



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

DEPARTAMENTO DE ARTE

Y GESTIÓN CULTURAL

EL GUION LITERARIO CINEMATOGRAFICO

COMO ALTERNATIVA DE LECTURA

TESIS QUE PRESENTA VERÓNICA MARÍA MARÍN CIENFUEGOS
PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTE

TUTOR: FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

AGUASCALIENTES, MÉXICO; MAYO DE 2017.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES
FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

MAESTRO. JOSÉ LUIS GARCÍA RUVALCABA

DECANO (A) DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **VERÓNICA MARÍA MARÍN CIENFUEGOS** con ID 50703 quien realizó la tesis titulado: **EL GUION LITERARIO CINEMATOGRAFICO COMO ALTERNATIVA DE LECTURA** y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla, y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATE NTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 15 de Mayo de 2017.



Francisco Javier Fernández Martínez
Tutor de tesis

Brenda Maria-Antonieta Rodríguez Rodríguez



Sinodal de tesis

Rocio Castro Fernández



Sinodal de tesis

- c.c.p.- Interesado
- c.c.p.- Secretaria de Investigación y Posgrado
- c.c.p.- Decano del Centro de las Artes y la Cultura.
- c.c.p.- Consejero Académico
- c.c.p.- Minuta Secretario Técnico



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES



Oficio: CAYC/DEC/315/17
ASUNTO: Conclusión de Tesis

**DRA. EN ADMÓN. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SERNA
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
PRESENTE**

Por medio de este conducto informo que el documento final de Tesis titulado: **EL GUION LITERARIO CINEMATOGRAFICO COMO ALTERNATIVA DE LECTURA**, presentado por la Sustentante: **VERÓNICA MARÍA MARÍN CIENFUEGOS** con ID 50703 egresada de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que la autora cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Se extiende el presente para efecto de los trámites que al interesado convengan.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"
Aguascalientes, Ags., a 18 de mayo de 2017


M. EN RSM JOSÉ LUIS GARCIA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. M. en C.E.A. Imelda Jiménez García, Jefa del Departamento de Control Escolar
c.c.p. Mtro. Francisco Fernández Martínez, Secretario Técnico de la Maestría en Arte
c.c.p. Dr. Raúl W. Capistrán Gracia, Tutor
c.c.p. Lic. Verónica María Marín Cienfuegos, Egresada de la Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y a la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), por ofrecer el espacio y apoyo necesarios para realizar el presente trabajo.

A la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) por abrirme sus puertas para esta investigación.

A mi tutor Francisco Javier Fernández Martínez, y a mis lectoras Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez y Rocío Castro Fernández, por su acompañamiento. A mis maestros por su guía.

A toda la gente que aportó su opinión; los entrevistados, los encuestados y a todos lo que se han tomado el tiempo de hablar acerca del guion: Erica Koleff, Michael Rowe, Paula Markovitch, Jorge Yglesias, Mauro Muller, Nurielis Duarte, Alejandro Ramírez, Natalia Smirnof y Salvador Roselli por sus valiosas aportaciones. A Jaime Guerra y a José Pérez por la colaboración. Gracias especialmente a Gibran Portela y Sergio Cabrera, por la ayuda y respaldo que siempre me han brindado.

Gracias a mi familia por su apoyo, igualmente, gracias a la familia Amador Alcalá.

Gracias a Abel Francisco Amador Alcalá por ser la base sobre la que todo esto se construye.

Índice de contenidos

Introducción..... 1

 Antecedentes 1

 Planteamiento del problema..... 5

 Justificación 5

 Preguntas que guiaron esta investigación: 6

 Objetivo general que rigió este trabajo: 6

 Objetivos específicos: 6

 Preguntas específicas: 6

 Hipótesis 7

 Fundamentación teórica 7

 Materiales y métodos 8

Capítulo 1 10

 ¿Qué es el guion literario cinematográfico? 10

 Definiendo el objeto de estudio 10

 1.1.1 El guion literario 10

 1.1.2 El guion de producción 12

 1.1.3 El guion técnico..... 13

 1.2 El papel de herramienta del guion literario cinematográfico..... 14

 1.3 Más que una herramienta 18

 1.4 El acto de leer..... 23

Capítulo 2 32

 Análisis hermenéutico del guion cinematográfico 32

 2.1 La forma como el polo artístico 32

 2.2 Hacia un análisis hermenéutico del guion 33

 2.2.1 Repertorio (Horizonte de experiencia y horizonte de expectativas) 33

2.2.2 Estrategias textuales	38
2.2.3 Realización: Interpretación	45
2.2.4 La construcción del guion a partir del lenguaje cinematográfico	54
Capítulo 3	63
La recepción estética del guion: Protocolo, interpretación y análisis de encuestas y entrevistas	63
3.1 Dinámicas dirigidas al lector especializado	64
3.1.1 Sobre la dinámica 1 dirigida al lector especializado	64
3.1.2 Sobre la dinámica 2 dirigida al lector especializado	66
3.2 Dinámicas de recepción dirigidas al lector no especializado.....	72
3.2.2 Sobre la dinámica 2 de recepción dirigida al lector no especializado.....	82
3.2.3 Sobre la dinámica 3 de recepción dirigida al lector no especializado.....	87
3.2.4 Sobre la dinámica 4 de recepción dirigida al lector no especializado.....	90
Conclusiones.....	98
Bibliografía.....	103
A. ENTREVISTADOS	A
B. ENTREVISTAS	E
HABLEMOS DE GUION	E
C. ENCUESTAS.....	EE
D. GUIONES	KK

Índice de figuras

FIGURA 1. EJEMPLO ESCENAS.....	12
FIGURA 2. GUIÓN TÉCNICO.....	14
FIGURA 3. PLANOS O ENCUADRES.....	38
FIGURA 4. ANGULACIONES.....	41
FIGURA 5. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. PRIMERAS 2 ESCENAS.....	46
FIGURA 6. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. DESCRIPCIÓN.....	48
FIGURA 7. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. PERSONAJE A.....	49
FIGURA 8. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. PERSONAJE B.....	50
FIGURA 9. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. PERSONAJE C.....	50
FIGURA 10. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. PERSONAJE D.....	51
FIGURA 11. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. PERSONAJE E.....	51
FIGURA 12. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. DIÁLOGOS Y ACOTACIONES A.....	51
FIGURA 13. GUIÓN TODOS SE VAN. AÑO 2015. DIÁLOGOS Y ACOTACIONES B.....	52
FIGURA 14. GUIÓN TODOS SE VAN. AÑO 2015. TRANSICIÓN.....	53
FIGURA 15. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. PLANO, ESCENA, SECUENCIA A.....	59
FIGURA 16. GUIÓN AÑO BISIESTO. AÑO 2010. PLANO, ESCENA, SECUENCIA B.....	60
FIGURA 17. GUIÓN DE CORTOMETRAJE CIRCE (2013).....	67
FIGURA 18. GUIÓN DE CORTOMETRAJE CIRCE (2013).....	74
FIGURA 19. ENCUESTA EJERCICIO A.....	91

Índice de tablas

TABLA 1. RESULTADOS DE ENCUESTA DE LECTURA, GRUPO 1 C DINÁMICA 2, LECTOR ESPECIALIZADO.....	68
TABLA 2. RESULTADOS DE ENCUESTA DE LECTURA, GRUPO 1 A. DINÁMICA 1, LECTOR NO ESPECIALIZADO.....	74
TABLA 3. RESULTADOS DE ENCUESTA DE LECTURA, GRUPO 1 B. DINÁMICA 1, LECTOR NO ESPECIALIZADO.....	78
TABLA 4. RESULTADOS DE ENCUESTA DE LECTURA, SECCIÓN 1. DINÁMICA 2, LECTOR NO ESPECIALIZADO.....	83
TABLA 5. RESULTADOS DE ENCUESTA DE LECTURA, SECCIÓN 2. DINÁMICA 2, LECTOR NO ESPECIALIZADO.....	85
TABLA 6. RESULTADOS DE PREGUNTA S.1-7. DINÁMICA 2, LECTOR NO ESPECIALIZADO.....	86
TABLA 7. RESULTADO DE LA ENCUESTA DE LECTURA COMPARATIVA GENERAL. DINÁMICA 3, LECTOR NO ESPECIALIZADO.	88
TABLA 8. RESULTADO DE LA ENCUESTA DE LECTURA COMPARATIVA PARTICULAR. DINÁMICA 3, LECTOR NO ESPECIALIZADO.	89
TABLA 9. RESULTADO DE LA ENCUESTA EJERCICIO (A 1-7) LARGOMETRAJE. DINÁMICA 4, LECTOR NO ESPECIALIZADO.	92
TABLA 10. RESULTADO DE LA ENCUESTA EJERCICIO (A 8,9) LARGOMETRAJE. DINÁMICA 4, LECTOR NO ESPECIALIZADO.	94

Índice de gráficas

GRÁFICA DE OPINIÓN 1.GRUPO 1 C DINÁMICA 2, LECTOR ESPECIALIZADO. (A) 71

GRÁFICA DE OPINIÓN 2.GRUPO 1 C DINÁMICA 2, LECTOR ESPECIALIZADO. (B) 72

GRÁFICA DE OPINIÓN 3 .GRUPO 1 A. DINÁMICA 1, LECTOR NO ESPECIALIZADO. (A)..... 76

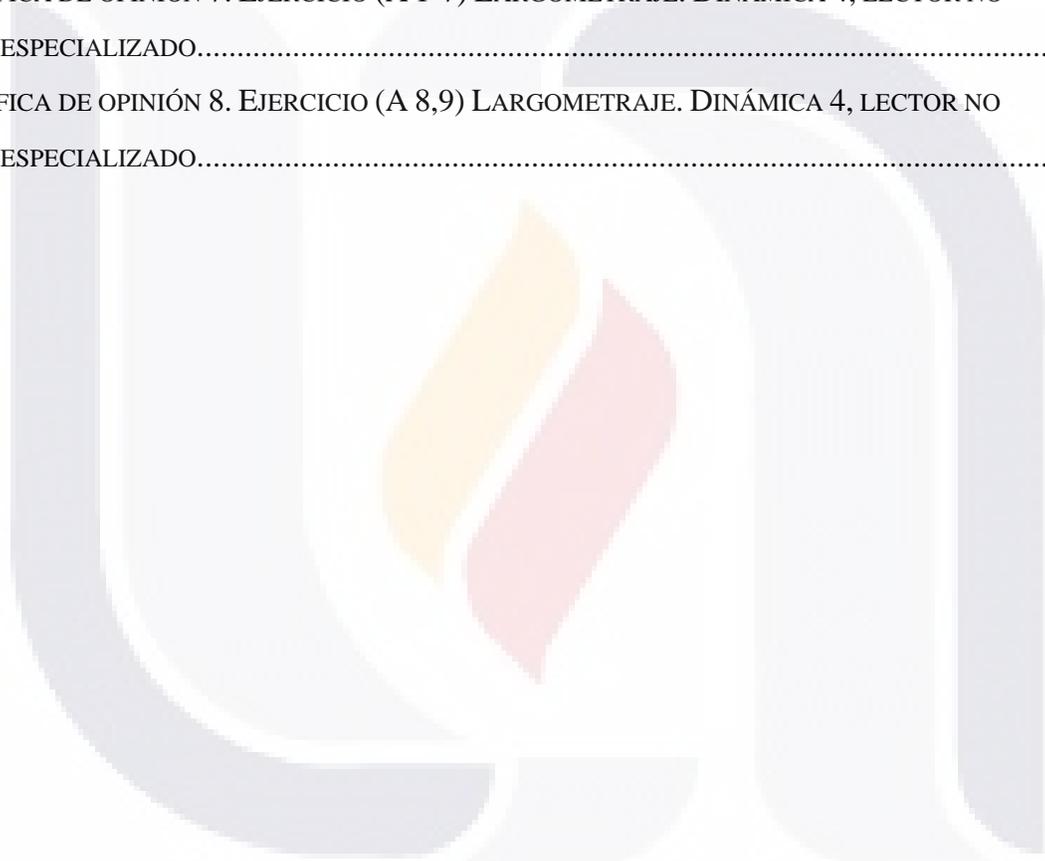
GRÁFICA DE OPINIÓN 4. GRUPO 1 A. DINÁMICA 1, LECTOR NO ESPECIALIZADO. (B)..... 77

GRÁFICA DE OPINIÓN 5.GRUPO 1 B. DINÁMICA 1, LECTOR NO ESPECIALIZADO. (A)..... 80

GRÁFICA DE OPINIÓN 6.GRUPO 1 B. DINÁMICA 1, LECTOR NO ESPECIALIZADO. (B)..... 81

GRÁFICA DE OPINIÓN 7. EJERCICIO (A 1-7) LARGOMETRAJE. DINÁMICA 4, LECTOR NO
 ESPECIALIZADO..... 93

GRÁFICA DE OPINIÓN 8. EJERCICIO (A 8,9) LARGOMETRAJE. DINÁMICA 4, LECTOR NO
 ESPECIALIZADO..... 97



RESUMEN

La presente investigación aborda al guion cinematográfico desde el ángulo de su apreciación estética y explora la posibilidad de su lectura como una obra independiente de la película, haciendo énfasis en las problemáticas relacionadas con la apreciación general que lo han privado de contar con espacio y atención en los estudios de recepción estética. Con dicha finalidad se repasan los elementos propios de su formato y se exponen sus características por medio de un análisis hermenéutico.

Con el fin de establecer un punto de análisis desde la perspectiva de la recepción estética, se reúne una colección representativa de testimonios y puntos de vista especializados, provenientes de diversos escritores cinematográficos, a los que se les invitó a reflexionar acerca de la posibilidad de dar a conocer su trabajo más allá de la producción cinematográfica.

Se realizaron encuestas colectivas en grupos para promover la adquisición de una nueva experiencia de lectura en lectores no especializados, mediada por el aprendizaje de su formato y para contrastar la información adquirida del corpus de entrevistas a lectores especializados.

Finalmente, se analizó la forma, estructura y proceso creativo del guion cinematográfico, con el fin de reconocerlo como una obra con valor literario diferente a otras formas narrativas, e independiente de la película. De igual manera se revisa y explica el formato de guion, con el fin de identificar las herramientas con las que debe contar un lector incluso no especializado, para someterse a la experiencia de recepción estética de este tipo de texto y comprenderlo.

Se busca, mediante este trabajo, contribuir a liberar al guion cinematográfico del estigma de mera herramienta de la cinematografía en la opinión general, así como darle cabida dentro de la recepción literaria.

ABSTRACT

The present investigation addresses the cinematographic script from the point of view of aesthetic studies and explores the interpretation possibilities of reading it as an oeuvre detached from a project film, emphasizing on the correlated issues that come from the general reception which likewise have deprived it of the needed attention of the contemporary studies of aesthetic reception. For this purpose, we review the general elements and style of cinematic scripting through an hermeneutical analysis, searching for common characteristics shared with other literary genres.

With the purpose of establishing a starting point for the aesthetic reception studies, the work collected a representative sample of testimonies and opinions belonging to cinematographic writers and specialized readers, which were invited to consider and ponder the possibility of releasing their work beyond the cinematographic industry.

To promote the acquisition of a new reading experience in non-specialized readers through the learning of the style, and to contrast the acquired information from the specialized corpus, collective surveys were conducted in voluntary groups.

Finally, the structure, style, and creative process of screenwriting are analyzed with the purpose of contributing to its recognition as a work of art with its own literary values set apart from other narrative structures, and independent of the aesthetic experience of cinema. Similarly the rules and format of cinematographic script are reviewed and explained with the purpose of identifying the interpretation tools needed even in a non-specialized reader, to experience the aesthetic reception of this type of writing.

Through this work, we pursue the objective of freeing the cinematographic script of the stigma of a mere cinematographic production tool in the general perception, as well as inserting it into literary reception.

PRÓLOGO

En el presente trabajo de Tesis para obtener el grado de maestría titulado *El guion literario cinematográfico como una alternativa de lectura*, se estudian y analizan las posibilidades del texto cinematográfico para ser leído y comprendido incluso por lectores no especializados en cinematografía. El texto está dividido en tres capítulos: en el primer capítulo se define el objeto de estudio; el guion literario, distinguiéndolo del guion técnico y el guion de producción. Dentro del mismo, se revisa el papel que ha tenido como una mera herramienta del cine así como sus posibilidades de ser un texto abierto a la recepción lectora, esto con información obtenida, una de modo documental y otra, de primera mano a partir de entrevistas hechas a autores contemporáneos. Este capítulo concluye con una reflexión sobre el acto de lectura.

El segundo capítulo está dedicado a un análisis hermenéutico de la forma que aquí se presenta como el polo estético partiendo de las ideas de Wolfgang Iser. Aquí se distinguen tres momentos para la comprensión del texto a los que Iser denomina repertorio, estrategias textuales y realización. Dentro del repertorio se abordan las ideas para considerar el lenguaje cinematográfico como parte del acervo cultural de la sociedad, las estrategias textuales presentan las reglas de escritura que dan forma al texto, y la realización se refiere a la búsqueda de relaciones dentro del texto que doten de sentido para la comprensión, es decir, corresponde directamente a la interpretación.

Tomando en cuenta las ideas de Hans Robert Jauss y partiendo de que la obra sólo tiene concreción en la recepción, en el tercer capítulo se ha sometido a un grupo de lectores a la experiencia de lectura del guion cinematográfico.

Esta tesis presenta al final las entrevistas realizadas a un grupo de guionistas en donde exponen su pensamiento con respecto al texto cinematográfico. Del mismo modo contiene las encuestas realizadas a los grupos lectores.

Introducción

Antecedentes

El guion cinematográfico surgió como una herramienta para la cinematografía, obedeció a la necesidad de economizar tiempo, dinero y recursos en la producción cinematográfica y ha ido cambiando de forma en función de las necesidades del cine; debido a ello se le consideró como una parte del proceso de realización de una película, y no como una obra en sí misma; ha sido estudiado como un género literario, pero siempre bajo un debate que no ha conocido su fin.

Los argumentos en contra de que sea considerado como un género literario se han basado principalmente en la concepción que se tiene de éste como una herramienta ancilar y por su forma, que se presenta con un formato muy específico, poco familiar al lector no especializado en cinematografía. Además, por su forma de escritura, ha parecido implicar un uso limitado del lenguaje, razón que lo ha demeritado en comparación con los géneros literarios.

Si bien se ha estudiado el guion con respecto a la literatura, no ha sido de manera exhaustiva. No ha sido, hasta ahora, tomado en cuenta dentro de los estudios de recepción estética literarios. Conviene pues, buscar qué lugar tiene el guion cinematográfico en la recepción para considerarse una alternativa de lectura.

Entre esos estudios que se han hecho desde el punto de vista literario, se encontraron principalmente tres tesis que hacen referencia al objeto de estudio en cuestión; direccionadas, sobre todo, a la discusión para considerarlo o no un género literario. A continuación se habla brevemente de sus aportaciones. Primeramente, se menciona la tesis postdoctoral, *Los guiones del "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones* de Giovanna Rosa Pollarolo, una poetisa, ensayista, narradora y guionista peruana, de la tesis diremos que; si bien, su objeto principal de estudio no es el guion como tal, inicia haciendo una exhaustiva revisión del guion cinematográfico. Como la investigadora bien lo explica, al ser su objetivo la lectura y el análisis de los guiones de Manuel Puig, resultaría fuera de lugar, dada la percepción que se tiene del guion como una mera herramienta, no argumentar antes

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a favor de que la lectura de guiones no solo es posible sino válida, legítima y productiva. Además, señala que entre tanto, el guion no tiene un lugar específico dentro de los estudios fílmicos ni literarios, por lo que conviene justificar su estudio argumentando.¹ Para entrar en el tema, toca las discusiones que se han dado en torno al guion cinematográfico; aquí se retoma parte de sus ideas:

Me interesa, en principio, justificar el estudio de este género excluido tanto del campo de los estudios literarios como de los estudios fílmicos para lo cual entraré necesariamente en el debate en torno a la concepción del guion: texto que admite ser estudiado de manera independiente, al margen de la realización del filme, o texto que no es sino mera “herramienta” y por lo tanto condenado a desaparecer una vez filmada la película. Desde allí, estableceré los términos en los que es posible estudiar los guiones en general y los de Puig en particular.²

Merece la pena mencionar que al ser su objetivo justificar el estudio de los guiones de Manuel Puig, y como ella misma lo señala, no es su objetivo “determinar con afán taxonómico, si el guion cinematográfico es o no un género literario desde el punto de vista de la consagrada trilogía genérica, es decir, si pertenece al drama o a la narración”³, la tesis, por lo tanto no pretende como fin último, modificar la percepción del guion como una herramienta de la cinematografía, sino que; menciona la investigadora que le “interesa constatar su ausencia en el sistema convencional de los géneros literarios, pues ésta informa sobre su exclusión del canon”⁴ Así, señala que para lograr estudiar los guiones de Puig, lo que pretende determinar en la medida de lo posible es la autonomía del texto, teniendo en consideración las limitaciones y posibilidades de su formato, considerándolo un “medio narrativo capaz de transmitir el imaginario artístico del autor”⁵

La segunda tesis a la que se hará referencia pertenece a Maricruz Castro Ricalde, escritora, profesora e investigadora del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, cuya especialidad en investigación incluye literatura y cine mexicano y latinoamericano del

¹ Pollarolo, Giovanna, *Los guiones del ciclo hollywoodense de Manuel Puig: copias, Reescrituras y apropiaciones* (Tesis de doctorado), Ottawa, Universidad de Ottawa. 2012, p 28.

² *Ibid.*, p.27.

³ *Ibid.*, p.28.

⁴ *Id*

⁵ *Ibid.*, p.20.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

siglo 20 y principio del 21. La investigadora se refiere al guion en uno de sus textos como un objeto que tiene posibilidades de ser un género literario, ese es el punto de partida para hacer una revisión hacia su comprobación. Analiza las semejanzas del texto cinematográfico con los géneros literarios encontrando que “al igual que los textos dramáticos, el guion concede un peso singular a los diálogos; sin embargo, éste puede prescindir de ellos y enfatizar, por ejemplo, el papel de la descripción a través de las indicaciones de qué se visualiza, en dónde y cómo”.⁶ El guion cinematográfico concede, por lo tanto, mayor peso a las imágenes, y no puede prescindir de ellas. De allí que, para considerársele un género literario, darle privilegio a la imagen afecta la percepción.

Menciona entonces de manera breve la relación del texto con el receptor, dice que el guion ha sido situado en una dimensión meramente visual y no en una escrituraria, debido a que las experiencias del receptor son las que le permiten reconocer códigos independientemente del lugar en donde éstos se manifiesten, y en relación paradójica con las prácticas culturales inmersas en la expresión icónica, el prestigio del logos sobre la imagen aún impera en occidente.⁷

La investigadora encuentra que cuando una obra se vuelve interdisciplinaria, de inmediato adquiere dificultades para ser percibida puesto que se inserta en diferentes campos semánticos, y rara vez se toman en cuenta.⁸ Por eso es que la percepción del guion ha sido afectada puesto que “los guiones cinematográficos pocas veces los aprecian en su doble dimensión, tanto en su estética autónoma como en la de su constitución como vehículo para una posterior puesta en escena”.⁹

Lo que se concluye es que el guion cinematográfico no es narrativa, ni es drama, sino un género distinto, comenta que el número creciente de editoriales que posee colecciones de guiones, la crítica semiológica y narratológica a los textos cinematográficos, los escritores de guiones que se han trasladado a la escritura novelística o dramática, contribuyen al

⁶ Castro, Maricruz, “¿Es el guion cinematográfico un género literario?”, en Ramón Alvarado *et al.* (comps.), *Literatura sin Frontera*, p. 9.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p.12.

⁹ *Id.*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cambio de estatus del guionista cinematográfico considerado escritor. De ese modo, se sugiere que es la comunidad la que determina lo qué es un texto literario sin importar las etiquetas de género, y en ese sentido es la comunidad la que puede o no incluir en el canon al guion o inaugurar un nuevo género.¹⁰

El tercer caso es una tesis de licenciatura titulada *Soy el análisis de adaptación de Fight club: De Chuck Palahniuk a David Fincher* de Alan Peralta Fernández, en donde analiza la transformación de una obra literaria a un guion y, consecuentemente a un película. Como un primer paso desarrolla la idea de qué es el guion cinematográfico, para conseguir una definición concreta que sirva a los objetivos de su investigación. Enuncia las diferencias entre obra literaria y guion cinematográfico, encontrando que la obra literaria es “producto integro de la imaginación y talento de una sola persona”¹¹ a diferencia del cine que es “inconcebible sin la participación de decenas de integrantes. “¹² Es decir que el guion está pensado como parte de un esfuerzo colectivo.

Repasa también el texto teatral refiriéndose a este como “una obra completa en sí misma que no exige representación, aunque la admita.”¹³ En cambio, menciona que el guion no ha alcanzado el mismo estatuto de obra literaria, incluso, si se publica es una obra cinematográfica inconclusa; “el guion cinematográfico es un texto destinado a ser producido y perpetuado en otro medio: el cine.”¹⁴

La definición a las que el investigador llega es aquella que señala al guion como una obra no literaria, no análoga a la novela o el cuento. Una obra que por su naturaleza cinematográfica, no puede considerarse una obra independiente ni conclusa, ya que debe concretarse en su

¹⁰ *Ibid.*, p 13.

¹¹ Peralta, Alan, *Soy el análisis de adaptación de Fight club: De Chuck Palahniuk a David Fincher* (Tesis de licenciatura) Puebla, Universidad de las Américas. 2006, p. 6.

¹² *Id.*

¹³ *Ibid.*, p.7.

¹⁴ *Id.*

filmación.¹⁵ Finalmente siguiere que “para su correcta lectura el guion demanda cierto conocimiento del lenguaje cinematográfico.”¹⁶

Planteamiento del problema

El guion cinematográfico es una obra terminada distinta a la de la película, sin embargo no ha tenido lugar en la recepción lectora al no publicarse ni difundirse para su lectura, pues le ha considerado una herramienta exclusiva de la producción cinematográfica y se ha pensado que el formato puede limitar el entendimiento del lector ajeno al medio cinematográfico. Además, la carencia de estudios de recepción acerca del guion, ha eliminado la posibilidad de que se le considere como una nueva experiencia de lectura.

Justificación

A partir de esta investigación se pretende ampliar la recepción del guion cinematográfico, y hacerlo notar como una alternativa de lectura, capaz de ofrecer una experiencia estética de recepción distinta a la de una película. Con esto, el trabajo de los guionistas podrá vislumbrar nuevas posibilidades de ser conocido y generar una nueva experiencia lectora.

Se ha estudiado el guion cinematográfico como un género literario, encontrando que el proceso creativo que conlleva es similar al de los géneros literarios, sin embargo, no se le considera un género literario como tal ni una alternativa de lectura para todo público.

No se ha revisado de manera exhaustiva el formato, la estructura y las reglas que sigue el guion cinematográfico. Es conveniente analizar el formato del mismo con el fin de detectar las herramientas que necesita un lector no especializado, para poder someterse a la experiencia de su lectura y lograr la comprensión. La película y el guion cinematográfico, al ser obras diferentes, deben ser analizadas por separado, para así observar cómo son recibidas en la percepción de los receptores.

¹⁵ *Ibid.*, p.10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

Preguntas que guiaron esta investigación:

- ¿Puede ser el guion cinematográfico comprendido, incluso por lectores no especializados para así convertirse en una alternativa de lectura?
- ¿Qué relación existe entre el formato del guion y la manera en que el guion llega a la recepción lectora?

