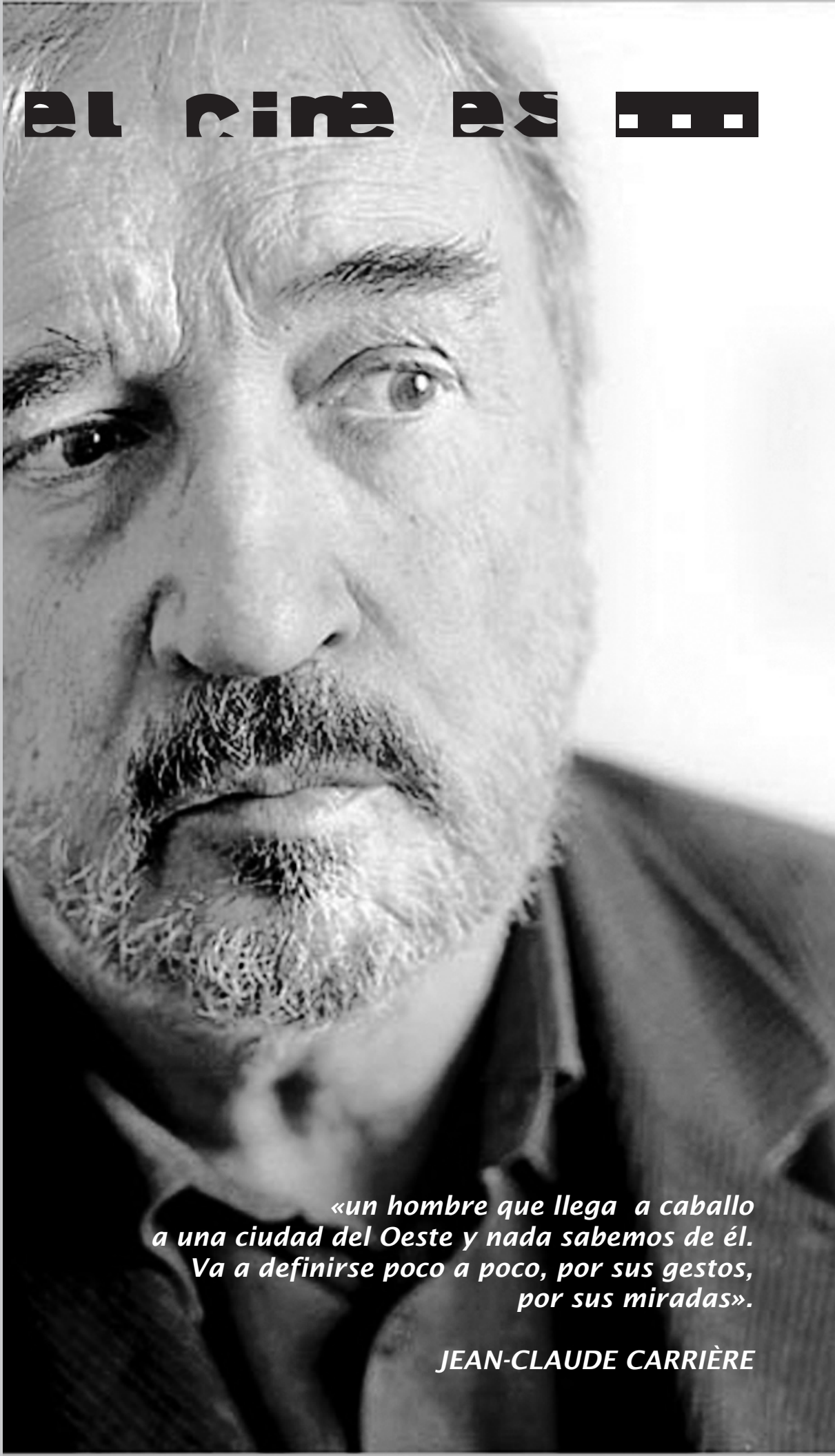
Imagen de cubierta
alberto**medina**peña

Imagen de contra cubierta
Nelson Ponse

enfoco es una publicación de la Dirección de Cultura de la EICTV

EDICIONES
EICTV

el cine es...



«un hombre que llega a caballo a una ciudad del Oeste y nada sabemos de él. Va a definirse poco a poco, por sus gestos, por sus miradas».

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE


la escuela de todos los nuevos
eictv.org
www
ESCUELA
INTERNACIONAL
DE CINE Y TV
San Antonio
de los Baños
CUBA
NELSON PONCE