Objetivo general que rigió este trabajo:

Demostrar que el guion cinematográfico puede ser comprendido por lectores no especializados, para así, convertirse en una alternativa de lectura incluso sin fines de creación audiovisual. Analizar la relación entre el formato de guion y la recepción literaria.

Objetivos específicos:

- Demostrar que un guion cinematográfico tiene valor propio, como obra independiente a la película.
- Identificar las herramientas que el lector no especializado necesita para leer un guion cinematográfico.
- Demostrar que el guion cinematográfico ofrece una experiencia estética diferente a la de leer otro tipo de narrativa.

Preguntas específicas:

- ¿Qué valor tiene un guion cinematográfico independientemente de su filmación?
- ¿Qué herramientas necesita un lector no especializado para leer un guion cinematográfico?
- ¿El guion cinematográfico ofrece una experiencia estética de recepción diferente a la de leer otro tipo de narrativa?

Hipótesis

El guion cinematográfico puede ser comprendido y por lo tanto considerado una alternativa de lectura aun para lectores no especializados, que brinda una experiencia de recepción estética distinta a la de cualquier otro tipo de narrativa, ya que su escritura se concibe como una película y se vale del lenguaje cinematográfico para construir el relato.

Fundamentación teórica

La presente investigación se ha insertado en el campo de estudios literarios y recepción estética. A finales de los años sesenta tuvo lugar un cambio de paradigma en los estudios literarios y el foco de atención se desplazó hacia el estudio de la relación entre texto y lector.

Hans Robert Jauss ha sido considerado uno de los precursores de dicha estética de la recepción, desde su punto de vista a modo de preámbulo y tomando en cuenta las tesis que formula con respecto a la crítica literaria, este trabajo analizó el guion cinematográfico, retomando sus conceptos horizonte de expectativa y distancia estética, desembocando luego y con mayor énfasis, en la teoría de la lectura de Wolfgang Iser. El guion cinematográfico se tomó como un texto que a partir de las teorías literarias de los ya mencionados, requirió su concreción en la lectura, de ese modo, y sin ignorar las pragmáticas que juegan en un texto, se revisó partiendo de dos conceptos de Iser, tanto el polo textual como el polo estético del objeto de estudio.

La investigación se centró en hacer un análisis hermenéutico del guion cinematográfico desde su forma, es decir desde su formato, así como su construcción a partir del lenguaje cinematográfico siguiendo a Iser y tomando los tres momentos para la comprensión del texto a los que denomina: repertorio, estrategias textuales y realización.

Posteriormente se buscó establecer un punto de partida por medio de la recolección de información de grupos de lectores especializados y no especializados con la finalidad de contrastar e indagar en la relación entre la construcción del texto, sus características y su percepción al ser leído.

Al hablar de lector especializado nos referimos a aquel lector que toma el guion para leerlo como una actividad más del proceso creativo de una película, dicho lector puede ser un productor, un director, un actor, un sonidista o cualquier otra persona involucrada y familiarizada con el cine.

Un lector no especializado será considerado en este trabajo, aquel que no está inmerso en el quehacer cinematográfico y que, sin embargo, puede ser un candidato a leer un guion, es decir, una persona que lea cualquier otro tipo de texto dispuesta a ampliar sus horizontes.

Aun cuando se ha analizado al guion cinematográfico como un género literario, el mismo no ha alcanzado dicho estatus, quedándose en su papel funcional, que Selinger describe como, “una herramienta tanto como la cámara que hará posible que algún día exista la película”.¹⁷ La historia de este documento ha dejado entrever en casi todos los manuales para hacer guion, siendo habitual que se mencione su papel ancilar con respecto a la película, y que por consiguiente, pueda suponerse que ha cambiado de la mano de la cinematografía.

Vale la pena mencionar que lo que se conoce como guion cinematográfico, tiene una única forma que se ha universalizado y que tiene sus inicios en la gran industria cinematográfica Hollywoodense. Esta particular forma de evolución ha dado como resultado una postura compartida entre teóricos y guionistas, de que el guion cinematográfico no existe por sí mismo, que es algo efímero que tiene el fin de convertirse en película para luego desaparecer. Buscando ir en contra de esta concepción se analizó el guion en tanto su forma y su recepción con el fin de darle lugar en los estudios teóricos literarios.

Materiales y métodos

Con la finalidad de definir el objeto de estudio, se revisaron de manera breve los tipos de guiones cinematográficos, a saber; el guion literario, el guion de producción, y el guion técnico. Para sus fines específicos, esta investigación se centró en el guion literario, que es la versión del guionista.

¹⁷ Selinger, Valeria, *Escribir un guion de cine o televisión*, p.15.

La revisión del formato sirvió para conocer las partes que componen al guion y hacer énfasis en que éste no contiene términos técnicos que puedan dificultar su lectura, sin embargo, esta revisión permitió identificar las herramientas que un lector necesitaría para poder leerlo.

En general: desde el inicio y a partir de la teoría de la recepción se estudió el guion en dos partes, el formato y la experiencia de lectura.

Polo artístico:

- La presente investigación se valió de una consulta histórica documental del guion cinematográfico para explicar cómo llegó a ser un formato universal.
- Así mismo, se realizaron entrevistas a guionistas contemporáneos para conocer un panorama del guion, e indagar en el proceso creativo de éste con información de primera mano (polo artístico); sirviendo para complementar la idea inicial del guion como herramienta y la idea final, el guion como una alternativa de lectura (polo estético).
- Se hizo un análisis hermenéutico del formato del guion para identificar su relación con el lenguaje cinematográfico filmado.

Polo estético:

- Complementariamente se han conducido dinámicas basadas en la experiencia de lectura para lectores no especializados y un pequeño grupo de lectores especializados. Luego de la experiencia de lectura se realizaron encuestas, que permitieron tener una batería de información de carácter cuantitativo, además de material cualitativo que delimitó la recepción de nuestro objeto de estudio fuera del marco especializado.
- Se analizaron y discutieron los resultados arrojados por el ejercicio de recepción.
- Se analizó la relación entre la recepción y la concepción del guion, escrito a partir del lenguaje cinematográfico.
- Se identificaron las dificultades que tiene el guion para ser una alternativa de lectura.

Capítulo 1

¿Qué es el guion literario cinematográfico?

Definiendo el objeto de estudio

Definir qué es un guion cinematográfico no es tarea fácil, por un lado, porque en el cine se han utilizado formas de escritura previa a la película que han cambiado a través del tiempo; por otro, porque la manera en que se percibe al guion es diferente según el contexto en el que se defina. Sin embargo, en la actualidad, se puede identificar un formato como universal, que es al que se hará referencia, independientemente de lo que se piense subjetivamente de éste.

Con el fin de identificar claramente el objeto de estudio, a continuación se busca explicar qué es lo que se entiende por guion cinematográfico, partiendo de su percepción común que está ligada al formato y utilidad del mismo. Una revisión histórica documental del tema, arroja poca información al respecto, estando la mayoría ligada a la evolución del cine.

El tema es tratado de una forma superficial en casi todos los manuales de guion, coincidiendo en dedicarle pocos esfuerzos; incluso las lecturas especializadas en guion no hacen hincapié en cómo se llegó a la forma final que hoy se conoce. A pesar de esto, en la investigación se hizo un repaso con la intención de definir una forma universal del objeto de estudio.

1.1.1 El guion literario

El guion literario es “un texto-narrativo descriptivo, escrito con vistas a su rodaje, o más exactamente a convertirse en filme”¹⁸. El guionista es responsable de la escritura de un guion literario, se hace la aclaración, puesto que existen guiones cinematográficos técnicos y de producción que tienen diferentes características al guion literario.

¹⁸Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guion*, p.14.

Un guion es una historia contada en imágenes: un guion trabaja con imágenes visuales, con detalles externos, con un hombre que cruza una calle concurrida, un coche que dobla la esquina, la puerta de un ascensor que se abre, una mujer que se abre paso a empujones entre la multitud. En un guion usted cuenta su historia en imágenes.

[...] en el diálogo y la descripción: Un guion es una historia contada en palabras e imágenes; los personajes comunican determinados hechos e información al espectador; el diálogo comenta la acción, en ocasiones es la acción, y siempre hace avanzar la historia.

Cuando escribe una escena o secuencia, está describiendo lo que dice y hace el personaje, los incidentes y acontecimientos que componen la historia. Cuando escribe un guion, está describiendo lo que ocurre; ésa es la razón de que los guiones se escriban en presente. El espectador ve lo que ve la cámara, una descripción de la acción situada...

... en el contexto de la estructura dramática¹⁹: Su guion tiene una estructura bien definida: un principio, un medio y un fin.²⁰

El guion literario, suele confundirse con el guion técnico, del que hablaremos más tarde para así saber distinguir uno de otro. Con respecto a dicha confusión, Syd Field comenta que “el guionista no es responsable de escribir en ángulos de cámara y terminología específica de planos. No es el trabajo del guionista. Su trabajo es decirle al director qué filmar, no cómo filmarlo”²¹.

Syd Field agrega que “parece ser que todos tienen una concepción errónea sobre la forma del guion de cine. Algunos dicen que si se está escribiendo un guion, se está obligado a escribir en ángulos de cámara²²” y en realidad, eso no debe ser así.

Continúa aclarando que “la forma del guion de cine es simple, de hecho es tan simple que la mayoría trata de complicarla. El trabajo del guionista es escribir el guion. El trabajo del director es filmarlo. Tomar las palabras sobre el papel y transformarlas en imágenes en la película. La función del director de fotografía es iluminar la escena y posicionar la cámara de manera de capturar cinematográficamente la historia.”²³

¹⁹ La estructura dramática se define como una progresión lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática.

²⁰ Field, Syd, *El libro del guion, fundamentos de la escritura de guiones. Una guía paso a paso desde la primera ideas, hasta el guion acabado*, pp.21-22.

²¹ *Ibid.*, p.223.

²² *Id.*

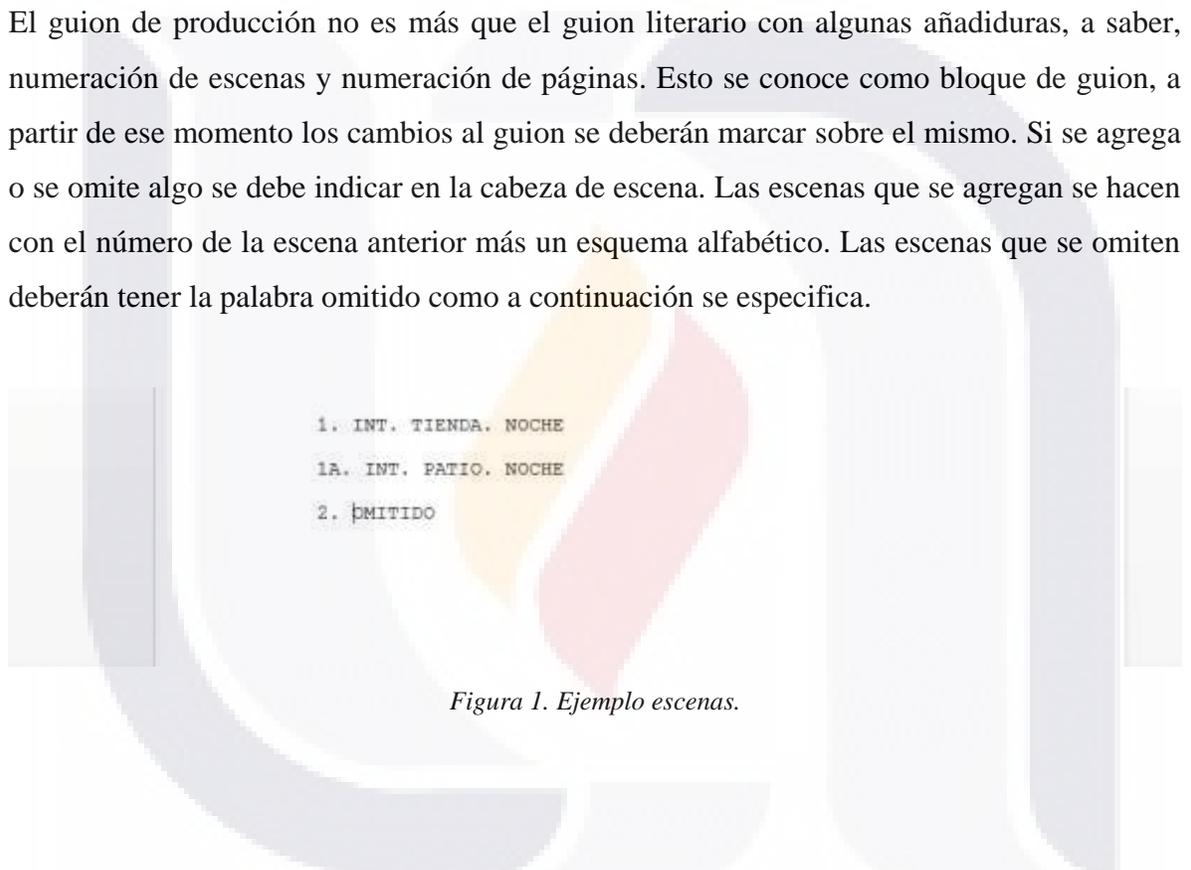
²³ *Id.*

Y finalmente y siguiendo sobre esa línea aconseja: “¡No se preocupe por los ángulos de cámara! Su trabajo es escribir el guion. Escena²⁴ por escena, plano²⁵ a plano.”²⁶

De esto, podemos definir que el guion literario cinematográfico es un texto narrativo que se escribe como base de una película, que no contiene instrucciones técnicas y que es escrito por un guionista.

1.1.2 El guion de producción

El guion de producción no es más que el guion literario con algunas añadiduras, a saber, numeración de escenas y numeración de páginas. Esto se conoce como bloque de guion, a partir de ese momento los cambios al guion se deberán marcar sobre el mismo. Si se agrega o se omite algo se debe indicar en la cabeza de escena. Las escenas que se agregan se hacen con el número de la escena anterior más un esquema alfabético. Las escenas que se omiten deberán tener la palabra omitido como a continuación se especifica.



1. INT. TIENDA. NOCHE
1A. INT. PATIO. NOCHE
2. OMITIDO

Figura 1. Ejemplo escenas.

²⁴ Una escena está hecha de planos, tanto de un plano como de una serie de planos. Una escena se escribe en planos generales (o planos maestros) o planos detalle. Un plano general o maestro, cubre un área general: un cuarto, una calle, un lobby. Un plano detalle hace foco en una parte detallada o específica del cuarto, digamos la puerta, o el frente de una tienda específica en una calle específica, o un edificio.

²⁵ La unidad básica del lenguaje cinematográfico es el plano. Desde una perspectiva espacial, plano es el espacio escénico que vemos en el marco del visor de la cámara o en la pantalla; desde una perspectiva temporal, plano (o toma) es todo lo que la cámara registra desde que se inicia la filmación hasta que se detiene.

²⁶ Field, Syd, *Op. cit.*, p.223.

1.1.3 El guion técnico

El guion técnico quizá estaría más cercano a ser una guía de cómo filmar. Gómez Tarín establece que, el realizador, es decir, el director, que es quien llevará a la pantalla el texto,

desarrolla este guion que es el documento con el que trabajará todo el equipo durante el rodaje y que servirá al equipo de producción para llevar a cabo el presupuesto del film y el plan de rodaje una vez controladas las necesidades mediante el establecimiento de sucesivos desgloses (personajes, *atrezzo*, localizaciones, vehículos, equipamiento, etc.)²⁷

Así mismo, al describir sus características profundiza:

Existen tantos modelos de presentación como producciones.

El guion técnico es responsabilidad del equipo de realización.

Generalmente, para que quepa toda la información, se suele utilizar el folio DIN-A4²⁸ en formato horizontal (apaisado) o vertical, según los casos, pero esto no es una condición relevante. Dependerá de las características del guion.

En la parte superior izquierda deben figurar los siguientes datos: Número de Bloque (si se hace este tipo de distinción por partes en el film), Número de Secuencia o Escena, Nombre o Título del Bloque y/o Secuencia, Exterior o Interior, Lugar y Momento del día.²⁹

Se puede distinguir la diferencia entre ambos guiones, en el formato y en la disposición de la acción dramática, que en un guion técnico resulta imposible percibirse pues:

Este guion es un instrumento de trabajo que aboca al llamado *découpage*³⁰ o desglose completo y que se denomina así tanto si se efectúa antes del rodaje como si se trata de una deconstrucción de un film ya terminado.³¹

²⁷ Gómez, Francisco, *El guion audiovisual y el trabajo del guionista*, p.109.

²⁸ Los formatos de papel son los estándares que definen el tamaño del papel utilizado de manera habitual por la industria. En la mayor parte del mundo se basan en los formatos definidos en la norma ISO 216, que a su vez se basa en la norma DIN 476 del año 1922.

²⁹ Gómez, Francisco, *Op. cit.*, p.110.

³⁰ A nivel de realización se denomina *decoupage* a la operación llevada a cabo por el director al convertir la continuidad de la narración de un guion literario en una consecución de planos a rodar y cambios de encuadre dentro de esos planos.

³¹ Gómez, Francisco, *Op. cit.*, p.112.

Escena	Plano	Encuadre	Movimiento/ dirección	Acción	Texto	Sonido
1	1	Plano Detalle	-	Manos entreverando las cartas y comenzando a repartir.	-	
1	2	Plano General	P. Zenital	Persona repartiendo y los demás juntando las cartas.	-	
1	3	Plano Medio	Contrapicado	Persona mirando sus cartas.	-	
1	4	Plano Detalle	Punto de vista subjetivo	Cartas con el juego perfecto.	-	

Figura 2. Guion técnico.

Aclarado esto, continuaremos hablando del guion cinematográfico, en adelante, refiriéndonos al guion literario, que es el que nos atañe.

1.2 El papel de herramienta del guion literario cinematográfico

La realización de una película es un trabajo que se hace en conjunto, en donde el productor juega un papel muy importante, “se localiza en el escalafón más alto y tiene la responsabilidad de los aspectos financieros, técnicos y artísticos de la realización de la obra”³², elige al director y guionista de la película, es responsable de economizar recursos durante la producción y habrá que tomar en cuenta que “muchas de las prácticas de producción de Hollywood derivan de una tensión en las prácticas económicas: un movimiento hacia la estandarización del producto para obtener una producción en serie económica y eficiente”.³³

³² Taibo, Carlos, *Manual básico de producción cinematográfica*, p.18.

³³ Bordwell, David, *El cine clásico de Hollywood*, p.98.

Dentro de la industria cinematográfica, Hollywood implanta un instrumento de estructuración narrativa y de control fílmico que se basa en la división de las tareas. Se sabe que “el guion comenzó a partir de 1912, cuando Thomas Harper Ince, el primer gran productor que introduce las más modernas técnicas de producción, exigió a sus directores unas normas en las que se imponía el guion perfeccionista, elaborado hasta el detalle.

Así se fue imponiendo el guion y ganando prestigio el trabajo de los guionistas.”³⁴ El modelo hollywoodense se fue modificando a la par que el cine fue cambiando y tendiendo nuevas exigencias.

Al principio, las filmaciones no contaban con un guion, el director filmaba de memoria el argumento de la película que se iba construyendo entre varias personas. Con el paso del tiempo, los productores, se dieron cuenta de que el material para filmar era caro y se desperdiciaba mucho en la improvisación, así que comenzaron a buscar quién escribiera en función de la cantidad de metraje³⁵ de cinta cinematográfica con la que contaban.

Los guionistas empezaron a pensar en la continuidad de las imágenes, y a construir con ellas una línea narrativa en donde una escena causaba otra. En el tiempo del cine mudo, se encargaban de intercalar los intertítulos explicativos en momentos específicos, para no perder esa continuidad.

El guion se hacía en dos fases, una que consistía en armar la trama, y otra en hacer un desglose para poder realizar la filmación. La industria entonces buscaba los estándares, Bordwell se refiere a la estandarización como:

Uniformidad en lo referente a nomenclatura y dimensiones, simplificación de tipos, tamaños y grados, y medidas de seguridad y reglas de manejo. [...] La estandarización también incluye especificaciones, métodos de evaluación de calidad y clasificaciones en condiciones específicas. [...]

³⁴ Martínez-Salanova, Enrique, “La historia del guion”, en *Cine y educación*. Disponible en <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/guionhistoria.htm>>

³⁵ La noción de metraje es utilizada para clasificar los filmes según la longitud física de los registros, incluso cuando se utilizan soportes digitales o nuevos soportes emergentes, tales como los discos duros, que introducen ambigüedades en las clasificaciones existentes de los filmes según su duración (en minutos).

La "Agencia del cortometraje" clasifica los filmes de la siguiente manera :

Cortometrajes : duración inferior a 30 minutos, o sea un máximo de 1600 metros en 35 mm a 24 imágenes por segundo.

Mediometrajes : duración de 30 a 60 minutos, o sea un medio superior e inferior a 1600 metros en 35 mm a 24 imágenes por segundo.

Largometrajes : metraje superior a 60 minutos, o sea un mínimo superior a 1600 metros en 35 mm a 24 imágenes por segundo.

El proceso hacia la uniformidad y la consecución de un nivel de excelencia coexistieron en esta tendencia.³⁶

Así, el cine comenzó a estandarizar sus prácticas para ir consolidándose como industria. En 1909 ya se comenzó a contratar escritores que cumplieran con la tarea exclusiva y específica de hacer guiones, más o menos al mismo tiempo se introdujeron los manuales para seguir un modelo. Bordwell señala un caso:

En diciembre de 1909 un artículo, informó a los guionistas independientes acerca del formato que pedían las compañías cinematográficas:

[...]Las historias deben tener situaciones que resulten fácilmente identificables, una historia bien definida, y, junto con ésta, una oportunidad para la interpretación artística. Desde el punto de vista dramático, una historia cinematográfica debe presentar situaciones más intensas que un drama dialogado. A menudo se roza la incongruencia pero esto es perdonable si la historia tiene la fuerza suficiente para hacer que se pase por alto. No hay que poner un énfasis excesivo en la finalidad de la situación.

[...]Nuestros, maestros en la redacción de relatos breves y de obras de teatro nos dicen que debemos tener un tema y nada más que uno. Un número excesivo de personajes aminorará el hechizo que nos envuelve cuando tenemos dos o tres personajes a los que observar. Se nos aconseja que evitemos irnos por las ramas y que capturemos la atención del público desde el principio. Las complicaciones deben empezar de inmediato y el desarrollo de la situación se alcanza respetando la secuencia de los acontecimientos.

[...]El período de acción en una película no está restringido aunque es mejor seguir los preceptos del drama de vodevil. Un único episodio que puede producirse en un lapso temporal similar al del transcurso de la película es mejor que arrastrar la historia durante veinte o treinta años. Demasiadas notas y subtítulos interrumpen la historia y le restan interés.

[...]Un guion cinematográfico debe tener consistencia y cuanto más se acerque a la vida real más apreciada será la película. Las complicaciones que se aclaran con demasiada facilidad hacen que la historia resulte poco satisfactoria, que deje un regusto a irrealidad, destruyendo de este modo la ilusión de que, como el productor siempre se esfuerza por lograr, la escena no es una actuación, sino que tenemos la oportunidad de ver desde dentro la comedia o la tragedia de la vida real. Las historias, aunque de sólida trama, deben ser convincentes, las situaciones no meramente posibles sino probables. Entonces el productor no tendrá problemas para conseguir que sus actores parezcan personajes reales.³⁷

³⁶ Bordwell, David, *Op. cit.*, p.106.

³⁷ *Ibid.*, p.118.

Poco a poco los guiones fueron obedeciendo a las reglas impuestas, sólo se fueron modificando a la par que el cine lo hacía, a merced de la industria. Para 1915 el lenguaje cinematográfico había evolucionado “conforme el espectador primitivo se centró respecto a la escena cinematográfica, el lenguaje cinematográfico se hizo más alusivo y los intertítulos pasaron a ocuparse de los diálogos.”³⁸ El guion fue transformándose según las necesidades de la filmación, en este proceso el trabajo que se hacía en grupo, o en partes, se fue convirtiendo en el trabajo del guionista, quien debía pasar del argumento a la forma técnica.

El objetivo del guionista era obtener en papel un argumento que permitiera estimar los costos de producción de la película, tomar decisiones con respecto a la construcción del drama o la acción en el texto, que fueran convenientes técnicamente. Con la aparición del sonido en el cine, nace el dialoguista. El trabajo del guion cada vez es más amplio, por lo que se va convirtiendo no sólo en un objeto sino en un proceso, “se convirtió en algo más que un mecanismo para evaluar previamente la calidad: se convirtió en el anteproyecto a partir del que se organizaba el resto del trabajo”³⁹ y hasta la fecha así es. En este proceso se pueden distinguir algunos pasos específicos para llegar al desglose de continuidad.

Como ya se ha visto, desde sus inicios, el guion cinematográfico se ha modificado y ha sido condicionado por las necesidades de la industria, ha cambiado su forma a su servicio. Por lo tanto, ha sido considerado como una herramienta para la realización fílmica. Se escribe con la finalidad de volverse película, “por definición, el guion es un instrumento de trabajo, una herramienta que ayuda al escritor a expresar y organizar las ideas, pero estas deben estar sustentadas en algo más que imágenes consecutivas, integradas por acción y diálogo. Estas últimas deben contener una propuesta dramática”.⁴⁰ Partiendo de esta concepción que se tiene del guion, se puede deducir que nunca es considerado como algo terminado y con un valor propio, pues siempre está sujeto a la transformación.

El guion audiovisual es siempre un producto “en construcción”. Esta característica es esencial para entender los procesos por los que pasa y su desarrollo final. Se trata de un texto nacido para morir, abocado a su utilización como herramienta, efímero; su cambio nunca se detiene, nunca podemos

³⁸López Izquierdo, Javier, *Teoría del guion cinematográfico*, p.18.

³⁹ Bordwell, David, *Op. cit.*, p.105.

⁴⁰ Gómez Tarín, Francisco, *Op. cit.*, p.13.

hablar de un “guion final”, salvo aquel que se construye a partir del film terminado, leyendo y anotando cada una de sus partes y evoluciones.⁴¹

No se le considera algo terminado, su único destino es convertirse en película, por lo tanto, no tiene un valor por sí mismo, además cuando se convierte en película pierde todo valor pues ha cumplido su función.

Con frecuencia al final de cada rodaje se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aun los que los mandan a encuadernar o los coleccionan. Dicho de otro modo el guion es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga sólo queda una piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo.⁴²

Ser una herramienta del cine es el papel que ha jugado el guion cinematográfico, esa es la percepción que impera con respecto a éste, que el guion deja de existir cuando nace la película. No obstante, existe otra visión al respecto, dicha visión es esa que busca darle un lugar al guion en la literatura, nombrándolo texto antes que puesta en escena y que intenta dar valor a la escritura para cine. Misma visión que además, concibe al guionista como un autor.

1.3 Más que una herramienta

Realizadores, guionistas y otros involucrados en la cinematografía, se cuestionan la forma en la que se ha percibido hasta ahora el texto en cuestión. Paula Markovitch señala que “en el medio cinematográfico actual se concibe el guion como un material de uso práctico y sin sustancia artística.”⁴³ Se pregunta, “¿Por qué el texto para cine es desacreditado como obra literaria por el medio artístico contemporáneo?”,⁴⁴ opina que “en la época actual existe una sobrevaloración de los simulacros. Parece preferible dejarse fascinar por las oscilaciones de la luz en el aire y olvidar el precario origen de cualquier película: La escritura. ¡Las páginas

⁴¹Linares, Marco, “Un guion no está terminado hasta que está terminado”, en Cruza, Ana (coord.), *Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*, p. 36.

⁴² Carrière, Jean Claude y Bonitzer, Pascal, *Práctica del guion cinematográfico*, p.13.

⁴³ Markovitch, Paula, “Escribir cine”, en Markovitch, Paula (Coord.), *Laboratorio de Arte Altamira*, p.15.

⁴⁴ *Id.*

de un guion parecen tan inocuas y deslucidas, comparadas con el brillo cegador de la pantalla de cine!”⁴⁵

Existe una clara sobrevaloración de la puesta en escena, la figura del guionista se ha tornado en algo difícil de comprender, pareciera que no puede ser concebido como un escritor porque su obra no siempre, o no inmediatamente se concreta, como otras obras, en la realidad.

Los guiones no siempre se filman. Aunado a esto, lo que el guionista escribe, adquiere, al igual que su creador, un estigma de inexistente. Guillermo Arriaga no se conforma con los términos que se han establecido para nombrar al autor y a su obra, por lo que establece:

La palabra guion no me gusta, me parece peyorativa. Significa reducir el trabajo del escritor a una mera guía para que alguien haga el trabajo real, lo cual creo que es injusto porque de nadie que escribe teatro se dice que escriba guías, de nadie que escriba música, se dice que escriba guías, de nadie que hace arquitectura se dice que haga guías, y todas son realizaciones que hacen otras personas.⁴⁶

La palabra guion sugiere darle a ese texto el valor de receta o guía para la creación de una concreción en la realidad, un texto que por sí mismo no es. Dicho término, hace suponer que es algo que carece de contenido, que sólo dicta pasos para crear algo que sí lo tenga. Como si la puesta en escena, es decir, la película, fuera construida con base en la nada.

Guillermo Arriaga hace esa comparativa con otras formas de creación que tienen una posibilidad de realizarse y convertirse en nuevas existencias, distintas a su preconcepción en papel y con esto nos deja ver claramente cómo ese proceso también puede tener un valor en sí mismo, tanto como los otros procesos que menciona. Lo que se debe comprender es que hay un contenido en el guion y que ese contenido no se adquiere con la película sino que ya existe en la escritura.

La palabra guion no da idea exacta de su cometido, porque parece referirse a unos vagos apuntes, cuando en realidad contiene toda una producción cinematográfica, en cuanto ésta puede expresarse por escrito. El vocablo resulta incluso más inconcreto que argumento sin embargo, argumento indica

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ Arriaga, Guillermo, “Si no cuento historias se me oxida la garganta” en Cruz, Ana (Coord.), *Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*, p.55.

sólo la historia, el relato que va a ser filmado, mientras que guion es la disposición cinematográfica de un argumento, su puesta a punto de filmación, o sea una etapa posterior y más definida.⁴⁷

Así se refiere Antonio Crespo con respecto al guion y abre aún más el panorama, el guion no sólo contiene el argumento, es decir, no sólo cuenta la historia, sino que contiene una película que expresa a través de la escritura.

Si se toma al guion como una obra literaria, podría decirse que el texto ofrece ya algunas pautas para su lectura e interpretación, pero como todo texto, terminará de construirse en la experiencia del lector y dependerá de su horizonte de expectativa. Antes de ahondar en la recepción del guion se revisará lo que la obra ofrece.

La película está construida en el guion cinematográfico y, por lo tanto, el escritor comienza su trabajo pensando ya en términos de cine, con plena conciencia de su método de escritura, pensando en que escribe para la pantalla, para un espectador.

Decidí estudiar ¿De dónde venía el guion?, ¿por qué una hora y media para un largometraje?, ¿por qué el tiempo de atención de un espectador se sujeta a convenciones? Estas inquietudes son las que trato de compartir con los alumnos, para que no crean que escribir con ciertas convenciones es coartar la libertad, sino que tiene que ver con una manera de concentración del ser humano que está históricamente planteada.⁴⁸

A la escritura cinematográfica, se le suele relacionar con un método coartado de creatividad. Esto sucede por las restricciones que conlleva, más adelante veremos la forma en que se concibe un texto cinematográfico.

El término guionista es demasiado pequeño para describir el trabajo del escritor cinematográfico. Yo creo que hay que llamarlos escritores para cine. En inglés se les llama screenwriters, es decir, escritores para la pantalla. Yo pongo mucho énfasis en este término porque es una profesión muy difícil. El escritor de cine tiene que saber mucho del oficio de escribir y mucho de cine.⁴⁹

Por ahora y partiendo de la reflexión de Beatriz Novaro, que apunta a no ver las reglas como una limitante de la creatividad, habrá que alejarse de esa idea y retomar al guionista como un escritor y autor de textos narrativos, puesto que, aun cuando el guion parezca no

⁴⁷ Crespo, Antonio, "Literatura y cine", en Monteagudo: Revista de literatura española hispanoamericana y teoría de la literatura, Num. 51 (1969), p.13.

⁴⁸ Novaro, Beatriz, "La vida me llevó al mundo del cine" en Cruz, Ana (Coord.), *Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*, p.78.

⁴⁹ Navarro, Bertha, "El escritor aporta la semilla" en Cruz, Ana (Coord.), *Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*, p.247.

estar dotado de elementos narrativos, está claro que al ser su contenido, la propia película, está contando, está narrando para la pantalla.

Se ha hablado mucho de la relación cine-literatura, como lo dice Crespo, “Entre la literatura y el cine existe una indudable relación, aunque la literatura sea la expresión por medio de la palabra, escrita u oral, y el cine, por definición, un modo expresivo a base fundamentalmente de imágenes”⁵⁰, sin embargo el guion cinematográfico sigue siendo relegado.

Del mismo modo, hablar de la relación cine literatura y conocer la forma del guion, nos llevará a identificar las características que éste tiene y sus similitudes con los géneros literarios, ya que el guion además de ser una herramienta de la cinematografía, tiene características literarias, como lo señala Vera Méndez:

Por el hecho de que el guion cinematográfico sea un proceso más de ese complejo sistema semiótico que es el cine, no es óbice para que no se le pueda contemplar como género literario. Un género no es otra cosa que un discurso que una sociedad ha institucionalizado en una serie de propiedades y que son percibidas como norma para el lector.⁵¹

Además de revisar el formato, indagamos en el proceso creativo, el guionista como ya lo vimos debe construir desde el papel una película. Si bien el guion obedece a las necesidades de producción, ahora se da mayor peso al trabajo creativo. El guionista es visto ante todo como un escritor. Además de pensar en la película como un proceso de producción, el guionista debe construir una historia, como lo hace cualquier escritor. Bien dice Syd Field que el proceso creativo en la mayoría de las escrituras es el mismo, que si algo cambia, es la forma. En la actualidad se intenta dar mayor reconocimiento a la escritura cinematográfica.

La forma de escritura del guion, tiene una escritura diferente a la de los géneros literarios. El guion cinematográfico se escribe en presente simple, y procura evitar las formas retóricas. Al respecto, Andrei Tarkovsky menciona, “no considero al argumento cinematográfico

⁵⁰ Crespo, Antonio, *Op. cit.*, p. 12.

⁵¹ Vera Méndez, Juan, “El guion cinematográfico como género literario” en Vera Méndez, Juan y Sánchez, Alberto (eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine*, p .8.

como un género literario. De hecho, mientras más cinematográfico sea un guion, menos literario es su estatus”⁵². Sin ser el único en tener una opinión similar al respecto, Crespo abona:

Y no digamos nada del estilo, que en el guion se caracteriza por la justeza del diálogo, la brevedad de las descripciones y el ritmo ágil y vivo del relato, frente a la libertad del novelista. Esto referente a la forma, a la simple redacción. Que en cuanto al fondo, ya hemos indicado que en el cine es esencial la expresión por la imagen, mientras que en la literatura la expresión a través de la palabra”.⁵³

El guion debe ser preciso y traducible a imágenes. Además de pensarse como una mera herramienta de la cinematografía, otro problema es que se demerita su valor literario por el uso que hace del lenguaje.

El guion cinematográfico rara vez llega a manos de lectores ajenos a la producción de una película, por lo que resulta difícil saber si podría ser considerado una alternativa de lectura para lectores no especializados.

De todas las cosas escritas, el guion es el que contará con el menor número de lectores, acaso un centenar, y cada uno de esos lectores buscará en él su propio interés: el actor un papel, el productor un éxito, el productor ejecutivo un itinerario de trabajo.⁵⁴

Revisar su papel dentro de la recepción estética resulta conveniente, pues, al leer un guion cinematográfico, vemos y escuchamos lo que acontece, es decir, que se da una participación activa del receptor. El guion cinematográfico se nos presenta como una obra abierta a la interpretación, por lo tanto, la película no sería más que una interpretación del guion y así, la lectura, sería otra interpretación del mismo.

Por lo tanto, el guion al ser leído, puede ofrecer una experiencia activa del lector, distinta a la de otros géneros literarios, retomando a López Izquierdo, dicha experiencia podría ser parecida a la de la literatura descriptiva que “pide, como el guion, un grado superior de colaboración al lector y, en cuanto éste se deje llevar, es su propio relato el que aparece ante él, no el de los personajes, no el del acontecimiento.”⁵⁵

⁵² Tarkovsky, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, p.139.

⁵³ Crespo, Antonio, *Op. cit.*, p.15.

⁵⁴ Carrière, Jean Claude, Bonitzer, Pascal, *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁵ López Izquierdo, Javier, *Op cit.*, p. 39.

Se puede decir que el guion cinematográfico obedece a ciertas reglas de escritura, se basa en un formato específico y conlleva un proceso creativo. Es un producto terminado con posibilidades de ser leído e interpretado, una obra abierta.

1.4 El acto de leer

Partiendo de lo que aquí se reconoce como una característica constitutiva del guion, que refiere a que; es una forma escrita, diremos que el guion cinematográfico es un texto. Es cierto que el objetivo del texto cinematográfico es servir de guía para la construcción de la película, es cierto también que para que esto suceda, debe pasar por ojos del lector que dará una interpretación de éste, es decir, el guion tiene ya desde su concepción lo que para Iser es un “lector implícito”⁵⁶. Cabe señalar que será un lector que se encargará de llevar a cabo la metamorfosis de la palabra creadora de imágenes, a su concreción en la realidad dentro de la película en su área de interés; fotografía, iluminación, dirección, actuación, vestuario, maquillaje etc.

El guion literario cinematográfico está hecho entonces, sin lugar a dudas, para ser leído, hasta ahora, con mínimas excepciones, por un equipo interesado en llevar a la pantalla ese guion. Habrá que enfocarse en lo dicho, dejando de lado la posibilidad de trasladar el guion a la pantalla y pensando en el guion como un texto accesible a cualquier lector, sin considerar por ahora que el texto se lee con la pura intención de convertirlo en película. Al ignorar dicha posibilidad, no se quiere decir que ese proceso de lectura, que busca que el guion mute en un trabajo audiovisual tenga poca importancia, sino que obedece a otros fines que ya hemos tratado concluyendo que en ese caso el guion funciona como una herramienta para el cine, de manera que, de ahora en adelante, lo que nos interesa es reconocer las otras posibilidades que puede tener el objeto de estudio.

⁵⁶ Iser Wolfgang Iser, “El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico,” en *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*, coordinado por Manuel Alcides Jofré (Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la educación, 1988) p. 1.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Los textos, todos, a través del tiempo, han sido analizados bajo la perspectiva de diferentes teorías literarias, que van desde el estudio de la forma hasta el estudio de la percepción de su lectura, dando importancia a uno, a otro o bien, a ambos polos. Si bien es cierto que el objeto de estudio, en este caso el guion cinematográfico, guarda una relación directa con su forma, también lo es que la percepción de quien se acerca a dicho objeto juega un papel muy importante para definirlo. Habiendo dicho eso, fijemos que, las teorías formales son aquellas que se ocupan del estudio o análisis, únicamente del objeto:

Llamemos formales a todas aquellas preocupaciones teóricas que buscaron aislar al texto literario y, mediando variados instrumentos conceptuales, buscaron tratarlo como un objeto formal capaz de ser estudiado en sí mismo, prestando atención sobre todo, a las relaciones formales perceptibles y analizables al interior del mero texto.⁵⁷

La forma del texto y su contenido sirven para su estudio, sin duda, debido a eso, siendo aquí el objeto de investigación el guion cinematográfico, se dirá que la forma corresponde al formato, que en el guion es muy específico, y lo analizaremos. Aunque no nos detendremos a revisarlo ahora, será oportuno hacerlo más tarde. Las relaciones formales en el guion se dan tanto dentro del texto, como entre textos de la misma naturaleza, es decir; al manejar un formato universal nos encontraremos con que no existen diferencias considerables en un guion con respecto a otro, no ya en cuanto a su contenido sino en cuanto a su forma.

Aun cuando lo dicen las teorías formalistas, la forma u el objeto es lo que primordialmente debe ser estudiado, no será lo único que aquí se atienda, sin embargo, se considera importante para fines de esta investigación el decir que la teoría formal:

Toma una obra, la aísla de factores extra textuales no pertinentes, distingue los elementos constitutivos del texto de acuerdo a su perspectiva teórica, vincula las relaciones que los elementos escogidos tienen entre sí, y propone finalmente un modelo formal del funcionamiento o la estructura a la que obedecen esas relaciones⁵⁸

La información que se puede obtener al aislar el guion tendrá sentido en tanto sirva para comprender cómo funciona, de qué se vale, cómo se construye, qué conocimientos son

⁵⁷ Antezana, Luis. *Teorías de la lectura*, pp. 18.

⁵⁸ Antezana, Luis. *Op. cit.*, p.19.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

necesarios para poder escribirlo, reconocer estructuras dramáticas e identificar características únicas del texto que no se ven en otras narrativas, al tiempo de reconocer el lenguaje cinematográfico en su escritura.

Analizar la forma únicamente, puede no resultar en la obtención de información que dote al guion como una alternativa de lectura para lectores no especializados. Puesto que se estaría valorando objetivamente la obra, aquí se propone, como lo hiciera Jauss en su primera tesis, enunciada en su segunda conferencia en la Universidad de Constanza, *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*; que la obra no puede ser valorada como un objeto clásico y universal ajeno a los mecanismos de producción y de recepción.⁵⁹

Si bien se puede suponer que el guion puede ser leído, como cualquier otro texto puede serlo, lo que aquí interesa es saber si esas relaciones encontradas en el texto son identificables y además comprendidas en la lectura, por lo que, al igual que H. Antezana, se considera que:

No se puede prescindir de las pragmáticas que juegan en la lectura de un texto y, en este sentido, tampoco se puede prescindir del lector en la medida en que es éste el que lee. Esta exclusión excluye algo que es fundamental para caracterizar el hecho literario. Bajo estas condiciones, la ficción teórica propia de los formalismos consistiría en querer caracterizar al texto literario sin tener en cuenta las dimensiones pragmáticas –tal la lectura del lector- que, precisamente son factores altamente pertinentes; algo así como querer investigar la velocidad sin tener en cuenta el movimiento.”⁶⁰

Por dicha razón, al mismo tiempo que se dota de importancia a la forma del texto con la intención de llegar a un modelo que permita analizar la estructura formal del objeto en cuestión, se hace lo propio con el momento de lectura del mismo, pues, aquí se propone que la forma en que el guion se construye, a partir del lenguaje cinematográfico, está ligada a la percepción del lector. No podemos ignorar ninguno de los polos, pues “el lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto, ni a las disposiciones que constituyen al lector”⁶¹,

⁵⁹ Jauss, Hans, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en Dietrich, Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 131-211.

⁶⁰ Antezana, Luis, *Op. cit.*, p. 20.

⁶¹ Iser, Wolfgang, *Op. cit.*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y es en esta relación, en donde se puede buscar una razón para suponer interesante, o por lo menos atrayente leer un texto cinematográfico.

Al decir que se busca encontrar un modelo formal, no se quiere decir que el texto se reduce a una única interpretación, pues “el texto literario es una transformación de significaciones que suele alcanzar los más precisos, intensos y densos resultados, pero a la que no sería posible encontrarle ningún método sistemático de explicación”⁶², sino que se propone una aproximación hacia la percepción común del guion en el lector. Siguiendo a Jauss, podría hablarse de "horizonte de expectativas"⁶³ que refiere al ejercicio del lector en donde juegan sus saberes adquiridos en lecturas anteriores que lo vuelve un ente expectante. “El nuevo texto evoca para el lector, el horizonte de expectativas que le es familiar de textos anteriores y las reglas de juego que luego son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas”⁶⁴

Del mismo modo, al hablar del estudio del texto, no nos referimos a éste por sí sólo sino que se analiza a la par el trabajo del escritor. La teoría de la recepción propuesta por Hans Robert Jauss, estudia no sólo el texto y la recepción estética sino que también tiene en consideración al autor, que por supuesto descarga su conocimiento en el texto.

Conviene en este punto hacer una aclaración, al referirnos a la forma se ha dicho que se habla del modo en que se escribe, que incluye el formato y la estructura dramática sin que esto se refiera al contenido, es decir a la historia o relato, subrayando que es el formato lo que puede dar material para acercarse más a un modelo de análisis. Al decir que el autor también será analizado, nos referimos a, cómo el guionista utiliza su conocimiento del lenguaje cinematográfico para la construcción del texto.

⁶² Antezana, Luis, *Op. cit.*, p. 50.

⁶³ El “horizonte de expectativas” que retoma Jauss, proviene de la filosofía hermenéutica de Gadamer, quien considera que la obra literaria no tiene un significado total; sino que incluye un horizonte cultural para su interpretación en distintos momentos. Véase Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, I y II. “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico”, Tomo I, pp. 143–222 y “Texto e interpretación”, Tomo II, pp. 319–347.

⁶⁴ Jauss, Hans, *Op. cit.*, pp.131-211.

¿Por qué estudiar el formato y luego someterlo a recepción? Las teorías fenomenológicas proponen ir más allá que las teorías formales, encontrando al texto como algo inacabado, queriendo decir con esto, que el texto necesita la lectura para adquirir por completo sentido.

“Un texto literario es algo inacabado que precisa una operación complementaria –la lectura- para alcanzar sus propósitos-. Muy a menudo se ha comparado al texto literario con un cierto código que sólo libra sus sentidos y significaciones a una atenta labor de decodificación”⁶⁵

El texto entonces tiene su concreción en el lector. No es hasta la lectura que el texto está completo, aquí el guion es considerado un texto que quiere ser analizado, entonces, habrá que revisar el texto y su lectura. El acto de leer pone en relación dos polos, el polo textual y el polo lector a los que Iser llamará polo artístico y polo estético, al respecto las teorías literarias consideran dos presupuestos:

- 1) El texto escrito no estaría acabado en sí mismo; está fundamentalmente abierto hacia las lecturas que, de una u otra manera, lo completan y complementan.
- 2) La lectura no es una operación meramente receptiva- pasiva-, al contrario, es una actividad productiva. No sólo recibe el texto sino, a su vez, lo transforma.⁶⁶

El acto de leer supone la comprensión del texto en el lector, dicho de un mejor modo, el acto de leer genera la expectativa de que éste sea comprendido. Además de las características explícitas dadas al lector, existen las características no explícitas a las que Iser denomina espacios vacíos que se van definiendo conforme a la lectura, es decir, huecos que se van llenando con el mismo texto.

La comprensión del texto no se refiere a que al lector se le presente el texto como algo que encaje enteramente en su conocimiento, sino que se espera que el texto aporte lo suficiente para que la lectura pueda generar supuestos, conexiones, relaciones y significados.

Si retomamos el concepto de "horizonte de expectativas"⁶⁷ se puede decir que en el acto de comprensión juegan además los prejuicios normas y valores estéticos, si algo nuevo entra

⁶⁵ Antezana, Luis, *Op. cit.*, p. 24.

⁶⁶ *Ibid.*, 32.

⁶⁷ Juauss, Hans, *Op. cit.*, pp. 131-211.

en ese sistema de ideas el horizonte se modifica, a esto Jauss lo llama "distancia estética" y de esa distancia depende según él, el carácter artístico de una obra.⁶⁸

Por otro lado, las teorías literarias distinguen tres dimensiones en el acto de leer: “La necesaria riqueza del original capaz de ser fuente de múltiples y posibles variaciones, la activa labor de lectura y, por lo tanto, productora de sentidos y, finalmente, las condiciones contextuales de cada época.”⁶⁹ La lectura del guion cinematográfico implica, por lo tanto, que el texto ofrezca variaciones, pero la lectura atenta y activa del lector dota de sentidos en común que tienen que ver con el contexto, además de lo que el mismo texto aporta formalmente, “el texto es fundamentalmente abierto y el polo lector no implica una vuelta especular sobre lo escrito, sino una apertura funcional hacia las operaciones pragmáticas del lector. No olvidemos que lo pragmático implica significación (sentido), no se trata de una mera operación de uso, en el sentido utilitario del término, sino de una operación significativamente constitutiva.”⁷⁰

Un texto puede ser leído por diferentes personas y en diferentes tiempos “las lecturas producen sentidos a un texto dado y cada lectura puede ser, en el límite, una obra hasta independiente del texto mismo y de las otras lecturas.”⁷¹ Al hablar del texto cinematográfico, está claro que respecto a su contenido, las variaciones de sentido serán muy amplias. Con respecto a la forma, “como la lectura es una relación, es verosímil que, de acuerdo al texto en juego, se motiven mecanismos de lectura más o menos homólogos; es decir, es posible que el texto literario condicione un campo de lector interacción más o menos específico”.⁷²

Para que un texto logre ser comprendido, se debe dar esa interacción que generará las relaciones necesarias para dotar de sentido, si bien el texto se construye con esa finalidad “el efecto de agrupamiento y las configuraciones consiguientes no son algo dado en el texto mismo, sino una operación desencadenada por el texto en la que las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ Antezana, Luis. *Op. cit.*, p. 30.

⁷⁰ *Ibid.*, p.55.

⁷¹ *Ibid.*, p.25.

⁷² *Ibid.*, p.36.

temporalmente y la historia de sus experiencias se funden en mayor o menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa”.⁷³ Un lector que se acerque por primera vez a un guion quizá tendrá algunas dificultades para entender algunas características de su formato, pero se espera que, conforme la lectura avance, exista la posibilidad de que esas dificultades se vayan disolviendo.

Como ya se ha mencionado, el guion cinematográfico no está disponible para todos los lectores, o al menos no tan accesible como lo están, un cuento o una novela e incluso la dramaturgia. La experiencia del lector con respecto a otros textos influirá en la lectura. Al enfrentarse a un guion lo primero que se presenta como nuevo es el formato que puede no estar en la experiencia del lector y es quizá una de las mayores dificultades. Es verdad que el lector de guiones debe ser un lector atento, “autor y lector participan en un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercer nuestras capacidades”⁷⁴, y es verdad también, que el guion ofrece esa posibilidad.

Al hablar de experiencia, aquí retomaremos lo que Iser reconoce como aquello que genera expectativa en la lectura con cada cosa que se enuncia, diciendo que “se puede describir esquemáticamente este proceso. Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte en seguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente el horizonte”⁷⁵, con esto quiere decir que el lector va generando ideas acerca de lo que cree que está por venir, lo anterior puede ser con respecto al relato o bien puede ser con respecto a la forma.

Ahora bien, no se intenta decir que el lector comprende de inmediato el texto, existen ciertos vacíos para dar sentido al conjunto de enunciados que buscan ser llenados, “el horizonte despertado por ellos presenta una perspectiva que, pese a su concreción, contiene ciertos elementos indeterminados que, en todo caso, poseen el carácter de la espera cuyo

⁷³ Iser, Wolfgang, *Op. Cit.*, p.12.

⁷⁴ *Ibid.*, p.2.

⁷⁵ *Ibid.*, p.3.

cumplimiento anticipan.”⁷⁶ y que se espera abonen a la entera comprensión. Durante la lectura, esto se repite de manera constante dándose una lectura activa que mantiene al lector expectante.

Cada instante de la lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto.⁷⁷

Las protenciones se refieren a aquello que el lector anticipa y las retenciones a aquello que guarda para luego interpretar. Lo que aquí se busca es presentar el texto cinematográfico como una alternativa de lectura que exige participación activa, ya que “juegan en el proceso de lectura las actitudes, expectativas y anticipaciones del lector un papel esencial, puesto que esas configuraciones sólo en conexión con tales actitudes pueden formarse. Incorporan actos de anticipación que preceden a los actos de captación”⁷⁸, que es lo que se busca encontrar con respecto a la lectura del objeto de estudio.

En el acto de recepción estética del guion cinematográfico, leído ya como un conjunto de enunciados que tienen relaciones que dotan de sentido, se debería lograr un campo semántico que sirva para que el formato no sea un obstáculo, sino que, abone y sea de ayuda para comprender el relato que en éste se cuenta. Los géneros literarios han logrado edificar esos campos semánticos.

Los enunciados se conectan entre sí de diferentes maneras para formar unidades significativas de nivel superior, reveladoras de una estructura compleja, dando lugar a totalidades como pueden ser, por ejemplo, un cuento, una novela, una conversación, un drama o una teoría científica. Por otra parte, no sólo se constituyen los contenidos correspondientes a esos enunciados tomados por separado, sino también sistemas de relaciones objetivas de tipo diverso, situaciones, procesos complejos entre cosas, conflictos y coincidencias entre ellas.⁷⁹

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Ibid.*, p.4.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ Ingarden, Roman, *Desde el conocimiento de la obra literaria*, p. 19.

El formato de guion tiene la forma en común con otros guiones, lo que facilitaría la comprensión del contenido si se logra que el lector genere expectativas basadas en la forma.

Retomando a Jauss:

La literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando intervine la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras.⁸⁰



⁸⁰ Jauss, Hans, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en Mayoral, José (comp.), *Estética de la recepción*, p. 59.

Capítulo 2

Análisis hermenéutico del guion cinematográfico

2.1 La forma como el polo artístico

El guion se vale de una serie de pasos para poder incluir cada una de sus necesidades dramáticas, primero se hace una sinopsis que contenga el argumento, después una sinopsis de continuidad; y finalmente, un guion desglosado en planos cinematográficos.⁸¹ Este modelo, llamado guion cinematográfico es el mismo que Hollywood implantó y sigue vigente. El proceso de creación de un guion puede cambiar de escritor a escritor, siendo siempre el resultado una secuencia dialogada o no dialogada.

Existen muchos manuales que dan las pautas para escribir el guion bajo este formato universal, entre dichos manuales las diferencias son mínimas y principalmente con referencia a cómo contar una historia y no con referencia al formato.

En las siguientes líneas nos estaremos refiriendo al guion instaurado por Hollywood puesto que es en donde se puede localizar una forma. Como ya lo hemos tratado, la teoría fenomenológica señala que la obra deberá ser considerada tanto en el texto como en los actos de recepción.

Partiendo de Iser, se dirá que “la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético”⁸²refiriéndose uno, a lo que el escritor aporta y a la forma, el otro, a su concreción en el lector. De dicha polaridad se desprende que la obra adquiere vida en su concreción y que no puede pensarse sin ésta.

De manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso en lo sucesivo sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como

Sinopsis: Resumen muy breve y general de una cosa, especialmente de una novela, película u obra teatral.
Argumento: Conjunto de hechos que se narran en una obra literaria, teatral o cinematográfica, a partir de los cuales se desarrolla el texto o el guion. Véase López Izquierdo, Javier *Op. cit.*, pp.13-16.

⁸² Iser, Wolfgang, *Op. cit.*, p.149.

constitución exigida por el lector y desencadenada por el texto. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector.”⁸³

Conviene para fines de ésta investigación distinguir en el polo estético la forma, que corresponde al formato, y el contenido que se enfoca más a lo que narra el texto, es decir: ¿De qué trata la historia? En lo sucesivo se hará énfasis en el formato.

Dicho esto, se entiende que el guion cinematográfico, para concretarse como obra debe llegar al lector. Con el fin de indagar en el polo estético del guion, es decir, la recepción, se revisará el polo artístico, es decir, en este caso, al formato y lo que en él se aporta.

2.2 Hacia un análisis hermenéutico del guion

Desde el punto de vista de Iser el lector pasa por los siguientes niveles o estructuras para la creación de sentido:

1) *repertorio*, o sistema de normas y convenciones literarias, culturales y científicas, referidas a cualquier dominio o grado del conocimiento humano (sociedad, política, filosofía, literatura, religión...); 2) *estrategias textuales*, como conjunto o sistema de elementos formales que intervienen en la estructura de la obra literaria, y le confieren una determinada disposición y sentido, según su modalidad, perspectiva, recurrencia, técnica narrativa, etc.; y 3) *realización*, u operación que designa el proceso de creación de sentido del texto por parte del lector.⁸⁴

A continuación se retomarán las tres estructuras: repertorio, estrategias textuales y realización como punto de partida del análisis hermenéutico que se propone.

2.2.1 Repertorio (Horizonte de experiencia y horizonte de expectativas)

Este juego se vuelve productivo al intentar comprender en el texto las relaciones encontradas. Las normas y convenciones que aquí juegan, a las que Iser denomina *Repertorio* tienen que ver con el lenguaje cinematográfico. Se parte desde el supuesto de que el lector puede tener cierto conocimiento al respecto y a continuación se explica por qué. “Digamos de partida

⁸³ *Id.*

⁸⁴ Maestro, Jesús, *La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*, p.136-151.

que, aquí, el texto estará caracterizado como una cierta construcción del lenguaje,⁸⁵ y que en el caso del objeto de estudio, dicha construcción no está hecha específicamente de palabras sino de imágenes, es decir, es un relato construido con imágenes que conforman un lenguaje, valiéndose de la palabra. El uso de imágenes se hace de modo concreto, dichas imágenes son descritas a través de la palabra tal como se pretende que se vean en la pantalla. Si bien está escrito con palabras, su fin es el de generar lenguaje cinematográfico:

El cine maneja un lenguaje especial, que lo construye a través de sus técnicas, movimientos de cámara, diferenciación de planos respecto del objeto, utilización de luz, fundidos, sobreimpresiones, etcétera. Todos se utilizan y cobran sentido en el montaje. Si bien no es fundamental examinar con detalle cada una de estas técnicas, es necesario hacer notar el carácter revolucionario que encierran. El cine, recurriendo a estas técnicas, logra crear un tiempo cinematográfico que construye con fragmentos temporales, según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción”.⁸⁶

Ese lenguaje, aunque no de modo explícito, está contenido en el guion, éste texto da idea de cuáles serán los planos y los movimientos de cámara al igual que el ritmo y tiempo. El guion pretende que en pantalla se advierta todo lo que los espacios y los personajes tiene que decir, si bien en el guion no se describe la puesta en escena de modo minucioso, el lector, que ya es un espectador al estar imaginando, tiene herramientas suficientes para construir el relato en su cabeza. La construcción de imágenes se debe dar de modo permanente durante la lectura, aun cuando al momento de leer no se pueda dotar de sentido inmediato se espera que la lectura vaya despertando relaciones.

La creación de imágenes mentales, es decir, ver con el ojo de la mente es una habilidad que, como la mayoría de las habilidades cognitivas, se genera a partir de numerosos y distintos procesos que permiten acceder a la memoria a largo plazo y crear una representación en la memoria intermedia, o memoria temporal, a corto plazo. El proceso de la generación de imágenes mentales aparece muchas veces de forma natural, inconsciente, aunque por medio de la instrucción se puede llegar a dominar tanto su aparición como la manipulación ulterior de las imágenes generadas. La visualización hace referencia a la formación de imágenes mentales con un propósito determinado; la imagen formada,

⁸⁵ Antezana, Luis. *Op. cit.*, p.42.

⁸⁶ Peña, Paola, “Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado”, en *Polis*, vol.8, núm. 1 (2012), p.134.

se mantiene en la memoria con la intención de escanearla e interpretarla para luego operar con ella.

87

En la actualidad las imágenes invaden la vida diaria, es por eso que es posible que el lector esté familiarizado de algún modo con el lenguaje que se le presenta en el texto. En México durante el 2010⁸⁸ el 75% de la población dijo haber ido alguna vez al cine, de ese porcentaje el 98% no estudiaba una carrera que tuviera que ver con el séptimo arte. En el 2014 el 80.1% de la población dijo haber asistido por lo menos una vez al cine. Es decir que, la mayoría de las personas han estado frente al lenguaje cinematográfico incluso sin asistir al recinto, pues en casa los programas predilectos de los mexicanos en la TV abierta son los noticiarios con un 56%, las telenovelas con 47%, las películas con 42%, las series con 29% y los deportes con 28%, según los datos del IFT. Es decir que se encuentran permanentemente recibiendo lenguaje audiovisual.⁸⁹

Sabemos que las imágenes permiten seleccionar qué y cómo queremos que la mirada entienda una situación, idea o evocación. Las imágenes permiten el juego de la descontextualización (seleccionar, fragmentar o tomar decisiones en la gestión de esa mirada) para enfocar o desenfocar lo que sabemos de las cosas desde nuestro patrimonio de percepciones.⁹⁰

Dicha fragmentación es el lenguaje cinematográfico, el lector de un guion de alguna u otra manera, aunque no sea especializado, ya tendrá cierto acercamiento frente a éste lenguaje constituyendo así lo que Jauss define como el *horizonte de experiencia* y que Broitman explica como un código secundario que construye el receptor y que incluye sus expectativas

⁸⁷ Ávila, Francisco, “La incidencia de las imágenes mentales en la comprensión lectora en una L2”, en *Estudios de lingüística inglesa aplicada*, núm. 2 (2001), pp. 35-48.

⁸⁸ Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales 2010, Conaculta, p. 3.

⁸⁹ Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales en Radio, Televisión e Internet 2014, IFT.

⁹⁰ Molina, Javier, “Imagen- palabra: palabra: texto visual o imagen textual” en *Actas del Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación: las lenguas en la educación, cine, literatura, redes y nuevas tecnologías*, (2012), p. 98.

concretas, dadas por circunstancias sociales y biográficas que condicionarán sus interpretaciones limitadas por el momento y sociedad en que vive.⁹¹

Un guion cinematográfico encuentra hoy un momento ideal para ser valorado, si bien es cierto que ya existen ideas preconcebidas acerca de él, estas se basan en la desinformación y su poca difusión. El horizonte de expectativa que “identifica la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y que constituye el contexto de su valoración”⁹² mantiene al guion en un estatus de herramienta de la cinematografía dado por su uso al momento de ser concebido. Puede ser en este momento que al darse un lugar en la recepción lectora, pase ese umbral y se le vea ya en otro sentido. El horizonte de expectativas del guion que no es inamovible, podría mutar si se le ve como una alternativa de lectura.

Durante el acto de recepción, el lector de un guion recibe información de lo que está viéndose en pantalla a partir del lenguaje cinematográfico de modo escrito, dicha información la debe organizar de manera que pueda adquirir sentido. La cámara está puesta en un lugar desde el que está observando y desde ese lugar se decide entonces qué tanto va a observar también el espectador. La cámara cambiará de posición ya sea moviéndose o haciendo cortes, generando una relación entre imágenes que irán constituyendo un relato. Esta puesta de la cámara, sus movimientos y encuadres son escritos por el guionista construyendo imágenes en el guion a través de la palabra.

La narración encadenada de imágenes y palabras será pues otra forma de escribir desde la multiplicidad de los lenguajes, otra forma de leer y de leer-se en este texto continuo que es la propia vida. En definitiva, las imágenes construyen también conocimiento a partir de experiencias concretas, de pequeños relatos o micro-historias que permiten entretejer elementos narrativos que representan las distintas voces o aportaciones de cada persona. Así, la palabra y la imagen en situación de igualdad y colaboración, es diálogo fértil de significados y a la vez, una situación compleja de interpretaciones.⁹³

⁹¹ Broitman, Ana, “La Estética de la Recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos culturales”, en *III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*, p. 46.

⁹² *Id.*

⁹³ Molina, Javier, *Op. cit.*, p. 2.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ahora bien, si el lector logra generar las imágenes que el guion describe de modo concreto, aun cuando la subjetividad del receptor tenga lugar en la interpretación, dicha interpretación se tornará sí subjetiva, pero al menos precisa en cuanto al contenido, es decir, la historia que se relate.

En cuanto a la forma, que se refiere a la comprensión del formato y la ilación de fragmentos, en este caso, escenas, se espera que sea objetiva. “La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver⁹⁴”, así, en el guion, las imágenes que el lector genere a partir de las palabras, no serán tan diferentes a lo que el guionista espera, ya que su descripción será detallada y aunque “cuando nos representamos algo, estamos en presencia del objeto, pues éste sólo debe su existencia a nuestra exclusiva representación, de manera que estamos en presencia de lo que hemos producido”⁹⁵, en el guion esta representación subjetiva, no puede ser muy diferente entre un lector y otro, pues el guionista debe escribir para que lo que el texto describa sea preciso y las posibilidades de imaginar, sean delimitadas, esto con respecto a lo que se ve, no a lo que se cuenta.

Habiendo distinguido que el guion es un generador de imágenes que se logran construir a través de las palabras, diremos también que esas imágenes tienen una particularidad en el relato cinematográfico y que puede ser lo que dé paso a un nuevo horizonte de expectativas que a continuación se explica. Se ha dicho que el guion describe todo lo que se ve en pantalla, un guion es la descripción del tiempo presente que va transcurriendo.

A través de la fotografía se van generando fragmentos que en conjunto cobran sentido y es importante señalar que “la imagen fotografiada no reproduce solamente un objeto de la percepción; nos excluye igualmente de ese mundo que vemos pero en cuya formación no hemos participado”⁹⁶. Con esto se vislumbra que el guion es una forma narrativa que toma al lector como un ente que participa en la construcción del relato, pero no participa dentro de él, sino que cuando ha logrado la comprensión, entonces es un espectador, alguien que observa desde donde el autor lo sitúa, que es, en todo guion, frente a una pantalla. De este

⁹⁴ Iser, Wolfgang, *Op. cit.*, p. 7.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁶ *Id.*

modo, el guion deja de ser exclusivamente una herramienta para la cinematografía y pasa a ser un texto que pretende ser leído cómo quien fuera espectador de una película.

2.2.2 Estrategias textuales

Los elementos formales que intervienen en el texto cinematográfico serían lo que Iser denomina *estrategias textuales*, que en el caso del objeto de estudio son tema extenso. Habrá que partir del lenguaje cinematográfico y sus especificidades. A partir de David Wark Griffith, el cine se convierte en un lenguaje, donde el montaje juega con las diversas posibilidades del plano en una estructura con sentido cinematográfico. Utilizando los planos, desde el más cercano hasta el más general. El estadounidense es considerado el fundador del lenguaje cinematográfico.⁹⁷ El lenguaje cinematográfico no sólo juega con los encuadres sino también con el tiempo.

Con la finalidad de abonar a la comprensión del análisis que se presenta a continuación y establecer un punto de partida para observar las relaciones posibles entre un guion literario y la realización propia de una película imaginada por el lector, se incluyen definiciones básicas sobre planos y angulaciones; así como una breve guía de interpretación de guion.

2.2.2.1 Encuadres



Figura 3. Planos o encuadres.

⁹⁷ Pérez, Lourdes, *Cine y literatura, entre la realidad y la imaginación*, p.48.

Plano General Lejano (PGL): En inglés se le conoce como *Big Long Shot (BLS)*, en éste el paisaje, los decorados y los personajes de la toma forman parte del todo. Normalmente son tomas que contemplan áreas muy grandes y tienen gran profundidad de campo. El Gran plano general o Plano general largo (P.G.L.) muestra un gran escenario o una multitud. El sujeto (o figuras) no se puede ver o bien quedan diluidos en el entorno: lejanos, perdidos, pequeños, masificados. Tiene un valor descriptivo y puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre frente al contexto. Recoge la/s figura/s humana/s en contextos tan amplios en los que se pierde la figura o el grupo. Se da así más relevancia al contexto que a las figuras que se graban.

Plano Lejano (PL): En inglés, el *Long Shot (LS)*, en éste el paisaje ya no forma parte de la composición, en cambio se le da mayor importancia al decorado y los personajes, son tomas más cercana en las que todavía podemos ver buena parte de una escena. Muestra con detalle el entorno que rodea al sujeto o al objeto, como un amplio escenario. A veces se muestra al sujeto entre una 1/3 y una 1/4 de la imagen. Se utiliza para describir personas en el entorno que les rodea.

Plano Total o Entero (PT/PE): El *Full Shot* o simplemente *Shot (FS/S)* es una toma desde la parte inferior hasta la superior de un sujeto u objeto dejando cierto aire arriba y abajo para que la composición sea armónica. Puede ser desde personas, hasta automóviles, animales u otros objetos. El sujeto es el motivo principal de esta toma a cuerpo entero.

El plano entero (P.E.), también llamado “plano figura”, es denominado así porque encuadra justamente la figura entera del sujeto a tomar, es decir, se podría decir que el plano abarca desde la cabeza hasta los pies.

Plano Americano (PA): El *American Shot (AS)* es un encuadre que se empezó a usar debido a las películas de los Westerns gringos en las que los personajes tenían pistolas por debajo de la cintura a los costados de su cintura y tenía que aparecer en la toma como elemento característico. Entonces esta toma va desde el medio muslo un poco arriba de las rodillas hasta la cabeza dejando aire en la parte superior.

Plano Medio (PM): El *Medium Shot (MS)* es la toma que va de la cintura a la cabeza, también puede ser al revés, de la cintura a los pies: esas tomas pueden ser útiles en escenas de baile y/o situaciones en las que es interesante mostrar la parte media inferior del cuerpo. Se correspondería con la distancia de relación personal, distancia adecuada para mostrar la

realidad entre dos sujetos. Por ejemplo una entrevista entre dos personas. Dentro de este se toma el Plano medio corto (*PMC*) encuadra al sujeto desde la cabeza hasta la mitad del torso. Este plano nos permite aislar una sola figura dentro de un recuadro, y descontextualizarla de su entorno para concentrar en ella la máxima atención.

Plano de Detalle (PD): El famoso *Close Up (CU)*, este plano es de identificación de un objeto o persona, la toma va desde la parte superior del pecho hasta la cabeza con su respectivo aire superior; siendo muy estrictos, este plano va de la barbilla del sujeto 6 pulgadas hacia abajo y hasta la cabeza. El primer plano (*PP*), en el caso de la figura humana, recogería el rostro y los hombros. Este tipo de plano se corresponde con una distancia íntima, ya que sirve para mostrar confianza e intimidad respecto al sujeto.

Plano de Gran Detalle (PGD): El *Big Close Up (BCU)* como su nombre lo dice es un acercamiento con mayor pronunciación hacia una parte específica de un sujeto u objeto. Por ejemplo puede ser el detalle de un ojo, manos, etc. Los planos se van haciendo cada vez más específicos, de lo general a lo particular y también cada uno tiene un efecto distinto sobre la percepción.

Plano de Ultra Gran Detalle (PUGD): El *Extreme Close Up* es un acercamiento todavía más pronunciado y en ocasiones dramático. Esta toma muestra mucho más detalle sobre una parte específica del motivo. También llamado “plano primerísimo”. Este plano se utiliza para destacar un elemento que en otro plano podría pasar desapercibido, pero que es importante que el espectador se dé cuenta para seguir correctamente la trama.

Plano de Dos o Two Shot: Esta toma es simplemente poner a dos sujetos en la composición, normalmente los podemos ubicar a partir desde un *Full Shot* hasta un *Close Up* dentro de la toma.

Plano de Grupo o Group Shot: Esta toma de forma similar al anterior solo que es a partir de 3 sujetos o más.

2.2.2.2 Angulaciones

Cenital: Es un plano realizado desde arriba, justo encima de los sujetos u objetos, con un ángulo de 90 grados perpendicular al suelo, como si se hubiese captado desde un satélite o un helicóptero. Generalmente tiene un efecto estético de la imagen.

Picado: La cámara graba a una altura ligeramente superior a los ojos (en caso de sujetos) o de la altura media (en caso de objetos), con la cámara ligeramente orientada hacia el suelo. Se utiliza para transmitir al observador que alguien es inferior, inocente, débil, frágil, inofensivo o incluso para ridiculizar.

Contrapicado: La cámara se sitúa enfrente y a una altura ligeramente inferior a los ojos del sujeto, o inferior de la altura media de un objeto. Con la cámara ligeramente orientada hacia el techo. Es el plano opuesto al plano picado. Sirve para ensalzar y magnificar al sujeto u objeto.

Nadir: La cámara se sitúa totalmente por debajo del sujeto, con ángulo perpendicular al suelo. Se usa a nivel estético para dar dramatismo, interés a la escena o dinamismo.

Dorsal: También llamado “plano semisubjetivo”. Explica qué ve el protagonista pero incluyéndolo, confirma el rol de espectadores, no de posibles protagonistas. También da un poder sobre los sujetos: el espectador los ve, pero ellos no ven al espectador.

Escorzo over shoulder: Incluye al sujeto protagonista de cara y al sujeto que escucha de espalda. Enfatiza al sujeto que tiene la acción en ese momento (por ejemplo, hablar). La cámara se sitúa detrás del sujeto filmado, en 45 grados.

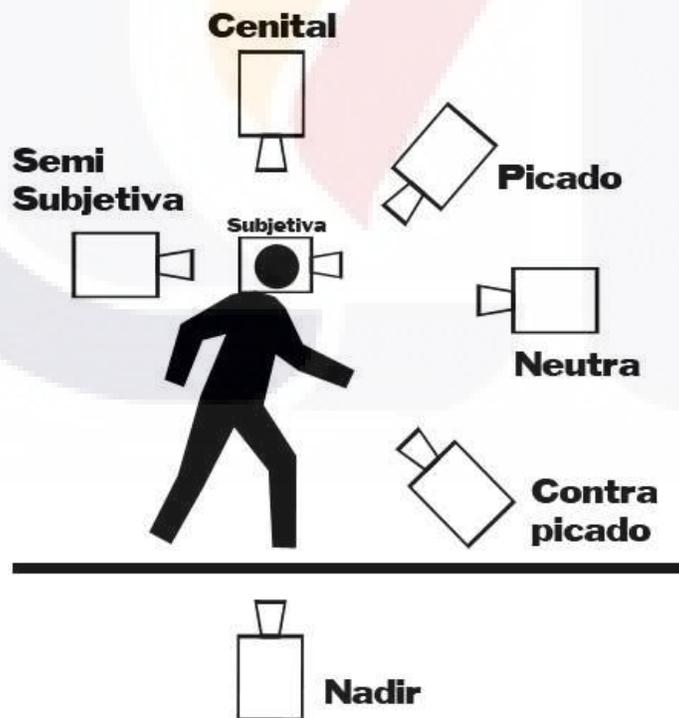


Figura 4. Angulaciones.

2.2.2.3 Reglas formales

A continuación se hará énfasis en el formato y en sus reglas siguiendo a uno de los principales teóricos de la escritura cinematográfica, Syd Field, quien en su *Manual para escribir guiones*, dicta las reglas que han de seguir los escritores de cine para realizar su trabajo.

Syd Field lo hace de un modo completo, específico y claro, su manual es utilizado por la mayoría de los guionistas para cumplir con las especificaciones del texto cinematográfico, y ha sido tomado como una de las guías más prácticas.

El guion cinematográfico se escribe con la letra Courier 12, por ser la única fuente en la que cada caracter ocupa el mismo espacio dentro del texto. Por otro lado, también exige tener márgenes muy específicos, Syd Field señala cómo deben ser estos y además, cómo debe distribuirse el texto en el formato:

Es muy sencillo (entre paréntesis está el equivalente en pulgadas, que es la medida que utilizan los softwares para escritura de guiones): Descripciónes: 3,81 cm (1.5") del margen izquierdo y 2,54 cm (1.0") del margen derecho, desde los bordes de la página. Van a un solo espacio. Deje mucho espacio en la página, no la llene nunca. Encabezados de escenas: 3,81 cm (1.5") del margen izquierdo y 2,54 cm (1.0") del margen derecho, desde los bordes de la página. Indican dónde y cuándo se desarrolla la acción. Van siempre en mayúsculas. Diálogo: 6,096 cm (2.4") del margen izquierdo y 6,35 cm (2.5") del margen derecho, desde los bordes de la página. Paréntesis: 7,874 cm (3.1") del margen izquierdo y 7,366 cm (2.9") del margen izquierdo, desde los bordes de la página. Nombre del personaje: 9,144 cm (3.6") del margen izquierdo y 4,826 cm (1.9") del margen derecho, desde los bordes de la página. Y se escribe con mayúsculas. Transiciones: 13,97 cm (5.5") del margen izquierdo y 3,81 cm (1.5") del margen derecho, desde los bordes de la página. Alineado a la derecha. El margen superior e inferior: 2,54 cm (1.0") desde los bordes de la página. Los números de página: 19,558 cm (7.7") desde el margen izquierdo y 1,27 cm (0.5") desde el margen superior, desde los bordes de la página.⁹⁸

Estas pautas se deben de seguir, es importante señalar que no son arbitrarias. Al ser organizada la información de esta manera, se calcula que sirven para obtener, por cada hoja de guion, el equivalente a un minuto en pantalla. Así, un guion de 120 hojas, es equivalente a dos horas en pantalla. De ese modo se puede medir la duración que tendrá la película previamente a su realización. El texto cinematográfico tiene implícito ya un tiempo y un

⁹⁸ Field, Syd, *Op. cit.*, p.226.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ritmo. Además de los márgenes, la forma tiene otras características, Syd Field también las señala:

Ésta es la forma apropiada, contemporánea y profesional del guion. Hay unas pocas reglas y estas son las indicaciones:

- (1): El número de página va en la esquina superior derecha seguida de un punto.
- (2): Encabezado de escena. Es la ubicación general o específica. Estamos afuera, EXT., en algún lado del DESIERTO DE ARIZONA, el tiempo es DÍA. Nos dice dónde estamos y qué estamos viendo. INT. para interior y EXT. para exterior. Se escriben todo en mayúsculas y de margen a margen, seguido de un doble espacio hasta la otra línea, que usualmente es una línea de acción. Están precedidas por *uno* o *dos* espacios. El mismo encabezado nunca se repite, debe cambiar el lugar o el tiempo para una nueva. Si sólo cambia el tiempo, coloque (MÁS TARDE) al final del encabezado.
- (3): Línea de acción o indicaciones de escena. Precedido por un doble espacio. Describa los personajes, lugares o la acción, a espacio simple, de margen a margen. La descripción de personajes o lugares no debería ser más larga que unas pocas líneas. Se escriben en frases simples, evitando las construcciones complejas. Escriba en párrafos pequeños.
- (4): Plano. Doble espacio. El término general “en movimiento” especifica un cambio en el foco de la cámara. (No es una instrucción de cámara. Es una “sugerencia”).
- (5): Doble espaciado. Hay un cambio desde afuera hacia adentro. Estamos enfocándonos en el personaje.
- (6): Los personajes nuevos siempre están en mayúsculas.
- (7): Línea de personaje. El personaje que habla siempre está en mayúsculas y ubicado en el centro de la página. Un espacio simple separa el nombre del personaje del diálogo o la indicación para el actor.
- (8): Acotaciones, paréntesis o indicaciones al actor. Las indicaciones para el actor se escriben entre paréntesis debajo del nombre del personaje que habla. Siempre a espacio simple. No abuse de esto. Úselo sólo cuando sea necesario.
- (9): Línea de diálogo. El diálogo se coloca en el centro de la página, así el personaje que habla forma un bloque en el medio de la página, rodeado de descripción de margen a margen. Los diálogos se escriben siempre a espacio simple. Entre el diálogo y la siguiente línea va un doble espacio, sea esta una línea de personaje o una línea de acción.
- (10): Las indicaciones de escena también incluyen lo que los personajes hacen dentro de la escena. Reacciones, silencio y demás.
- (11): Los efectos de sonido o la música siempre se escriben en mayúsculas. No abuse de los efectos. El último paso en el proceso de filmación es darle la película al editor de sonido. La película está “bloqueada”, es decir, las imágenes no pueden ser cambiadas o alteradas. El editor pasará

rápidamente a través del guion en busca de referencias a los efectos de sonido y la música, y lo puede ayudar colocándolas en mayúsculas.

(12): Transición. Si elige indicar el final de una escena puede escribir “CORTE A:” O “DISOLVENCIA A:” (disolvencia quiere decir que dos imágenes se superponen; una se desvanece y la otra se enciende), o “FUNDE A NEGRO”. Los efectos ópticos tales como fundidos o “disolvencias” son en realidad una decisión hecha por el director o el editor de la película. No es la decisión del guionista.

(13): El encabezado de escena no siempre es INT. o EXT., pero siempre nos dice qué estamos viendo. Aquí, el término INSERTO se usaba para indicar que la cubierta del libro es “insertada” en la escena, así podemos verla. Hoy día INSERTO quedó en desuso, así como cualquier referencia a la cámara. Ahora sólo describa lo que vemos en acción, algunos guionistas colocan en mayúsculas el foco para enfatizar, pero es opcional. Hay tres líneas entre un segmento de acción o diálogo y el siguiente encabezado de escena.

(14): Antes, cuando se usaba INSERTO, se repetía un corto encabezado de escena (previamente introducimos la escena mucho antes) para retornar a la escena.

Eso es todo lo que hay sobre la forma del guion de cine. Es simple.”⁹⁹

2.2.2.4 Reglas de presentación del contenido

Con respecto al guion, se debe decir que la imagen es su principal característica y no puede prescindir de ella, no es, necesariamente el único texto hecho a partir de imágenes y generador de las mismas, “el pensar poético se da en imágenes. Esto es importante para quien hace un guion: si prestamos atención, veremos que no pensamos en palabras sino en imágenes. Es como si tuviéramos una cámara colocada atrás del ojo.”¹⁰⁰

Escribir para cine es describir las cosas que se verán en pantalla, valiéndose del lenguaje. Sin embargo no se es enfático en la elección minuciosa de las palabras que se usarán, ni en el modo en que se emplean, sino poniendo atención en que las imágenes que estas evoquen sean precisas. Además se debe escribir tomando en cuenta el tiempo cinematográfico “se trata, pues, de sentir la imagen y sugerirla, en su intensidad y duración. La imagen es la que cuenta la historia.”¹⁰¹ La historia, por lo tanto, no depende de las palabras sino de las imágenes y a diferencia de otros textos, se escribe pensando en que se llevará a la pantalla,

⁹⁹ *Ibid.*, p.227.

¹⁰⁰ Comparato, Doc, *Arte y técnica de escribir un guion*, p. 30.

¹⁰¹ Carrière, Jean Claude y Bonitzer, Pascal, *Op. cit.*, p. 108.

por lo tanto, debe sugerir la puesta en escena, el guion es ya, en cierta manera, realización. Es realización virtual.

Partiendo de esto, se comenzará por decir algo que él mismo aconseja: “Cuando empiece a escribir, límitese a exponer la trama argumental escena por escena y plano por plano.”¹⁰² Con esto, marca un claro rigor de lenguaje, si se ha de escribir será en función del lenguaje cinematográfico y no de la palabra, en el guion sobran las palabras que no generen imágenes y que sólo busquen ornamentar el texto, es por eso que “ sólo se describen cosas filmables”¹⁰³, es decir, si el guionista escribe: un frío otoño, no se genera una imagen específica en el lector, ya que cada uno tendrá una idea de qué imágenes pueden representar el invierno y esto podría confundir; el escritor debe describir algo que nos haga pensar cómo es un otoño frío y qué es lo que el escritor quiere que el lector imagine, o en todo caso, que aparecerá en pantalla representando ese otoño y ese frío, por ejemplo; árboles secos, hojas desprendidas de las ramas, nubes en el cielo. Esas son imágenes claras que serán similares en cada lector o espectador.

Además de la imagen, el sonido en el cine juega un papel muy importante, dentro del guion, debe ser considerado, no únicamente el diálogo que servirá para armar el argumento, sino también el ambiente, y efectos sonoros que apoyan la imagen, “el guion cinematográfico describe todo lo que se verá y oír en la película, tal como se presentará en pantalla, de inicio a final”¹⁰⁴, y es esto a lo que el lector puede acceder a través del formato, que nos presenta la película bajo ciertas reglas.

2.2.3 Realización: Interpretación

La interpretación del guion cinematográfico es lo que comenzará a dar sentido al texto y en este caso, lo que para Iser supone un tercer paso para la comprensión al que denomina Realización. Se tomará un caso para el análisis, Año bisiesto, del cineasta Michael Rowe y, a partir de éste, se revisarán las reglas para indagar qué es lo que aporta el objeto artístico a la experiencia lectora. Se tomarán para comenzar las primeras dos escenas.

¹⁰² Field, Syd, *Op. cit.*, p.210.

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ *Id.*

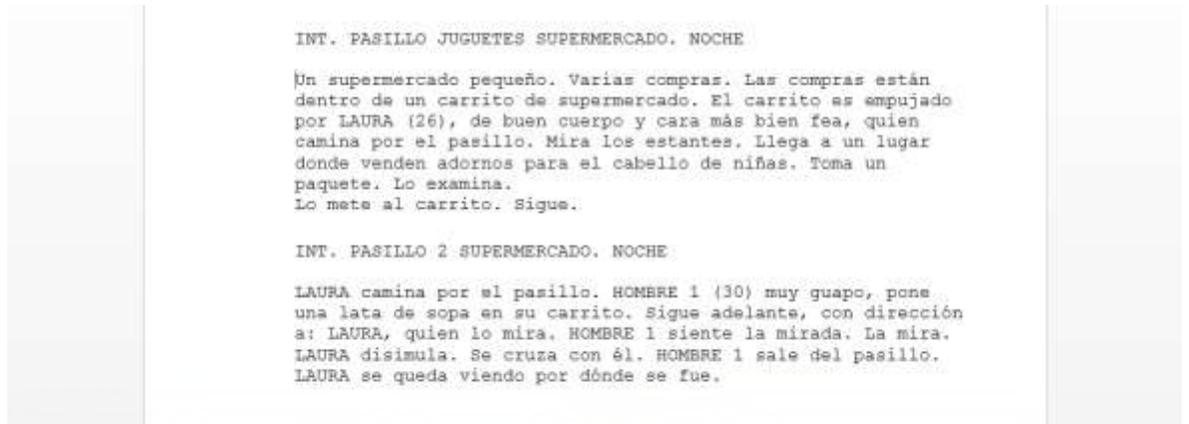


Figura 5. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Primeras 2 escenas.

2.2.3.1 Encabezado

La cabeza de escena INT. PASILLO JUGUETES SUPERMERCADO. NOCHE es parte del formato, nos sitúa en un tiempo y un espacio determinado. El lector puede encontrarse con dificultades al leer el encabezado.

Es cierto que el lector parte de las lecturas a las que ha sido sometido, como Jauss lo refiere, se presenta ante el texto cargado de información previa. El lector de un guion al encontrarse con la cabeza de escena puede ser que no la encuentre familiar, pero como lo dice Jauss.

Una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas.¹⁰⁵

De este modo el lector buscará en su proceso de lectura esas señales que ayuden a la comprensión, en el caso de la cabeza de escena puede darse como intuición la relación entre INT, e interior a tiempo que EXT, corresponde a exterior, así mientras vaya avanzando se encontrará repetidas veces con este mismo encabezado y recordará que existe una relación entre el encabezado y el lugar en el que suceden las acciones.

Cada lugar, personaje o cambio de horario suponen una nueva escena, así, en el ejemplo, la escena cambia con el cambio de pasillo, del PASILLO JUGUETES SUPERMERCADO

¹⁰⁵ Jauss, Hans, *La historia de la literatura...*, p. 164.

al PASILLO 2, “si cambia el lugar o el tiempo, cualquiera de las dos, se transforma en una nueva escena,”¹⁰⁶ esto es para que al momento de ser filmada la película, las escenas se puedan realizar en el orden que más convenga a la producción, según la locación (lugar), los actores o la hora (día/noche). Syd Field lo ejemplifica de la siguiente manera:

“Si su escena tiene lugar en una casa, y va de la habitación a la cocina y luego al living, tiene tres escenas individuales. Cuando la cámara hace un paneo a la ventana donde el cielo cambia de noche a día y luego hace un paneo de regreso, es una nueva escena. Cambió el tiempo de su escena.”¹⁰⁷

Así, se pueden filmar en un solo día todas las escenas que transcurren en un mismo lugar, para así evitar gastos de traslado. De igual manera, se pueden grabar todas las escenas en las que aparece algún personaje en específico, para que el actor o actriz solamente acuda a un llamado (asistencia al set), o al menor número de llamados posibles.

El cambio de escena agiliza la organización para la producción y también sirve para construir el argumento, “los cambios de escena son absolutamente esenciales en el desarrollo de su guion. La escena es donde ocurre todo, donde cuenta su historia en imágenes en movimiento. Hay indicaciones de representación, de luz, de tamaños de plano”¹⁰⁸, más adelante se verá cómo están presentes dichas indicaciones desde la escritura y cómo se va construyendo la película y es que el guion, no contiene únicamente el argumento.

Cada escena está compuesta por un encabezado, una descripción, personajes, acotaciones y diálogos, “revela, al menos, un elemento de información necesaria de la historia al espectador. Muy raramente provee más. La información que recibe el espectador es el núcleo o propósito de la escena,”¹⁰⁹ en este caso, la escena presenta al personaje principal LAURA y deja entrever un interés hacia el HOMBRE 1. La primera vez que aparece un personaje se escribe con mayúsculas seguido de su edad entre paréntesis y se le hace una descripción, las siguientes veces sólo aparecerá el nombre con mayúsculas.

¹⁰⁶Fyeld, Syd, *Op cit.* p.221.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.225.

¹⁰⁸ Carrière, Jean Claude y Bonitzer, Pascal, *Op.cit.*, p.107.

¹⁰⁹ *Id.*

El encabezado se presenta, como ya se vio en el ejemplo, de la siguiente manera: INT. PASILLO JUGUETES SUPERMERCADO. NOCHE, que nos indica si la acción sucede en un interior o exterior, el lugar en el que sucede, y las condiciones de luz, es decir día o noche.

La cabeza de escena da idea de un tiempo y un espacio, lo hace de una manera simple, el lugar se presenta, primero la pieza, luego el edificio, para situar en lugares específicos. La escena del ejemplo, por lo tanto, sucede en el interior de un supermercado, en el pasillo de juguetes por la noche, esta información es suficiente para situarse en ese momento.

2.2.3.2 Descripción

La descripción nos narra la acción que está sucediendo. “Cuando se escribe un guion, se está describiendo lo que ocurre; ésa es la razón de que los guiones se escriban en presente. El espectador ve lo que ve la cámara, una descripción de la acción.”¹¹⁰ Al ser narrado en tiempo presente indicativo, el lector va reproduciendo la película en su imaginación. Javier López Izquierdo¹¹¹ dice que el guion pretende que el lector construya virtualmente una película, habla del guion como una película imaginada, que tiene que presentarse como el relato de una historia, que contiene una relación de acontecimientos en una fragmentación que se debe ir componiendo, lo que da lugar a una poética del guion.

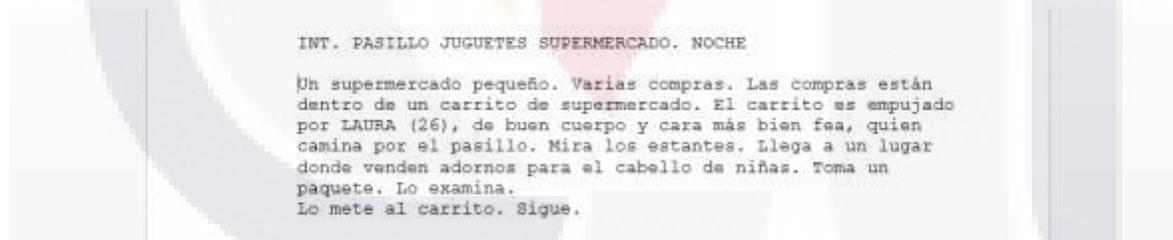


Figura 6. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Descripción.

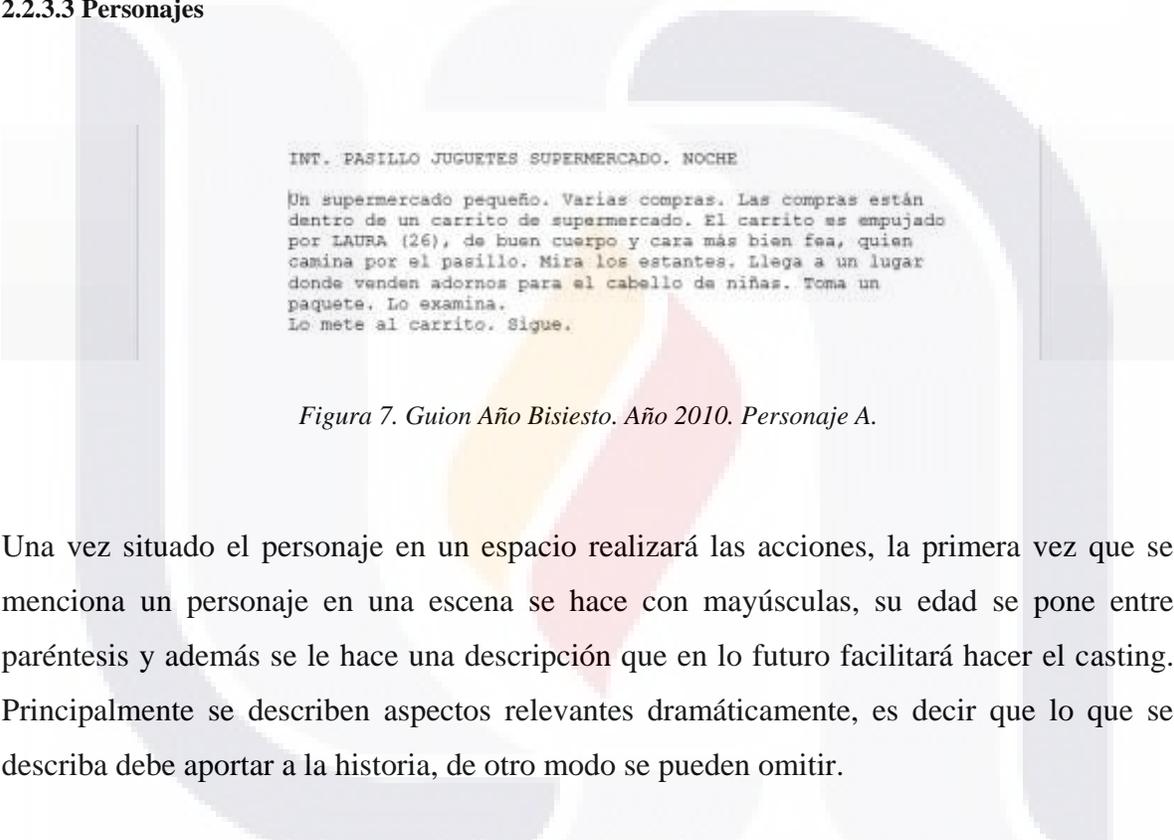
Al revisar el ejemplo en la escena, se pueden vislumbrar planos específicos, es decir, elecciones de la cámara sugeridos en la escritura. Ya se ha mencionado antes que el guion no hace uso de lenguaje técnico de una manera directa, pero habría que poner atención a lo que

¹¹⁰ *Id.*

¹¹¹ López Izquierdo, Javier. *Op. cit.*, p.33.

no está explícito en el texto. Aun cuando no se indica de modo directo “son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como su indeterminación y vacíos lo que determinan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa,”¹¹² de tal modo que el lenguaje cinematográfico podría tener lugar en la imaginación del lector. Ahora bien, al leer el texto cinematográfico, se sabe que lo que ahí está contenido es una película, y a pesar de no tener señalamientos técnicos, la manera en que dicha representación se da ante el lector será cinematográfica.

2.2.3.3 Personajes



INT. PASILLO JUGUETES SUPERMERCADO. NOCHE

Un supermercado pequeño. Varias compras. Las compras están dentro de un carrito de supermercado. El carrito es empujado por LAURA (26), de buen cuerpo y cara más bien fea, quien camina por el pasillo. Mira los estantes. Llega a un lugar donde venden adornos para el cabello de niñas. Toma un paquete. Lo examina. Lo mete al carrito. Sigue.

Figura 7. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Personaje A.

Una vez situado el personaje en un espacio realizará las acciones, la primera vez que se menciona un personaje en una escena se hace con mayúsculas, su edad se pone entre paréntesis y además se le hace una descripción que en lo futuro facilitará hacer el casting. Principalmente se describen aspectos relevantes dramáticamente, es decir que lo que se describa debe aportar a la historia, de otro modo se pueden omitir.

Siendo así que si el personaje lleva el cabello liso o rizado, eso sea relevante para el relato. Como en el caso de la película venezolana *Pelo malo* del 2013, en la que todo gira alrededor de Junior, un niño que quiere alisarse el cabello para la foto escolar, cosa que deriva en el conflicto medular de la película. Si el relato no girara en torno a eso, quizá sería arbitrario el cabello liso o rizado, sin embargo, en ese caso, señalarlo en la descripción es de suma importancia y no se puede omitir, pues ayuda a la construcción del personaje y es imprescindible para la historia.

¹¹² Iser, Wolfgang, *Op. cit.*, pp.155.

Los personajes, como en otras narrativas, se van construyendo conforme avanza el argumento y una buena descripción puede abonar a ello. Vale la pena mencionar que debe ser breve y precisa, ya que una descripción muy amplia puede confundir dando relevancia a características que no la tienen dentro del relato. En el ejemplo tomado de *Año Bisiesto*, es muy importante la descripción que se hace a Laura, pues en lo posterior se sabrá que era imprescindible señalar que tenía un buen cuerpo y una cara fea.

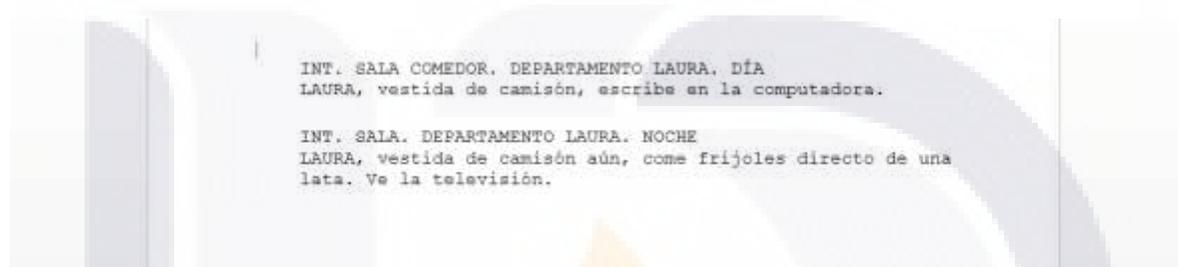


Figura 8. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Personaje B.

Cuando se describe el vestuario y las acciones del personaje, se da cuenta no sólo de lo que sucede sino de las características de éste. Las escenas anteriores hablan de una mujer que al parecer no tiene nada que hacer ese día, además de su trabajo en casa. Una mujer que no se preocupa por lo que va a comer, ni siquiera por calentar o servir sus alimentos. La escena deja ver descuido personal y no planes.

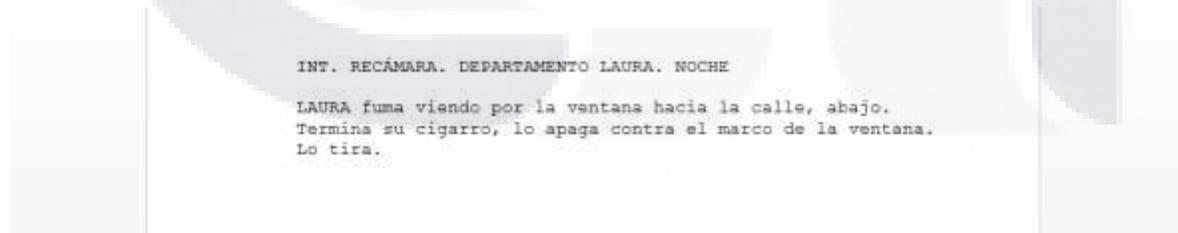


Figura 9. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Personaje C.

Las acciones de Laura indican monotonía, aburrimiento, hablan del personaje y van construyendo su cotidianidad.

INT. SALA COMEDOR. DEPARTAMENTO LAURA. MÁS TARDE. NOCHE
 LAURA tacha un día del calendario.

Figura 10. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Personaje D.

El paso del tiempo en esta película es parte esencial para la evolución del personaje puesto que ella espera una fecha específica, los días transcurren en monotonía, dando la sensación de que el tiempo pasa lento, el calendario ayuda a percibir este transcurrir que es como el personaje, rutinario.

INT. SALA COMEDOR. DEPARTAMENTO LAURA. DÍA
 LAURA, vestida de pants, escribe en la computadora. Fuma.
 INT. SALA COMEDOR. DEPARTAMENTO LAURA. MÁS TARDE. DÍA
 LAURA toma café. Escribe.

Figura 11. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Personaje E.

2.2.3.4 Diálogos y Acotaciones

INT. SALA COMEDOR DEPARTAMENTO LAURA. NOCHE
 LAURA, tirada en el sofá, ve la televisión. Le apaga el
 sonido con el control remoto. Marca el teléfono. Espera.

LAURA
 (Al teléfono)
 ¡Hoooolaaaaa!
 Bien, ¿Y tú?
 Qué bueno. ¿Cómo te fue en el examen?
 Te digo que nomás te haces.
 Ajá.
 No, pues sí.
 No, pues que bueno. ¿Y cómo está Sofia?
 Ajá.

Figura 12. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Diálogos y acotaciones A.

Lo que los personajes dicen se representa a través de los diálogos, y estos deben tener una intención o bien, ciertas especificaciones a las que se llama acotación. La acotación sirve también para indicar tonos de voz, es decir gritando, en voz baja etc. Indica de igual forma,

medios por lo que se reproduce la voz, puede decir que es a través de una bocina, del radio o que puede ser la voz detrás de un teléfono. En el ejemplo anterior se indica que Laura habla por teléfono y sólo se escucha su voz. Cuando la intención del mensaje que se quiere emitir está dado por el contexto no es necesario hacer acotaciones al diálogo, pero en algunos casos es necesario, los más concurridos son: sarcástico, molesto, murmurando etc.

Hay otros casos particulares en los que los diálogos tiene acotaciones un tanto distintas, para ejemplificar se retoma el guion de *Todos se van*.

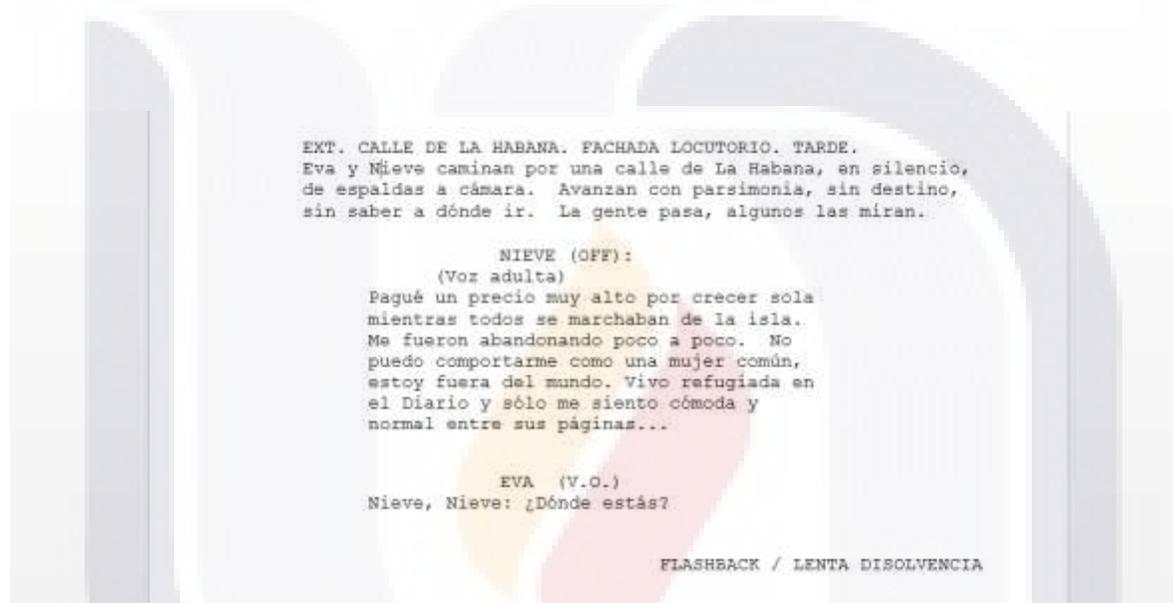


Figura 13. Guion *Todos se van*. Año 2015. Diálogos y acotaciones B.

En el ejemplo se ve OFF y (V.O) acotando los diálogos de Nieve y Eva respectivamente, además, se indica (voz adulta), en el primer caso se refiere a que la voz que se escucha es de una mujer y no de la niña que se ve en pantalla, por lo que se debe indicar en la acotación para que se sepa que la que habla es una Nieve adulta. En el segundo caso, la madre no está en la escena, es decir, el espectador no ve a Eva mientras dice ese diálogo, por lo que se indica también (V.O), que es voz en off, que es lo mismo que OFF.

2.2.3.5 Transiciones

Con la escena que se utilizó como ejemplo anterior, se puede también ubicar la transición. Una transición indica cómo se va a pasar de una escena a otra, si la decisión es que se corte, si va a haber una pantalla negra o si habrá una disolvencia. Además, como en este caso,

también puede indicarnos en qué momento se encuentra el relato. El ejemplo señala un flashback.

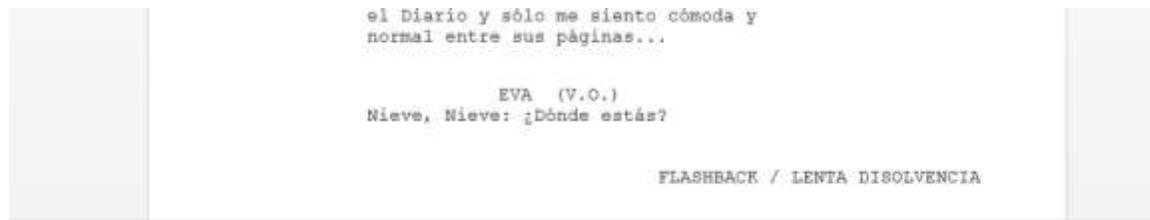


Figura 14. Guion *Todos se van*. Año 2015. Transición.

Según las teorías del montaje clásico, Joan Marimón en *El montaje cinematográfico, del guion a la pantalla*, define las transiciones de la siguiente manera:

Corte: Unión de dos planos sin ningún efecto óptico, que en el montaje de tipo clásico o académico pretende pasar desapercibida.

Fundido: Efecto óptico de transición al negro o bien de transición desde el negro (o a cualquier otro color). Pretende mostrarse al espectador para significar que un bloque temático termina si la transición es al negro (igual que un punto y aparte o un punto final), o comienza si es desde el negro.

Encadenado (disolvencia): Efecto óptico consistente en fundir una imagen mientras aparece otra. Pretende mostrarse al espectador para significar un paso de tiempo, normalmente una elipsis, pero puede ser también un salto hacia atrás, un flash-back

Barrido: Panorámica acelerada que en el momento de máxima velocidad toma el aspecto de una mancha de color. Pretende mostrarse al espectador para significar un cambio de espacio. Pag 83

De ese modo, el escritor debe decidir cómo pasará de una escena a otra, y dicha decisión debe ser la más acertada para lograr lo que espera del espectador, en el ejemplo la disolvencia fue la mejor opción puesto que hubo un cambio en el tiempo. Para El *flashback* supone que un acontecimiento anterior en la historia es presentado después por el discurso. El *flashforward* es el adelantamiento en el discurso de un acontecimiento determinado en la cronología de la historia. En el ejemplo la transición indica que lo que se presenta es un acontecimiento previo en el discurso cronológico de la historia.

2.2.4 La construcción del guion a partir del lenguaje cinematográfico

El guion cinematográfico hasta este momento y desde su concepción ha mantenido un estatus de herramienta de la cinematografía, siendo éste su horizonte de expectativa.

Al ser considerado de este modo, al momento de su escritura se piensa, por supuesto en que aquello se convertirá en una película. Los escritores, directores e involucrados dentro del cine, que fueron entrevistados hablaron al respecto, identificando que al escribir piensan ya en el lenguaje cinematográfico, Michael Rowe habla de que al momento de escribir cine, para él, la unidad de construcción básica es la imagen, a diferencia de la poesía que es la puntuación o el teatro que es el diálogo.¹¹³ Esto supone que en el proceso de escritura del guion se esté pensando ya en imágenes. La guionista Nurielis Duarte opina algo similar, diciendo con respecto a la comparativa entre guion y novela que “la diferenciación clave radica en que la literatura trabaja para la palabra y el guion para el bordado de imagen, montaje y sonido.”¹¹⁴

La pregunta hecha a los guionistas tenía que ver con el conocimiento del lenguaje cinematográfico al momento de realizar un texto, en este sentido Marcelo Muller menciona un caso personal que a continuación se cita, dicho caso ejemplifica muy bien lo que significan las palabras en el guion y al mismo tiempo la preponderancia de las imágenes sobre ésta:

Por supuesto, de la misma manera que el novelista debe conocer la lengua el guionista el lenguaje cinematográfico. Ahora, por ejemplo, estoy escribiendo este guion con un muchacho que es kurdo, vive en Suecia, en inglés, que no es la lengua materna de ninguno de los dos; incluso hablamos bastante mal el inglés, tanto él como yo. La lengua no es un problema en ese caso, porque además, después, cuando se vaya a realizar, todo lo que estamos escribiendo se va a traducir a un tercer idioma; o sea los diálogos van a ser en kurdo. Y el texto, el equipo, probablemente va a ser sueco, así que el texto va a estar en sueco. Entonces, en realidad, no nos importa tanto esa cosa que es tan importantísima que es la elección correcta de las palabras y el efecto que generan en el lector. Me interesa que la producción sepa lo que necesita y que las imágenes y sonidos que se generen a partir de esas palabras sean los que estamos buscando. El guion tiene que ir más allá de la palabra.¹¹⁵

¹¹³ Rowe, Michael, *Entrevista realizada por el investigador*, sin publicar.

¹¹⁴ Duarte, Nurielis, *Entrevista realizada por el investigador*, sin publicar.

¹¹⁵ Muller, Marcelo, *Entrevista realizada por el investigador*, sin publicar.

La palabra es entonces, en el guion, un generador de imágenes. Cuando se piensa que se debe contar una historia a partir de esas imágenes, los realizadores coinciden en que el proceso de escritura del guion es parecido a otros procesos, como lo es por ejemplo, escribir una novela, sobre todo hacen énfasis en la estructura dramática, al respecto, Alejandro Ramírez señala que:

La escritura de un guion es muy similar a la de cualquier otro género literario, tiene una estructura narrativa, dramática, reglas que corresponden a los géneros, y cada creador tiene un método propio para su estructuración, estilo y escritura, lo que puede hacerlo distinto a la escritura de los géneros literarios convencionales, son los elementos técnicos, pues es definitivo que un guion cinematográfico, además de estar dirigido a la imaginación de quien lo lee, es un documento de producción que debe contener todos los elementos necesarios para su desglose y producción. Así como ciertas características técnicas para su filmación.¹¹⁶

Si bien es cierto que la imagen es de suma importancia para la construcción del guion, también es cierto que no es lo único importante al momento de escribir. El guion cinematográfico literario es una película, es un relato que será contado en pantalla y debe de considerarse esto al momento de la escritura. La escritura con imágenes puede ser complicada, pues al tiempo que se piensa en esta construcción, se debe pensar también en una estructura dramática.

Para gente que ha pasado su vida pensando en palabras es una transición muy difícil, primero que lo comprenda y luego que lo lleve a cabo. Cuando era joven leía algo que era una traducción de su idioma original, y yo dije esto es gran literatura, y me pregunté ¿Cómo puede ser gran literatura si no está en su idioma original?, ¿en qué radica su grandeza si no es en la palabra? Me contesté veinte años después cuando hacía guion, que la estructura dramática, la imagen dramática, es lo que sobrevive a una traducción y es lo que constituye la narrativa en una película.¹¹⁷

La estructura dramática del texto es parte del contenido que presenta el formato de guion cinematográfico, el guion, como ya se ha dicho, presenta un inicio, un desarrollo y un final, quizá en algún momento la forma en que se escribe, sobre todo al inicio es muy parecida a escribir, por ejemplo, una novela “es inspiración y dedicación, como Roselli apunta, es partir

¹¹⁶ Ramírez, Alejandro, *Entrevista realizada por el investigador*, sin publicar.

¹¹⁷ Michael Rowe, *Op. cit.*, sin publicar.

de una idea, y luego generar un esfuerzo para la construcción.”¹¹⁸Por su parte, Marcelo Muller, aunque dice nunca haber intentado escribir una novela, supone que el novelista al igual que el guionista piensa en los personajes, en las situaciones encontrando eso como un punto común, que se rompe cuando el guionista comienza a pensar que esas palabras que han construido hasta ahora su relato se deben convertir en imágenes y sonidos.¹¹⁹

Entonces nos encontramos con que ambos procesos tienen puntos de encuentro, pero se vuelven diferentes cuando se involucra el lenguaje cinematográfico, un caso específico, el de Gibran Portela, ayuda a comprender esta diferencia cuando nos cuenta acerca de su experiencia como escritor. El autor, si bien ha tenido múltiples trabajos en cine y estudió guion cinematográfico, no es realizador, es decir, director y se considera en mayor medida un dramaturgo. En su caso, los guiones que escribe, nos cuenta, los escribe con el director, pues considera que éste, que es quien va a filmar la película, sabe una serie de cosas que para escribir un guion pueden ser importantes. También habla del enfoque que se da ya desde la escritura a los presupuestos, la necesidad de tener claros los procesos de realización de una película. Trabajar en sentido de la puesta en cámara, de cómo el director filma. Incluso menciona que al trabajar con ciertos directores ellos mismo reconocen en el guion escenas que no filmarían, que no van con su estilo, pues vislumbran ya desde la escritura la puesta en escena, entonces, él trabaja en corregir eso.¹²⁰

Puede resultar complicado entender cómo es que se puede intuir la puesta en cámara, el ritmo entre otras cosas ya en la escritura. Si bien la experiencia de los lectores especializados facilita esta acción, es verdad que se presenta de un modo sencillo. El guion no contiene indicaciones técnicas, entonces ¿cómo logra el guionista sugerir la puesta en escena en el texto cinematográfico?

La puntuación en el guion cinematográfico cumple una tarea muy específica. Si bien se ha dicho que el guionista no se encarga de especificar cuestiones técnicas, puede sugerir una puesta en escena a partir de su escritura, un ritmo:

¹¹⁸ Roselli, Salvador, *Entrevista realizada por el investigador*, sin publicar.

¹¹⁹ Muller, Marcelo, *Op. cit.*, sin publicar.

¹²⁰ Portela, Gibran, *Entrevista realizada por el investigador*, sin publicar.

La puntuación, las oraciones, digamos, hay como un tempo, que se puede ir creando con el guion y uno de esa manera como que la película se va dibujando en determinado sentido y no en otro. Por supuesto la puntuación como en la literatura es fundamental. Digamos la puntuación de Joyce, no es la misma que la de Hemingway. Es un poco como la respiración de los autores. Para un guion, puede que también sea así. Los que escriben oraciones largas, subordinadas y los que tienen un estilo muy seco, periodístico. Frases cortas, mucho punto y seguido, no hay mucha digresión. El estilo es el que condiciona la lectura. El que crea el tiempo. No es lo mismo una sinfonía que dura hora y media a una que dura treinta minutos. Eso condiciona el tiempo de lectura o el tiempo de disfrute.¹²¹

La puntuación en conjunto con las descripciones, condiciona ya un punto de vista que la lectura deja ver. Es este punto de vista, el que el guionista espera que sea llevado a la pantalla; en el caso del presente trabajo, se espera que pueda ser leído. Salvador Roselli y Marcelo Muller intentan explicar de qué modo el lector no especializado podría entender esto en el acto de lectura. Roselli lo hace de la siguiente manera:

En algunos guiones hay oraciones que implican “los ojos celestes de Laura” ya estás insinuando que es un primer plano. “Que siguen la pelotita de tenis, de Carlos”, no sé, ahí estás diciéndole al director, y al lector “ahí va un primer plano”, o sea no puedes en un plano de “ojos celestes” tener un plano entero, no existe. No estás contando eso, estás contando que Laura mira un partido de tenis. En cambio los ojos celestes mueven al compás de la pelotita de tenis, es ya otra cosa.¹²²

Por su parte Marcelo Muller al ser cuestionado al respecto dice:

Si yo te estoy describiendo en detalles a esa hoja sobre la mesa, probablemente el lector va a imaginarse la hoja, va a imaginar algo más cerrado en eso. Y si yo te estoy describiendo este jardín en sus aspectos más generales, probablemente se imagine eso, yo creo que sí, eso hace parte de la conducción, incluso de la forma en que se ven las cosas. Obvio que no ve a pensar en términos de lenguaje cinematográfico, si eso es un plan general, es un primer plano; si lo hace, la lectura está muy mal. Yo creo que lo va a sentir. Creo que incluso hoy en día muchos autores de literatura están aprovechando esa manera de escribir.¹²³

Luego de revisar qué es lo que piensan los realizadores de cine con respecto a la construcción del guion a partir del lenguaje cinematográfico y cómo consideran que el lector

¹²¹ Yglesias, Jorge, *Entrevista realizada por el investigador*, sin publicar.

¹²² Roselli, Salvador, *Op. cit.*, sin publicar.

¹²³ Muller, Marcelo, *Op. cit.*, sin publicar.

podría intuir ese lenguaje, pasaremos, en el siguiente apartado a su identificación a partir de un ejemplo.

2.2.4.1 Plano, escena y secuencia

Un plano “es un enfoque de la cámara hacia algo y que se concreta en una plasmación de imágenes. El plano se considera que sigue siendo el mismo mientras no haya un salto a otra cosa, o un corte brusco de distancia al mismo objeto”¹²⁴. Los planos componen escenas, así pues, el guionista es consciente de estar escribiendo en términos cinematográficos, a partir de planos que construyen escenas, “el primer tratamiento se escribe a partir del concepto de que la escena es la unidad dramática de un guion. Por lo tanto, cuando hablamos de primer tratamiento, hablamos básicamente de escena”¹²⁵.

Para el siguiente ejercicio se retomará el guion de *Año Bisiesto*. Al revisar una escena se puede observar que está separada por comas y puntos. Las comas en una escena sugieren que no habrá cortes entre las acciones; en cambio, un punto indica un corte o un cambio de plano, es decir, un movimiento de cámara. Haciendo una comparación con otras formas literarias, “el plano es el equivalente a la frase literaria. Un trozo de película a base de planos muy breves, muy rápidos, sería la réplica cinematográfica a un texto de frases muy cortas.”¹²⁶ “El concepto de escena es muy parecido al de novela y teatro, hechos que suceden en un mismo lugar”¹²⁷ y la secuencia, al formar una idea, “equivale a lo que en literatura tradicional han sido los capítulos”¹²⁸.

¹²⁴ Crespo, Antonio, *Op. cit.*, p.18.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ *Ibid.*, p.19.

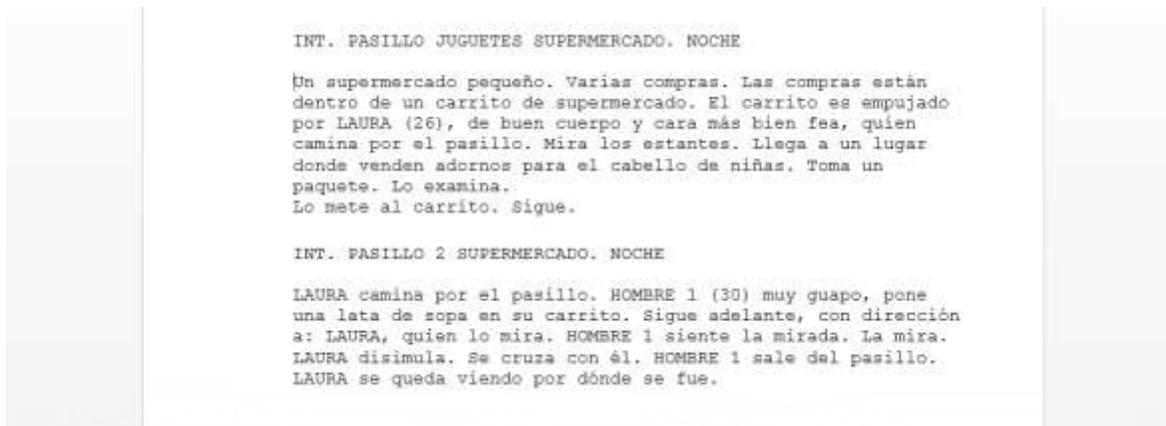


Figura 15. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Plano, escena, secuencia A.

Al revisar, se encuentra que:

Un supermercado pequeño. Corresponde, en el entendido de estar en un interior, a un plano abierto en el que se pueda apreciar el tamaño del lugar, en seguida, y separado por un punto Las compras están dentro de un carrito de supermercado. Sugiere un cambio de plano o encuadre. Se va de una toma abierta o full shot, a un plano en donde se puedan ver las compras del carrito, un close up, con una angulación en picada. El carrito es empujado por LAURA (26), aquí, el punto nos lleva a un nuevo encuadre en donde se conoce al personaje, que debe verse mientras empuja el carrito. Continúa, de buen cuerpo y cara más bien fea, quien camina por el pasillo. En este momento, la cámara debe mostrar su cuerpo, luego su cara, después de ver la acción que ella realiza, la separación por comas sugiere que la cámara se mueve, sin necesidad de cortar.

Mira los estantes. Sugiere un plano en donde Laura se vea, y además se vean los estantes, al ya conocer el lugar con el primer plano de la escena, se puede pensar que la toma sería un médium shot, Llega a un lugar donde venden adornos para el cabello de niñas. Un médium shot, pero ahora con énfasis en el espacio y no en ella. Toma un paquete. Lo examina. Lo mete al carrito. Sigue. Cuatro acciones separadas por puntos, cada punto es un corte y cada plano servirá para enfatizar lo que se describe, primero énfasis en el paquete con un tight shot, luego énfasis en la cara examinándolo con un close up, después la cámara se aleja para ver cómo lo coloca en el carrito en un médium shot.

El ejemplo anterior es sólo una parte de lo que forma un guion, una escena. Las escenas a su vez forman secuencias, la secuencia es “una serie de escenas relacionadas, o conectadas, por una sola idea.”¹²⁹

INT. PASILLO JUGUETES SUPERMERCADO. NOCHE

Un supermercado pequeño. Varias compras. Las compras están dentro de un carrito de supermercado. El carrito es empujado por LAURA (26), de buen cuerpo y cara más bien fea, quien camina por el pasillo. Mira los estantes. Llega a un lugar donde venden adornos para el cabello de niñas. Toma un paquete. Lo examina. Lo mete al carrito. Sigue.

INT. PASILLO 2 SUPERMERCADO. NOCHE

LAURA camina por el pasillo. HOMBRE 1 (30) muy guapo, pone una lata de sopa en su carrito. Sigue adelante, con dirección a: LAURA, quien lo mira. HOMBRE 1 siente la mirada. La mira.

INT. SUPERMERCADO. FILA CAJAS. NOCHE

LAURA espera en la fila para la caja. A dos cajas está HOMBRE 1, también esperando. LAURA lo mira discretamente.

INT. CAJA SUPERMERCADO. NOCHE

Una mano pasa un objeto por el rayo láser. El rayo no lo lee. De nuevo intenta pasarlo, y de nuevo falla. CAJERA oprime botones. HOMBRE 1 se aleja hacia la salida empujando su carrito. Desde su propia fila LAURA lo ve irse. Ve la fila de compras aun por cobrar.

EXT. ESTACIONAMIENTO SUPERMERCADO. NOCHE

LAURA sale al estacionamiento cargando sus bolsas. Busca entre los coches. No encuentra lo que busca.

EXT. CALLE. NOCHE

LAURA camina por las calles, cargando bolsas de supermercado. Se aleja.

Figura 16. Guion Año Bisiesto. Año 2010. Plano, escena, secuencia B.

Una secuencia termina en el momento en que se percibe un cambio, en el ejemplo, la siguiente escena sucede en el departamento de Laura dando inicio a una nueva idea:

Cuando en el cine termina una secuencia se suele oscurecer la pantalla unos segundos: es lo que se llama un fundido en negro o un cierre en negro. Lo que le sigue acostumbra ser otra cosa distinta, en otro lugar o en otro momento.¹³⁰

El lector, va uniendo lo que se va representando en el texto, luego va formado ideas, “debe darse un agrupamiento continuo de señales en una actividad elemental de estructuración”¹³¹

¹²⁹ Field, Syd, *Op. cit.*, p.167.

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ Iser, Wolfgang, *Op. cit. Op. cit.*, p.156.

Así, los planos y las escenas son el material con el que se construyen las secuencias que darán forma al relato y que montan la película. “Tal proceso de agrupamiento significa el intento de ver globalmente lo que en fragmentos cortados de lectura pasa desapercibido, de manera que la lectura consiste en un proceso consistente de formación”, y dicho agrupamiento se dará en función de lo que el escritor exponga en el texto.

“Un guionista debe tener unas nociones lo más precisas del montaje. Un guionista que se negase a adquirirlas y se limitase a una actividad estrictamente literaria renunciaría a una parte de sí mismo. Esta ignorancia es casi inconcebible puesto que en la mayoría de los casos se escribe montando.”¹³²

El montaje, que ya está implícito desde la escritura, es esa forma en que se deciden acomodar las imágenes, para dar congruencia al relato, por eso:

“Escribir un guion es mucho más que escribir. En todo caso es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos que pueden tener relación entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se encabalgan, que se entremezclan, que a veces se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles, que pueden provocar alucinaciones en algunos y que, de todos modos se relacionan entre sí por esta sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión, que se llama montaje”¹³³.

El guion cinematográfico entonces, será un generador de imágenes específicas, que serán puestas en palabra y se construirán en la imaginación.

Autor y lector participan por eso en un juego de fantasía. Lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades.¹³⁴

Los diálogos entre los personajes y las acotaciones, agregan intención al diálogo o indican alguna acción durante éste (triste, feliz, golpeando, sonriendo). Así, “cuando escribe una

¹³² Carrière, Jean Claude y Bonitzer, Pascal, *Op. cit.*, p. 15.

¹³³ *Id.*

¹³⁴ Iser, Wolfgang, *Op. cit.*, p.150.

escena o secuencia, está describiendo lo que dice y hace el personaje, los incidentes y acontecimientos que componen la historia.”¹³⁵

Al analizar el guion cinematográfico como el polo artístico, se ha visto cómo se va construyendo, observando que la forma en la que está escrito tiene una relación directa con el lenguaje cinematográfico. Como se ha dicho anteriormente, se considera que la obra literaria se concreta en el acto de recepción, es decir, en la lectura. El siguiente capítulo está dedicado a un estudio de recepción, con el fin de analizar la percepción del guion cinematográfico y conocer la distancia estética entre las expectativas del público y la capacidad de modificación de ese horizonte que implica la forma concreta del guion como lectura.

¹³⁵ *Id.*

Capítulo 3

La recepción estética del guion: Protocolo, interpretación y análisis de encuestas y entrevistas

Se ha fijado ya, que la obra tiene dos polos a los que se denominan polo artístico y polo estético. En este capítulo nos enfocaremos al polo estético que corresponde a la recepción del guion como lectura, y para ello, habrá que retomar los conceptos de horizonte de experiencia y horizonte de expectativas.

El guion nace como una herramienta de la cinematografía, por lo que la expectativa del receptor al respecto es precisamente esa, verle como parte de un proceso que es la película desvalorizando la obra por sí misma. Es decir que, el momento en que la obra se concibe ha marcado el modo en el que se le percibe. Hans Robert Jauss propone que la obra debe estudiarse desde la recepción y esto, entonces, modifica la manera en que el espectador se acerca a la obra a través del tiempo. Así, las percepciones con respecto a la obra no serán las mismas si se habla de un espectador contemporáneo a la aparición de la obra, a las de un espectador que la ha leído siglos después, es decir que el lector actualiza la obra.

Al construir el horizonte de expectativas de la obra en cuestión, el guion cinematográfico, se busca revisar su influencia en un momento histórico determinado, del mismo modo se busca establecer una “*distancia estética*”¹³⁶ entre las expectativas del público que sostiene que el guion es una herramienta para la cinematografía y la capacidad de modificación que implica la forma concreta del guion como una alternativa de lectura.

Se ha dicho también que el horizonte de expectativas se modifica por el horizonte de experiencia, es decir no es inamovible. Corresponde a este apartado revisar de un modo empírico, de qué modo se modifica ese horizonte de expectativa del receptor al acercarse al guion, no ya como una herramienta de la cinematografía, sino como una alternativa de lectura.

¹³⁶ Jauss, Hans, *La historia de la literatura...*

Con el fin de analizar la recepción concreta del guion, la presente investigación ha identificado dos tipos principales de lectores que podrían entrar en contacto con un guion; el *lector especializado* (profesionistas que se desenvuelven en el medio cinematográfico, guionistas) y el *lector no especializado* (público en general).

3.1 Dinámicas dirigidas al lector especializado

3.1.1 Sobre la dinámica 1 dirigida al lector especializado

Dinámica y objetivo: Se realizaron entrevistas (vero anexo B) a *los lectores especializados* (ver anexo A), para conocer tanto su postura como su entendimiento del tema.

3.1.1.1 Conclusiones preliminares sobre la dinámica 1 dirigida al lector especializado

Los entrevistados son profesionales de la cinematografía, la mayoría de ellos directores y principalmente guionistas, entre ellos un crítico de cine con amplia experiencia en lectura de guiones. Todos ellos conocen el formato tanto en su resultado como en su proceso de escritura. Una de las preocupaciones que ha impulsado esta investigación es saber qué alternativas tiene el guion además de la producción, y es importante saber de boca de quienes los realizan cuál es su perspectiva. Entre los entrevistados impera la idea del guion como el sustento de la película que, es sólo una guía o herramienta para la realización de una obra audiovisual.

Se le ve como un proceso complejo, no obstante, algo destinado al cambio. También existe aunque en menor medida, la idea de que el guion es un texto literario. Se reconoce al guion como un peso creativo muy fuerte del proceso de una película, ya que es una historia imaginada por el guionista y el transporte de la emocionalidad. Los entrevistados coinciden también en que el proceso de escritura del guion a pesar de su finalidad es muy parecido al de escribir literatura, por ejemplo, una novela. El guion requiere inspiración dedicación y tiempo. La diferencia que se encuentra en común, en todo caso, tiene que ver con el uso del lenguaje. Los guionistas hablan de un énfasis en el uso de la palabra en la literatura, y de un énfasis en el uso la imagen en el guion.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Las alternativas que ven los guionistas con respecto al texto cinematográfico que no se filma en la actualidad son escasas. Los guiones no filmados además de la puesta en escena no tienen futuro más allá de ejercitar la escritura, o rescatar el relato y deshacerse del formato para su publicación, es decir, convertirlos en otra cosa.

Al cuestionarlos sobre el valor de la obra en sí misma, en este caso el guion, comentan que su opinión no refiere que no tenga valor, sino que no es su objetivo tener un valor en sí mismo, que en dado caso, si se le considerara así, el guion sería una película no terminada, una película en un estado transitorio. El guion, para la mayoría de ellos, es la parte inicial de un proceso, ese proceso es la película. Se dice que el guion está a la espera de sufrir una traducción, en otras palabras, espera una reescritura en pantalla, por otro lado, también hay quienes dicen que la película es una interpretación del texto y que esa interpretación podría dar carácter de obra terminada al objeto de estudio.

Los entrevistados son personas que se encuentran creando, los guiones que escriben se filman, por lo tanto, la forma en que conciben al guion es con base en esta idea imperante, la idea de que mute en una película, es por eso que también le dan el carácter de efímero, transitorio e incluso, inconcluso. Unos apuntan a que es una obra no terminada que sólo se concreta en la película, una obra que se va modificando según se va realizando el filme y que si no se logra esto, entonces el guion tiene muy pocas alternativas.

Al hablar de la película como una interpretación vienen a cuenta otros textos que bien pueden ser interpretados como lo es el guion, y se toca el tema de la dramaturgia, intentado lograr una comparativa entre ambos. Lo comentan como un paralelo perfecto, pero que, es imposible que suceda con el guion, lo que sucede con la dramaturgia, que va a escena en repetidas ocasiones, es decir, interpretaciones, puesto que el texto cinematográfico para poder ser llevado a la pantalla requiere de más dinero. Incluso sugieren que filmar el mismo texto cinematográfico varias veces quizá, daría mayor valor a éste, pues lo que se filma serían múltiples interpretaciones que darían mayor visibilidad al texto del que emanan.

Si bien se habla de que el guion no es una obra en sí misma, también comienzan a haber contradicciones, a partir de tomar la dramaturgia como paralelo. Se da pie a una reflexión que señala que el texto cinematográfico no es accesible como lo es la dramaturgia, y que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

aunque no es su objetivo primario podrían llegar a manos de lectores. Se sugiere que quizá bastaría con ponerlos al mercado y montar una campaña publicitaria que invite a su lectura, que esto serviría no sólo para atraer lectores sino como un escaparate para que sean leídos, incluso por productores, encontrando posibilidades de ser producidos. La reflexión se extiende y se cae en cuenta de que no todas las dramaturgias escritas han sido montadas, partiendo de esto, se abren alternativas al guion, de esas, la que aquí interesa: la publicación. La publicación es la que daría pie para tomársele en cuenta como un objeto de lectura.

Cuando se ha abierto la posibilidad de que un guion sea leído, se pregunta abiertamente qué opinan acerca de esto. Existe entre algunos de los entrevistados la firme idea de que es una obra literaria, y que como tal, su primer objetivo es ser leída. Sostienen que inclusive si se dice que es una herramienta, igual, su primer objetivo es la lectura.

Se habla de que debería haber un cambio cultural para que la gente lea guiones, porque hay personas que no saben lo que es un guion y habría que partir de ese hecho. Aunque su objetivo es ser filmado, bien puede disfrutarse como una obra literaria. Se apunta que por desgracia, no es considerado como tal, ni por el lector, ni por el editor literario, ni por el mercado de los libros.

Del mismo modo, se habla de que quizá se requeriría de cierta especialización, aunque otros opinan que sería un ejercicio interesante para el lector, que de forma intuitiva y sin explicaciones podría leer un guion cinematográfico y entenderlo. Finalmente, se hace una sugerencia: llegar a un nivel de instaurar un nuevo formato de lectura, empezar a generarlo con el apoyo de todos los guionistas, hasta encontrar un nicho que empiece a crecer.

3.1.2 Sobre la dinámica 2 dirigida al lector especializado

Dinámica y objetivo: Se llevó a cabo la experiencia de lectura con un grupo (grupo 1 C) integrado por 20 personas dentro de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, es decir, un grupo familiarizado con el tema.

La dinámica se realizó con el guion de cortometraje titulado *Circe (2013)* como un primer acercamiento de los participantes al texto como lectura. Se eligió un guion de cortometraje

al considerar que era suficiente para cubrir el objetivo del ejercicio, ya que lo que interesaba era conocer su opinión y observar su interacción con el texto.

El grupo (grupo C) sirvió para saber la opinión de la gente involucrada en el cine, acerca de leer un guion sin fines de producción. La pregunta que se hizo previa al texto, fue abierta con la intención de analizar:

- La opinión personal acerca del guion como una alternativa de lectura.



Figura 17. Guion de cortometraje Circe (2013)

Para fines de esta investigación las opiniones se han revisado encontrando que se pueden dividir entre aquellas que apoyan y aquellas que difieren de lo que la investigación busca, que es: reconocer al guion literario cinematográfico como una alternativa de lectura. En la tabla se dan los valores positivo y negativo con el fin de identificar las opiniones positivas en torno a la experiencia de lectura, como aquellas que apoyan la lectura del guion y su entendimiento, y negativas; aquellas que se alejan de esta noción y expresan desacuerdo o dificultades.

Tabla 1. Resultados de encuesta de lectura, grupo 1 C Dinámica 2, lector especializado.

PART	POSITIVO	NEGATIVO
1	Puedo leer el guion como creo que cualquier otra persona podría.	Me cuesta leer el guion sin pensar en cómo lo filmaría.
2	Te da otra perspectiva, pero cuesta despegarse de pensar en términos de producción, aunque si lo ves como una historia, pues está bueno.	
3		No puedo leerlo como algo en sí mismo, porque sé que es para hacerse una película.
4		Preferiría leer una novela, el lenguaje es muy bonito como para encerrarlo en ese formato horrible que no hace más que detenerte cuando la imaginación empieza a volar.
5	Me leo guiones como si fuera cualquier lectura, yo creo que le tenemos miedo o indiferencia a las cosas nuevas y que nos hace falta experimentar, la experimentación siempre trae nuevas experiencias.	
6		A mí me enseñaron a leer un guion desde lo que se escucha y no puedo evitarlo, constantemente me cuesta trabajo atender la historia y debo leer varias veces, creo que eso le pasaría a un lector, y más si no está dentro del cine.
7		Este guion es más fácil que otros, ya lo conocía, no me lo leí todo, soy honesto,

		porque luego que ya vi la película, y ya lo había revisado antes, no me dan ganas de leerlo otra vez, y eso no me pasa con una novela.
8	He leído muchos guiones, pero si condiciona, en este ejercicio que te digan que hay que leerlo como cualquier otra lectura, se entiende y hasta le encuentras la cosa narrativa a encabezado y a las acotaciones, se lee de modo diferente.	
9	Yo de por sí leo guiones por gusto, yo lo disfruto.	
10	No está mal, creo que se puede, se entiende, quizá sea una lectura exigente.	Entre tantas opciones de lectura quizá el guion no sea la que la mayoría elegiría.
11		Siento que el guion que no se va a filmar, se lee sólo por obligación y es pesado. Si te lo pasa un amigo, haces el esfuerzo, pero por gusto no sé, al menos yo no, pero por ahí alguien.
12	A mí me gusta leer guiones porque creo que es un texto donde en verdad está el punto de vista de un autor, y de un autor muy específico, porque estás leyendo a alguien que piensa en términos cinematográficos y creo que eso interfiere en la forma narrativa.	
13		Cualquier texto se puede leer, eso es una obviedad, pero el disfrute de la lectura es lo que genera público, y creo que un

		<p>guion apenas gustará a unos cuantos, medio cinéfilos o lectores con mucha inquietud por explorar, pero es tarea difícil que no creo que suceda. Uno lee por gusto y si leer un cuentito ya te cuesta, ahora un guion, mucho más.</p>
<p>14</p>	<p>Primero, creo que el guion si lo vas a leer lo debes leer de corrido, porque es como ver la película, y además atento. Eso no está mal, porque cada texto exige diferentes formas de lectura y eso que hace interesante cada uno.</p>	
<p>15</p>		<p>Un texto se escribe con un propósito y si no se cumple no tiene sentido la creación. No creo que un guionista se sienta bien de que su guion se lea y ya. No creo que un lector se acerque a un texto que no está hecho para leerse. Creo que es sobrevalorar el guion, porque es una parte de una obra cinematográfica, muy importante quizá, pero es parte de ese proceso y no veo por qué deba ser de otro modo.</p>

3.1.2.1 Sobre los resultados de la encuesta de la dinámica 2 dirigida al lector especializado

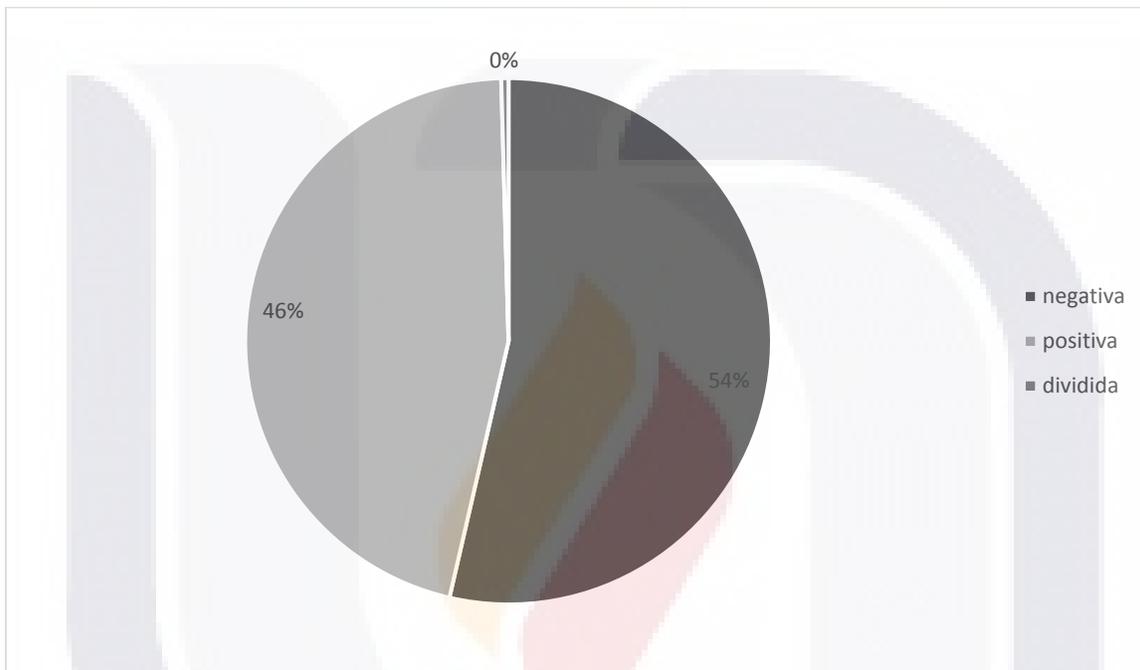
Las opiniones exclusivamente negativas fueron 7 en los casos: 3, 4, 6, 7, 11, 13, 15.

Las opiniones que contenían información positiva y negativa con respecto al ejercicio fueron 2 en los casos: 1, 10.

Las opiniones exclusivamente positivas fueron 6 en los casos: 2, 5, 8, 9, 12, 14.

A continuación se representan las opiniones positivas negativas y divididas de los 15 participantes.

Gráfica de opinión 1.Grupo 1 C Dinámica 2, lector especializado. (A)

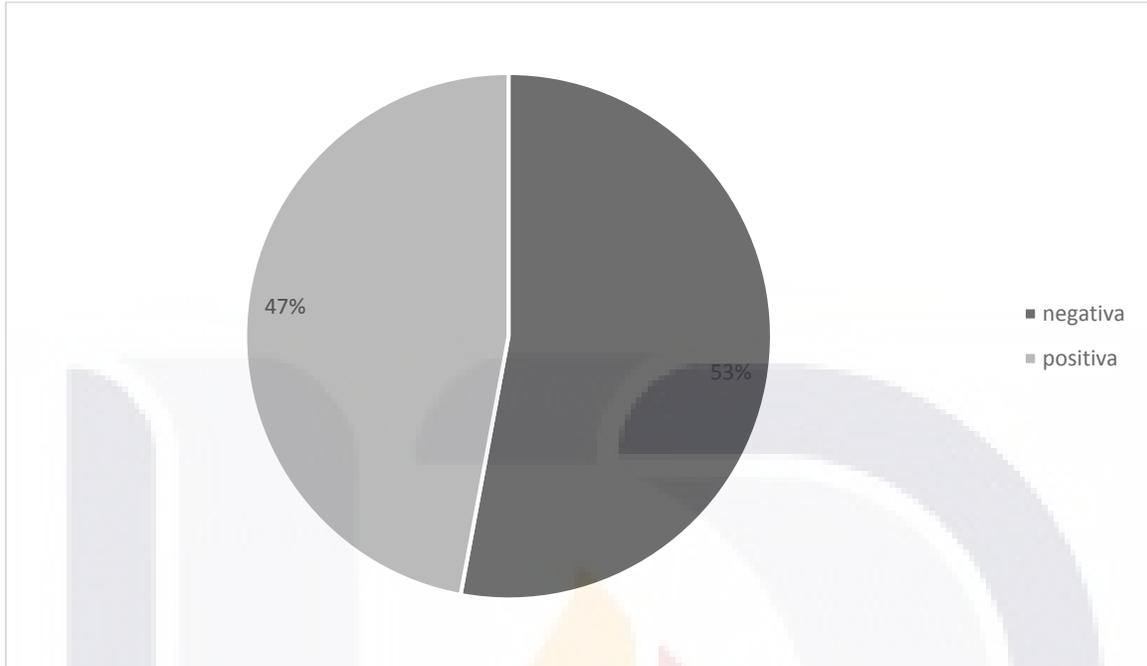


Durante el ejercicio se expresaron un total de 17 opiniones, al opinar de manera positiva y negativa algunos de los participantes. Tomando en cuenta el total de opiniones:

Total de opiniones negativas: 9

Total de opiniones positivas: 8

Gráfica de opinión 2.Grupo 1 C Dinámica 2, lector especializado. (B)



3.1.2.2 Conclusiones preliminares sobre la dinámica 2 dirigida al lector especializado

- Los participantes del grupo 1C opinan que el texto cinematográfico puede ser leído y entendido como cualquier otra lectura, sin embargo, la dinámica deja ver que las personas involucradas en la cinematografía tienen una percepción del guion muy ligada a su uso.
- Resaltan que al momento de elegir qué leer, difícilmente sería el guion lo que elegirían pues les resulta difícil pensar en el disfrute del texto.

3.2 Dinámicas de recepción dirigidas al lector no especializado

General: Todos los guiones elegidos cumplen con el formato al que se hace referencia en esta investigación, además, son guiones que fueron filmados. Los títulos: *Circe (2013)*, *El encargado* y *La jaula de Oro (2013)*

3.2.1 Sobre la dinámica 1 de recepción dirigida al lector no especializado (grupos 1A, 1B)

Dinámica: Para el lector *no especializado*, se ha conducido una dinámica de lectura con el guion *Circe (2013)* y la captura de su opinión personal sobre la experiencia de leer el guion.

Objetivo: El ejercicio se realizó con la finalidad de reconocer el interés o falta de interés con respecto a la lectura de guiones y conocer su opinión acerca del guion como una alternativa de lectura.

3.2.1.1 Sobre la encuesta de la dinámica 1 de recepción dirigida al lector no especializado. (grupos 1A, 1B)

La encuesta fue conducida a un grupo de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (grupo 1 A) conformado por 12 personas, a un grupo fuera de esta institución (grupo 1 B) integrado por 15 personas.

La dinámica se llevó a cabo con el guion de cortometraje titulado *Circe (2013)* como un primer acercamiento de los participantes al texto como lectura, se eligió un guion de cortometraje al considerar que era suficiente para cubrir el objetivo del ejercicio, ya que lo que interesaba era conocer su opinión y observar su interacción con el texto.

El grupo (grupo 1 A) fue elegido porque se consideró que al ser alumnos de una institución de nivel superior, tenían ya, cierto acercamiento a la literatura. Cabe mencionar, que el grupo no pertenece a la carrera de letras ni de alguna otra que pudiese tener relación directa con el estudio de la literatura, esto con el fin de que los lectores estuvieran en la medida de lo posible, poco familiarizados con el texto en cuestión.

El segundo grupo (grupo 1 B) se eligió de modo aleatorio, considerando que el lector no especializado puede ser cualquier persona.



Figura 18. Guion de cortometraje Circe (2013)

Las preguntas que se hicieron previas al texto, fueron abiertas con la intención de analizar:

- La opinión personal acerca del guion como una alternativa de lectura.
- La experiencia de recepción ante el texto en cuanto a comprensión del relato.
- Reconocer dificultades durante el proceso de lectura.

Tabla 2. Resultados de encuesta de lectura, grupo 1 A. Dinámica 1, lector no especializado.

PART	POSITIVO	NEGATIVO
1		Se perdería el componente más interesante de la lectura “la imaginación” pues se explica todo lo que se lee y el lector no puede reproducir un mundo alternativo.
2	Hay datos que creo entender a qué hacen referencia.	Me cuesta entender el formato, puede ser porque nunca había leído un guion. Preferiría que no hubiera símbolos

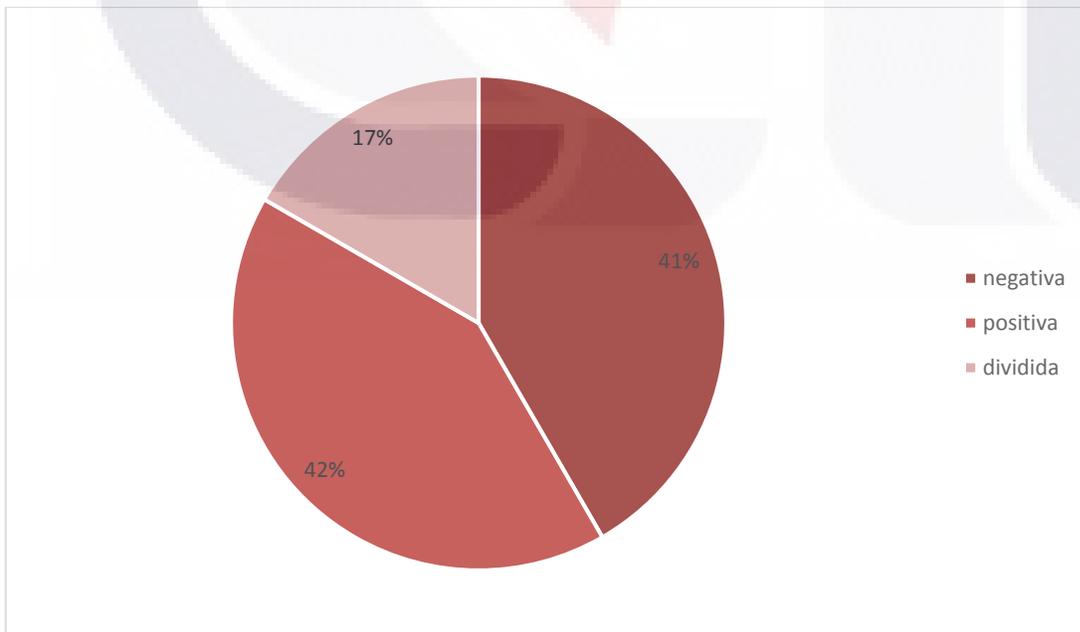
		entre el personaje y su línea como lo son los paréntesis. No comprendo el final de la historia, entiendo el inicio, pero no entiendo la coherencia del final con lo demás.
3	Alcanza a evocar una imagen mental que se podía contemplar con el tiempo y espacio que se especificaba.	Sin embargo no basta para dejar de sentir una falta de fluidez en dicha historia.
4	El guion es claro, se entiende la historia.	No entendí palabras como FADE IN y EXT. CAMPO. DÍA
5	A mí me funciona la forma en que está escrito, es claro una vez que distingues los elementos. Me agrada la unión del texto y acción, lo hace muy digerible.	Los títulos podrían ser más entendibles para facilitar la lectura.
6	El guion permite una lectura abierta a la interpretación. No veo problema en su uso como material de lectura.	
7	El guion como alternativa de lectura sería muy interesante porque es muy detallado y permite imaginar muy bien la historia.	
8	Es muy buena propuesta de investigación: Es una idea que retoma la literatura inglesa y su dinámica en el teatro y narrativa.	

9		Siento que falta descripción con respecto a los sentimientos.
10	Se entiende todo perfectamente, como en cualquier lectura.	
11	El formato es diferente pero se puede entender y seguir la historia.	
12	Es interesante, es una lectura diferente y se comprende.	El formato cuesta un poco de trabajo pero es porque no había leído antes un guion.

- Las opiniones exclusivamente negativas fueron 2, en los casos: 9, 1.
- Las opiniones que contenían información positiva y negativa con respecto al ejercicio fueron 5 en los casos: 2, 3, 4, 5, 12.
- Las opiniones exclusivamente positivas fueron 5 en los casos: 11, 10, 8, 7, 6.

A continuación se representan las opiniones positivas negativas y divididas de los 12 participantes.

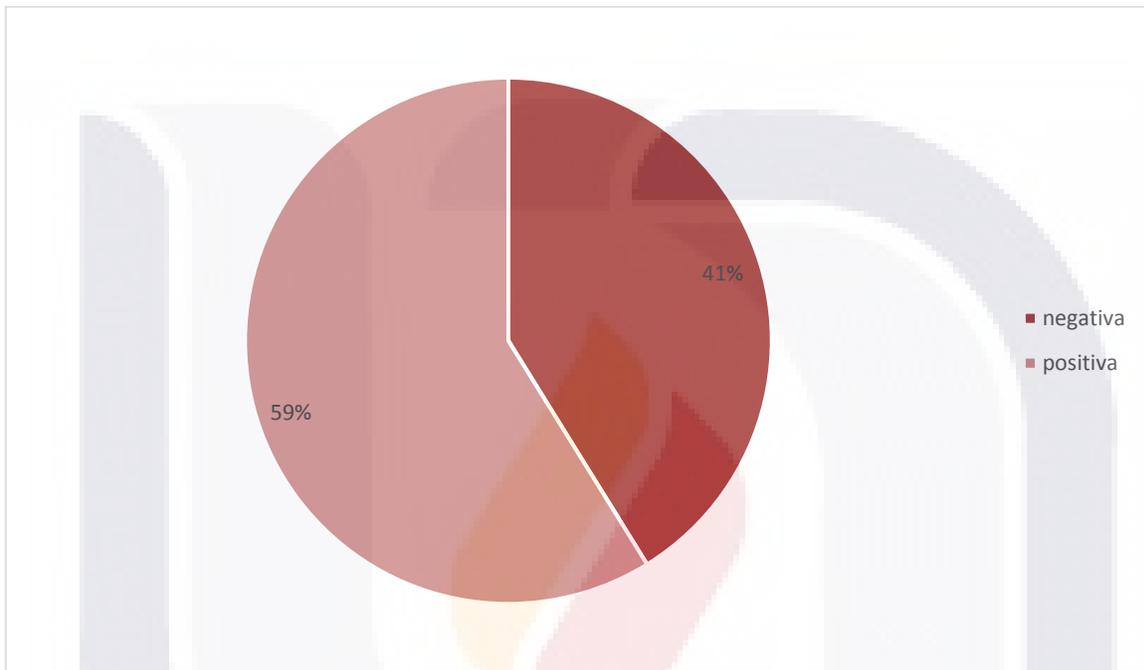
Gráfica de opinión 3 .Grupo 1 A. Dinámica 1, lector no especializado. (A)



Durante el ejercicio se expresaron un total 17 opiniones, al opinar de manera positiva y negativa algunos de los participantes. Tomando en cuenta el total de opiniones:

- Total de opiniones negativas: 7
- Total de opiniones positivas: 10

Gráfica de opinión 4. Grupo 1 A. Dinámica 1, lector no especializado. (B)



3.2.1.2 Sobre la observación durante la aplicación de la encuesta al grupo 1 A de la dinámica 1 de recepción dirigida al lector no especializado

Se realizó un ejercicio de observación en el grupo 1 A por parte de la conductora durante la aplicación de la encuesta, del que se rescatan las siguientes notas:

- El grupo permaneció en silencio y atento a la lectura.
- No se generaron preguntas entre ellos, es decir, no pidieron ayuda a los compañeros para seguir su lectura.
- No hubo preguntas dirigidas hacia la conductora del ejercicio.
- El tiempo de lectura fue rápido y todo el grupo terminó al mismo tiempo, lo que hace suponer que no se presentaron dificultades que demoraran la lectura del texto.

3.1.1.3 Conclusiones preliminares sobre la encuesta de la dinámica 1 de recepción dirigida al lector no especializado del grupo 1 A

- Se presenta como interesante el guion como una alternativa de lectura.
- Coinciden en que se logra comprender el texto y su relato.
- Se muestra en algunos casos dificultades con respecto al formato, sin embargo no se entorpece la lectura.

Tabla 3. Resultados de encuesta de lectura, grupo 1 B. Dinámica 1, lector no especializado.

PART	POSITIVO	NEGATIVO
1	Nunca había leído un guion y me pareció interesante, es fácil de entender.	
2	Es una manera interesante de leer, es parecido a otras lecturas pero aquí te imaginas ya como las cosas en una pantalla.	
3	Es fácil ya que lo lees, vuelves al inicio y entiendes qué significaban las cosas que primero no entendías.	
4		No le veo sentido a leer algo que está hecho para otra cosa. Es aburrido.
5	Lo lees como cualquier lectura, si te gusta leer ya basta con eso.	No sé si entre tantas cosas que hay por leer elegiría un guion, pero es cuestión de gustos.
6	Me pasó que como ya sabía que esto puede ser una película, hasta le puse actores que veo normalmente en películas y me lo imaginé así.	

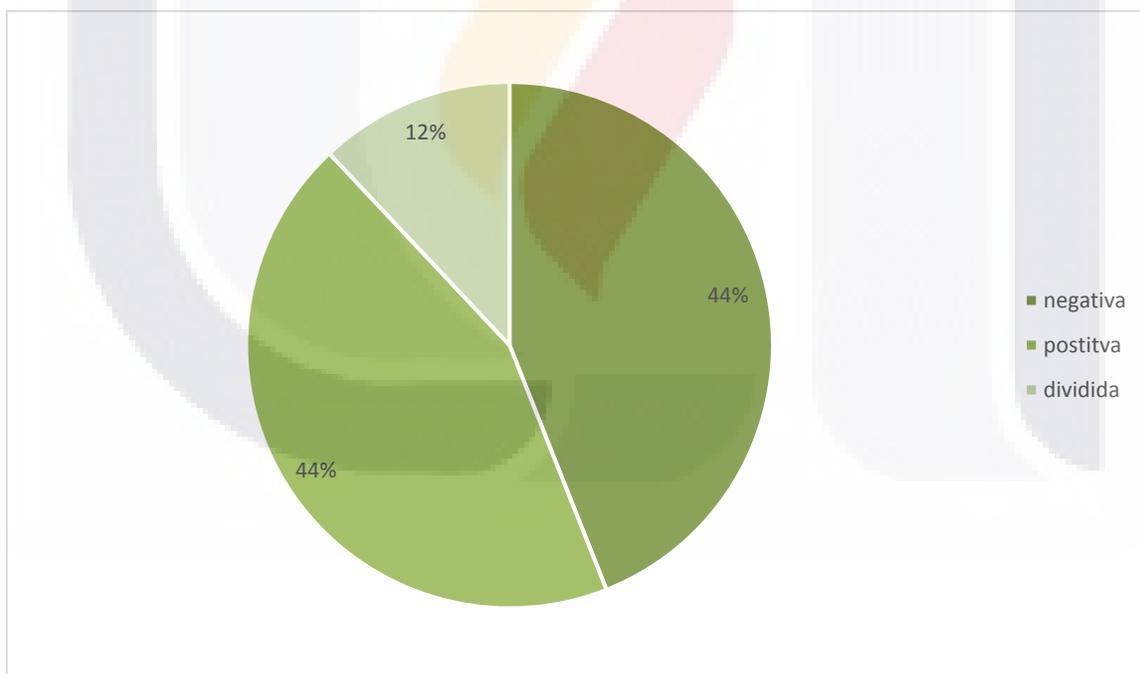
7	Está bien tener más opciones para leer.	Pero el formato no ayuda, no porque no se entienda, sino que quita fluidez a la lectura.
8	Me pareció interesante y no se me complicó entender de qué trataba.	
9	Es una gran opción.	Pero yo creo que un guion lo tendrías que leer de corrido para que tuviera sentido, no como una novela que la puedes dejar unos días. Quizá eso sería lo interesante.
10	Hay cosas más raras por leer, si no eres un lector flojo hasta te va a gustar tratar de encontrarle sentido.	
11	Entendí lo que pasó, y me pareció interesante.	
12	Te da muchos elementos para imaginar todo, es muy minucioso. Todo te lo imaginas muy detalladamente.	
13	Podría ser una alternativa de lectura por supuesto y sería interesante leer guiones de películas hechas y que luego leas de películas que están por hacerse. Hasta podrían leerse versiones de películas alternativas a las que ves en el cine.	
14	Es buen ejercicio, pero no sé dónde leer más guiones. Si no hay disponibles pues no puede ser una opción.	

15	Me pareció una experiencia parecida a leer una novela y creo que se puede entender.	
----	-------------------------------------------------------------------------------------	--

- Las opiniones exclusivamente negativas fue 1 en el caso: 4
- Las opiniones que contenían información positiva y negativa con respecto al ejercicio fueron 3 en los casos: 5, 7, 9.
- Las opiniones exclusivamente positivas fueron 11 en los casos: 1, 2, 3, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14 ,15.

A continuación se representan las opiniones positivas negativas y divididas de los 15 participantes.

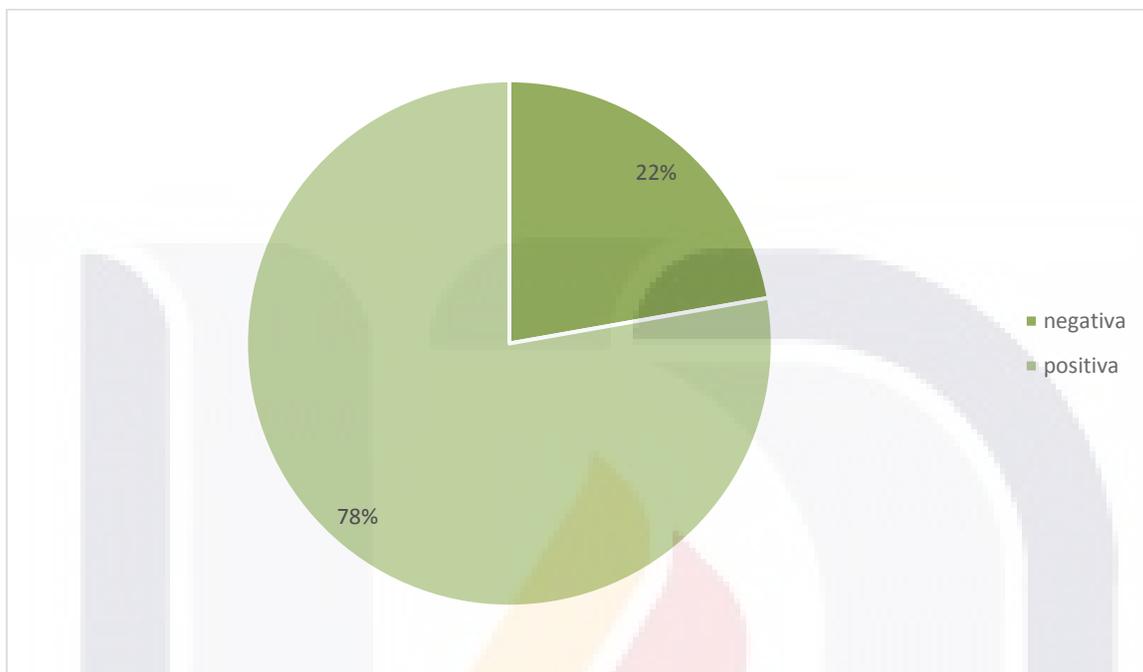
Gráfica de opinión 5.Grupo 1 B. Dinámica 1, lector no especializado. (A)



Durante el ejercicio se expresaron un total 18 opiniones, al opinar de manera positiva y negativa algunos de los participantes. Tomando en cuenta el total de opiniones:

- Total de opiniones negativas: 4
- Total de opiniones positivas: 14

Gráfica de opinión 6.Grupo 1 B. Dinámica 1, lector no especializado. (B)



3.2.1.4 Conclusiones preliminares sobre la encuesta de la dinámica 1 de recepción dirigida al lector no especializado del grupo 1 B

Los participantes muestran un gran interés en la propuesta, no sólo comentan que lo comprenden sino que la experiencia abre una perspectiva en ellos con respecto al guion cinematográfico. Existe una reflexión en torno a las posibilidades que ofrece un guion como alternativa de lectura e incluso las opiniones negativas se centran en decir que exige ciertas formas específicas de lectura. No hay comentarios que refieran dificultades, sino de gustos y preferencias.

3.2.1.5 Conclusiones preliminares de la dinámica 1 de recepción dirigida al lector no especializado en general (grupos 1A, 1B)

- En general los receptores muestran interés por el guion como alternativa de lectura, coinciden en que las dificultades son mínimas y además no interfieren en la comprensión.
- Opinan que de entre todas las opciones de lectura, dependería del gusto del lector elegir un guion.

3.2.1.6 Observaciones a destacar acerca de la dinámica 1 de recepción dirigida al lector no especializado en general

- Los lectores señalan el poco acceso al guion.
- Dicen poder entender referencias conforme la lectura avanza.
- Mencionan que es parecido a leer una novela, sin embargo, señalan diferencias: evoca imágenes, la unión del texto y la acción, descripciones muy detalladas, imaginas las cosas en pantalla, lo relacionan con películas que han visto y es muy minucioso.
- Resulta interesante que sugiere leer el guion sin interrupciones, es decir, al igual que la expectación de una película.

3.2.2 Sobre la dinámica 2 de recepción dirigida al lector no especializado

Dinámica: En un primer momento (Sección 1) se ha conducido la experiencia de lectura del guion *El encargado* (ver anexo D) y se ha invitado a responder una serie de preguntas dirigidas.

Objetivo: En el primer momento de la dinámica, revisar si la lectura se encontraba dentro del horizonte de experiencia de los lectores, y si el lenguaje técnico dentro del guion les causaba dificultades en el seguimiento del texto. Se buscaba también, saber si los lectores comprendían la anécdota o relato contado.

Segundo momento (Sección 2): Continuando con la dinámica, vieron el cortometraje *El encargado* basado en el guion del mismo nombre y respondieron algunas preguntas adicionales.

Objetivo: Conocer la experiencia del lector al enfrentarse al texto cinematográfico.

3.2.2.1 Sobre la encuesta de la dinámica 2 de recepción dirigida al lector no especializado

La encuesta fue conducida en la Universidad Autónoma de Aguascalientes a un universo total de 78 voluntarios, de edad promedio de 19.4 años. De esas 78 se tomaron 48 casos para esta dinámica. Tras la lectura y proyección, contestaron un cuestionario compuesto de dos secciones formadas por trece preguntas de opción múltiple y tres de respuesta abierta. Las preguntas de respuesta múltiple fueron diseñadas para reflejar los siguientes aspectos de recepción en el grupo.

- La familiaridad con el tipo de documento: (Sección 1: preguntas 1, 3,4, 6, 8. Sección 2: preguntas 1, 2)
- La comprensión lectora del tipo de documento (Sección1: pregunta 7)
- El interés por la lectura presentada (Sección 2: preguntas 4, 5,6)

Las preguntas de respuesta abierta fueron pensadas para reflejar los siguientes aspectos de recepción del grupo:

- Intuición o habilidad para entender el encabezado (Sección 1: pregunta 9)
- Comprensión lectora (Sección 1: pregunta10)
- Reconocimiento de la experiencia (Sección 2: pregunta 6)

3.2.2.2 Sobre los resultados de la sección 1 de la dinámica 2 de recepción dirigida al lector no especializado

Los resultados de la primera sección se presentan en la siguiente tabla:

Tabla 4. Resultados de encuesta de lectura, Sección 1. Dinámica 2, lector no especializado.

PREGUNTAS	A	B	C	D	NO CONTESTÓ
1.1 ¿Con qué tipo de lectura relacionas el texto?	2	22	20	0	4
1.2 ¿Según su dificultad, cómo definirías su lectura?	32	1	13	1	1
1.3 ¿Habías leído alguna vez un texto como este?	20	22	4	1	1
1.4 Si pudieras definir este texto, ¿qué definición elegirías?	12	9	19	0	8
1.5 ¿Volverías a leer un texto con este formato?	0	44	3	1	0
1.6 Dentro del texto a qué se refiere la palabra INT.	0	23	22	0	3
1.8 ¿Qué tipo de texto te parece similar a este?	20	22	0	0	6

- La pregunta 1.1 refleja un equilibrio casi total en las respuestas que localizan al texto en una naturaleza narrativa (*B Cuento, C Novela*, respectivamente) dejando una cantidad mínima en la respuesta que localiza la naturaleza de guía del documento por encima de su naturaleza narrativa (*A. Instructivo*).
- La pregunta 1.2 muestra una mayoría tendiente hacia la respuesta que localiza las dificultades de interpretación del texto pero que aun así lo encuentra legible (*A. Entendible*) seguido por una cantidad considerable que asume que dichas dificultades son de hecho fáciles de sobrepasar (*B. Amigable*).
- La pregunta 1.3 muestra un equilibrio entre quien localiza una experiencia previa de acercamiento al guion y quien localiza experiencias previas (*A. Sí alguna vez, Sí algunas veces*) similares a las de la lectura del guion; lo que por un lado es explicable desde el contexto universitario pero que también revela un conocimiento previo de la existencia del guion.
- Por otro lado, la respuesta 1.4 dibuja esa misma asociación con el texto literario de la pregunta 1.1, pero en ella puede establecerse claramente el desconocimiento especializado del público general, puesto que las mayorías están mayormente distribuidas en respuestas que localizan el aspecto literario del guion (*A. Descripción de Sucesos, C. Narración de una historia*) y apenas uno solo de los encuestados reconoce en el mismo una sucesión de imágenes (*D.*)
- Es sintomático también el interés despertado sobre casi la totalidad del grupo encuestado dibujado en los resultados de la pregunta 1.5, en donde un total de 44 encuestados respondieron a su curiosidad (*A. Sí, me pareció interesante*) dejando en una minoría importante a las respuestas que reflejan cierto rechazo (*C. Sí, aunque es confuso, D. No, no es entendible*).
- La pregunta 1.6, en donde se mide la capacidad de interpretación de los voluntarios sobre uno de los elementos del encabezado; sus resultados distribuyen casi en proporciones iguales a quienes reconocían el elemento (*B. Interior*), apenas rebasando por un voluntario a quienes asociaron una palabra posible (*C. Introducción*).
- En la pregunta 1.8, los resultados se inclinan a la comparativa entre el teatro (*A. Libreto de teatro*) y nuevamente, a los rasgos literarios del texto (*B. Novela*).

3.2.2.3 Sobre los resultados de la sección 2 de la dinámica 2 de recepción dirigida al lector no especializado.

Los resultados de segunda sección son representados a continuación:

Tabla 5. Resultados de encuesta de lectura, Sección 2. Dinámica 2, lector no especializado.

PREGUNTAS	A	B	C	D	NO CONTESTÓ
2.1 ¿Cómo dirías que fue tu experiencia al leer y ver el cortometraje?	20	6	21	1	0
2.2 ¿Consideras que es lo mismo leer un libreto de teatro y ver la obra terminada?	2	6	33	6	0
2.3 ¿Sabías que previo a la película existe un escrito llamado guion cinematográfico?	40	4	4	0	0
2.4 Existen guiones cinematográficos que jamás se convertirán en películas y a los que podrías tener acceso, ¿te gustaría leer esos guiones?	0	4	38	6	0
2.5 ¿Con respecto a la lectura, qué podrías decir?	2	24	4	18	0

- Respecto a la segunda sección, en la pregunta 2.1 los encuestados se distribuyen entre quien no reconoció diferencias entre el cortometraje y el guion (A), y quienes reconocen que son experiencias similares pero con rasgos propios (C).

- La pregunta 2.2 muestra una mayoría cargada hacia la pregunta que señala un rasgo de la lectura de un libreto por encima de la puesta en escena (C. No, en la lectura se usa más la imaginación) como un predeterminante para separar ambas experiencias.
- La pregunta 2.3 refleja el conocimiento popular del público general sobre la producción de cine, reflejando con su respuesta el conocimiento o supuesto de que detrás de cada producción cinematográfica existe un guion (A. Lo sabía).
- La pregunta 2.4 refleja una amplia mayoría de margen sobre la disposición de conocer guiones cinematográficos sin importar si los mismos hayan llegado a la pantalla o no (C. Sí, me gustaría), seguidos por la respuesta que dibuja, además de disposición, interés (D. Sí, no es tan complicado leerlos).
- La pregunta 2.5 refleja una mayoría en la respuesta que localiza las experiencias como similares sin ahondar en detalles (B. Es lo mismo, pero con otro formato), seguido por un margen de apenas seis voluntarios por la respuesta que los localiza en rangos separados pero que reconoce en ellos rasgos compartidos.

3.2.2.4 Sobre los resultados de la pregunta 7 sección 1 de la dinámica 2 de recepción dirigida al lector no especializado

Tabla 6. Resultados de Pregunta S.1-7. Dinámica 2, lector no especializado.

1.7 Señala las partes que distingues en la lectura	Conteo
Inicio	38
Personaje	45
Diálogo	44
Final	34
Clímax	37
Desarrollo	36
Descripción	40
Lugares	34

- Finalmente, la pregunta S1-7, al ofrecer un rango de respuestas más amplia y estar fundamentada en la necesidad de obtener resultados más detallados sobre el

conocimiento del público general sobre varios aspectos de composición y formato tanto en la escritura del guion como en el de textos literarios se encuentran vaciados en la última tabla comparativa, en donde resulta relevante mencionar que casi la totalidad de los encuestados pudieron reconocer fácilmente a los personajes; siendo este el elemento más visible en el grupo de encuestados.

3.2.2.5 Conclusiones preliminares de la dinámica 2 de recepción dirigida al lector no especializado

- Se entiende el objeto de estudio como un texto narrativo, que presenta ciertas dificultades de interpretación, sin embargo, fáciles de superar.
- Encuentran interesante la lectura del guion y les resulta parecido al libreto de teatro (dramaturgia), además de distinguir rasgos literarios en el texto.
- Saben de antemano que existe un guion previo a la película y se muestran interesados en leer guiones, sin importar si han llegado a la pantalla o no.

3.2.3 Sobre la dinámica 3 de recepción dirigida al lector no especializado

Dinámica: Los participantes respondieron una pregunta abierta luego de leer un guion y ver el cortometraje correspondiente.

Objetivo: Indagar si los participantes consideran que existe diferencia entre leer el texto y ver el cortometraje. Revisar cuáles son esas diferencias.

3.2.3.1 Sobre la encuesta de la dinámica 3 de recepción dirigida al lector no especializado

La encuesta fue conducida en la Universidad Autónoma de Aguascalientes a un universo total de 78 voluntarios, de edad promedio de 19.4 años. De esas 78 se tomaron 30 casos para esta dinámica. Tras la lectura y proyección, contestaron una pregunta abierta que refiere a la experiencia de leer el guion para cortometraje y ver el cortometraje comparando su percepción.

Tabla 7. Resultado de la encuesta de lectura comparativa general. Dinámica 3, lector no especializado.

1. No es lo mismo hay cosas distintas en el cortometraje aunque cuentan la misma historia.	2. Me gustó, es interesante aunque un poco confuso.
3. 2. Aunque ya me sabía los diálogos fue una experiencia distinta ver el corto y leer el guion.	4. Fue casi la misma experiencia, ya que cuando leí la lectura me había imaginado ya todo el entorno en el que se desarrollaba la obra.
5. Fue entretenido una y otra.	6. Me gustó bastante ya que se puede usar más la imaginación. Tener la libertad de imaginarse los personajes, lugares, etc. Además me gustó la historia.
7. Fue interesante y diferente leer el guion y ver el cortometraje.	8. Lo leído lo tenía en la imaginación y lo visto lo tengo en la memoria.
9. Fue interesante leer el guion pues te imaginas las escenas y el ambiente que se desarrolla.	10. Fue interesante, tenía buena historia y usabas la imaginación. Me gustó.
11. Para mí fue muy grato haber leído primero, imaginarme a los niños, las voces etc. Haber visto el video me agradó porque hicieron muy buen trabajo ya que a veces leer y después ver, el video te llega a decepcionar.	12. Al realizar una lectura vas poniendo atención a cada uno de los diálogos, y situaciones que se van desarrollando. Esto ocasiona que tenga imaginación sobre un suceso y conjeturas hechos con la misma realidad. Dentro de un cortometraje ves sentimientos y expresiones que se van observando en la pantalla. Son lenguajes diferentes.
13. Fue una experiencia agradable imaginarme la historia conforme la leía y luego ver cómo fue en el cortometraje.	14. No terminé de leerlo pero lo que leí era lo mismo que estaba en el video.
15. Ya sabía lo que iba a suceder en el video.	16. Fue una experiencia similar, pero al leer uno tiene libertad de imaginar los sucesos.
17. Fue divertido porque pude comparar cómo pienso que es, y cómo es en realidad.	18. La lectura hace que tu mente imagine las escenas que estás leyendo y el cortometraje ya te da las imágenes.
19. Es parecido a leer una novela, es muy divertido dejar volar la imaginación. No es complicado leer un guion como éste.	20. Ya había leído algunos pero siempre es interesante poder, o intentar asemejar la imaginación del autor.

21. Muy interesante, es muy diferente la descripción al ver el corto, lo diferente fueron las tomas que imaginé, las perspectivas. Y creo haber aprendido que INT tiene algo que ver con las transiciones.	22. Es bueno porque puedes imaginar como en la novela lo que vas leyendo. Esto ayuda a desarrollar la imaginación.
23. Por medio del guion veías el cortometraje.	24. Es como leer un libro y después ver la película, pero esta vez estuvo muy apegado al texto y eso fue algo realmente bueno.
25. Son dos distintas formas de apreciar lo mismo y complementar con la imaginación.	26. Agradable ya que te das cuenta al leer un guion que es más descriptivo que ya al ver el cortometraje.
27. Fue algo parecido a estar leyendo una novela pero este es más entendible.	28. Fue interesante porque cuando lees eres como el director de la película. Eliges tus encuadres.
29. Fue interesante, dan ganas de leer guiones de películas que te gustan porque tal vez son diferentes.	30. Parecido a leer una novela pero imaginas casi lo que quiere el autor, porque lo que imaginé fue muy parecido a lo que vi en el corto.

Tabla 8. Resultado de la encuesta de lectura comparativa particular. Dinámica 3, lector no especializado.

Los casos que presentaron problemas en la comprensión de texto fueron dos: 2, 24.	
Las respuestas de los encuestados reconocen al guion como algo diferente al cortometraje a excepción de los casos: 4, 15.	
Algunos de los lectores relacionan la lectura con leer una novela: 19, 22, 24, 27, 30.	
En algunos casos hubo mención específica del lenguaje cinematográfico: 12, 18, 21, 28.	

3.2.3.2 Conclusiones preliminares sobre la dinámica 3 de recepción dirigida al lector no especializado

- La experiencia resultó positiva en todos los casos.
- La mayoría de los participantes refería que el uso de la imaginación en el texto marcaba la gran diferencia con respecto al cortometraje, sin embargo referían que era muy parecido a lo que habían leído e imaginado.

3.2.3.3 Observaciones a destacar acerca de la dinámica 3 de recepción dirigida al lector no especializado

- Se distingue el guion y el cortometraje como dos objetos diferentes.
- En los casos en que mencionan el lenguaje cinematográfico, se puede entender que están imaginando una proyección en pantalla.

3.2.4 Sobre la dinámica 4 de recepción dirigida al lector no especializado

Dinámica: Se llevó a cabo un ejercicio de lectura de un guion de largometraje titulado *La jaula de Oro* (¿año?) a un grupo de 20 personas. Se realizaron preguntas que tienen que ver con la comprensión y dificultad de lectura. Se pidió que dibujaran lo que ellos imaginaban sucedía en pantalla.

Objetivo: Medir el entendimiento del texto en el lector. Saber si el hecho de saber que leen un guion cinematográfico condiciona su lectura y revisar si el lector es capaz de imaginar influenciado por el lenguaje cinematográfico.

3.2.4.1 Sobre la encuesta de la dinámica 4 de recepción dirigida al lector no especializado

En el acto de recepción participaron un grupo de 20 personas elegidas de modo aleatorio. Al ser un guion de largometraje se buscaron personas que se comprometieran a leerlo. Se les entregó el guion con dos semanas de anticipación. Habiendo leído el guion se les envió vía mail una encuesta asegurando que la responderían en la hora siguiente de la entrega.

3.2.4.2 Sobre el ejercicio (A) de la dinámica 4 de recepción dirigida al lector no especializado

El ejercicio (A) consistió en responder 6 preguntas con los siguientes objetivos.

- Medir el entendimiento de la anécdota o relato.

- Saber si el saber que leer un guion condiciona del algún modo su lectura.
- Percepción de la puesta en escena.
- Detectar las diferencias que encuentran entre leer un guion y leer una novela.
- Detectar si la puntuación les remite al lenguaje cinematográfico.
- Indagar si el punto de vista del lector tiene relación con ser un espectador de cine y no un lector de literatura.

Después de responder guarda el archivo agregando tu nombre ejemplo: encuestaguionkarla.doc

Con respecto a la(s) hoja (s) con los dibujos, toma una foto con tu móvil y envíala (s) del mismo modo: ejemplo: dibujosguionkarla.pdf

Envíalo a xxxxxxxx@gmail.com durante la próxima hora. GRACIAS

Nombre:

Edad:

Ocupación:

- A) Lo que aquí interesa es conocer tu proceso de comprensión del texto cinematográfico por lo que te pedimos responder de manera amplia las siguientes preguntas, tratando de explicar sin limitarte a responder sí o no. Explica ¿por qué?
1. ¿Al leer un guion cinematográfico entiendes de qué tratará la película?
 2. ¿El formato dificultó tu comprensión del texto?
 3. Explica si al leerlo tiene alguna implicación en tu lectura el saber que estás leyendo un texto que es la base para una película:
 4. ¿Logras imaginarte en qué lugar está puesta la cámara?
 5. ¿Consideras que para leer un guion debes saber algo de cine?
 6. ¿Crees que leer un guion puede ser una experiencia distinta a leer un una novela, por ejemplo?
 7. ¿Te parece que la puntuación en el guion cinematográfico es igual que en el cuento o en la novela? (Revisa los puntos y las comas)
 8. ¿Podrías decir si la puntuación en el guion te sugiere algo al imaginar lo que te está narrando?
 9. ¿Cuál es el punto de vista del lector al leer un guion? ¿Desde dónde observa? ¿Qué observa?

Figura 19. Encuesta ejercicio A.

3.2.4.3 Sobre los resultados del ejercicio (A) de la dinámica 4 de recepción dirigida al lector no especializado

Para analizar los resultados de la dinámica 4 de recepción, ejercicio (A) se tomarán las preguntas 1 a la 7 con sus respectivos criterios como positivos o negativos, basándonos en estos valores con respecto a la comprensión y experiencia se podrán medir de modo cuantitativo. Las dos preguntas restantes 8 y 9 se analizarán por separado de modo cualitativo.

Significando positivas las siguientes declaraciones:

1. Se entiende el relato.
2. El formato no dificulta.
3. Saber que es un guion modifica la experiencia de lectura.
4. Se puede suponer la puesta en cámara.
5. No es necesario saber de cine para leer un guion.
6. La experiencia es distinta a otras lecturas.
7. La puntuación es diferente a otros textos.

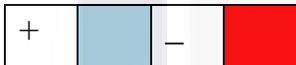


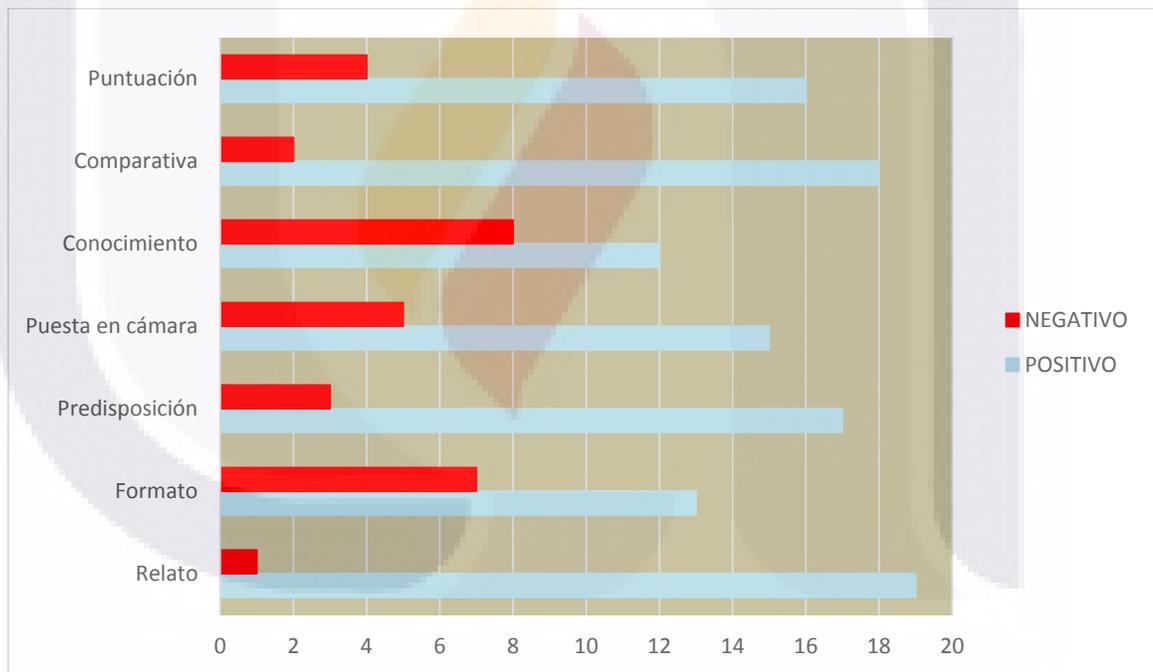
Tabla 9. Resultado de la encuesta ejercicio (A 1-7) Largometraje. Dinámica 4, lector no especializado.

Preguntas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
Relato																				
Formato																				
Predisposición																				
Puesta en cámara																				
Conocimiento																				
Comparativa																				
Puntuación																				

De 20 personas encuestadas, los resultados dicen lo siguiente:

1. No se entiende el relato en 1 caso, el caso: 16.
2. El formato dificulta la lectura en 7 casos, los casos: 1, 4, 5, 7, 13, 16 19.
3. Saber que es un guion no modifica la experiencia de lectura en 3 casos, los casos: 7, 11, 17.
4. No se puede suponer la puesta en cámara en 5 casos, los casos: 1, 5, 9, 11, 14.
5. Es necesario saber de cine para leer un guion en 8 casos, los casos: 3, 5, 6, 11, 13, 16, 17, 19.
6. La experiencia no es distinta a otras lecturas en 2 casos, los casos: 3, 5.
7. La puntuación no es diferente a otros textos en 4 casos, los casos: 4, 5, 12, 17.

Gráfica de opinión 7. Ejercicio (A 1-7) Largometraje. Dinámica 4, lector no especializado.



3.4.4.4 Sobre las preguntas 8 y 9 del ejercicio (A) de la dinámica 4 de recepción dirigida al lector no especializado

- ¿Podrías decir si la puntuación en el guion te sugiere algo al imaginar lo que te está narrando?

- ¿Cuál es el punto de vista del lector al leer un guion? ¿Desde dónde observa? ¿Qué observa?

Los criterios serán positivos o negativos según si la respuesta logra identificar lenguaje cinematográfico, es decir, encuadres, cortes, cambios en el tiempo y si el lugar desde el que se observa es una pantalla o algo que sugiere ser espectador de una pantalla, o de algo que se encuadra para mostrarse.

Tabla 10. Resultado de la encuesta ejercicio (A 8,9) Largometraje. Dinámica 4, lector no especializado.

PART	PREGUNTA 8	PREGUNTA 9
1	No, lo que me hacía imaginar era la historia y lo que decían los personajes.	Me imaginé estado ahí, como otro personaje que no participa, pero observa.
2	Yo creo que sobre todo para separar muy claramente las acciones y los lugares.	Pues o imagino como si fuera la cámara o el espectador.
3	Sí, como los cambios de lugar, te traslada a otro espacio inmediatamente.	Como cuando veo una película, como público en la sala de cine.
4	Sí, cambia lo que te imaginas, sobre todo con los puntos.	Como un espectador en una obra de teatro, sólo que aquí se ve a veces de más cerca o más lejos y si cambia de lugar físico.
5	No creo, más que la puntuación es lo que describe lo que hace imaginar.	Yo me imaginaba todo desde arriba.
6	Pues yo creo que son los pedazos de imágenes que vemos en una película.	Yo me imaginé como si trajera una cámara y veía a partir de eso.

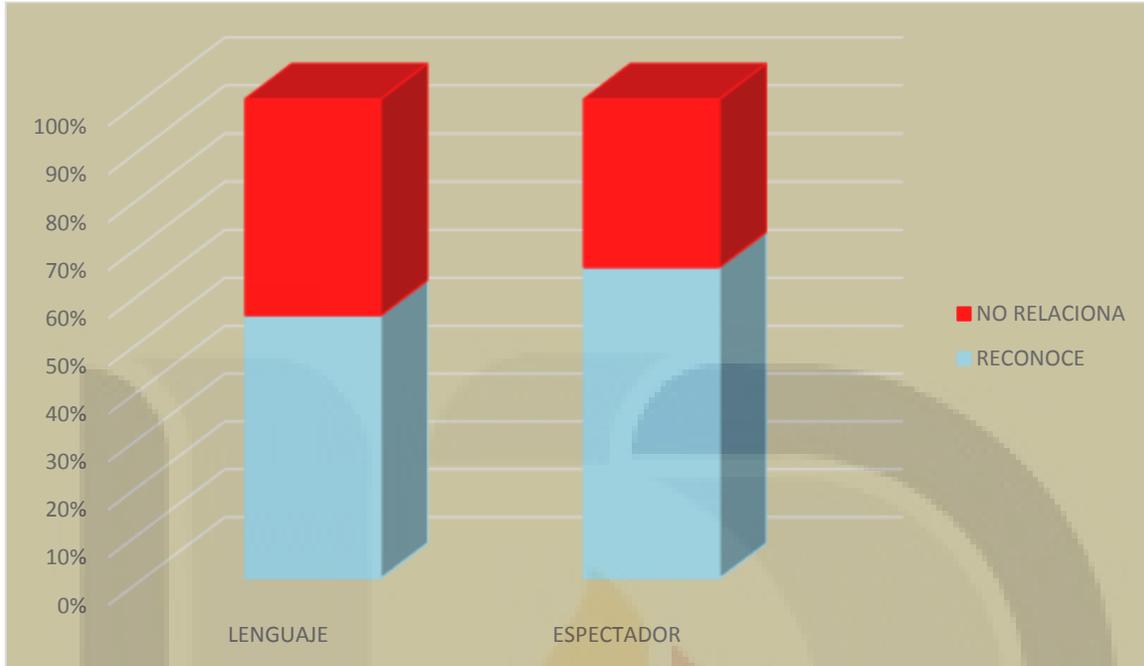
7	Para mí no, solamente te da otro ritmo de cómo lo lees.	Como desde afuera, como si todo sucediera enfrente de ti, como desde una ventana y tú lo ves pasar afuera.
8	Sí, los cambios de acción y lugar. Y sugiere, me parece hasta como un ritmo, como en la poesía.	El de la cámara o el del público cuando ves una película.
9	Pues sólo hace más ágil la lectura, como muy fragmentado lo que se narra.	Todo lo que describe el texto, me parece, o visto por el personaje o como si fuéramos alguien que lo está acompañando.
10	Yo creo que es para separar lo que hacen los personajes y no te confundas.	Puede ser que sea como un espectador de una película o como el director.
11	Pues no sé, es que no sé nada de cine, por eso creo que no sé para qué es.	Pues como en cualquier lectura, el del autor.
12	No sé, para separar ideas.	Una pantalla, o como ver en un teatro.
13	Pues como era diferente yo creo que es para que los que hacen el video sepan, o sea como si la cámara escribiera, tendría que hacer pausas con las comas y cortes en los puntos, algo así.	Depende qué decide el de la cámara, o sea, sólo voy a poder ver lo que dejen al final en la pantalla y creo que eso es lo que se escribe en el guion.
14	Marcar cambios, pasa de un lugar a otro, de estar describiendo algo a describir acción.	Quizá igual que ir al cine, que uno ve todo eso en la pantalla.
15	Creo que eran como para hacer que el tiempo se sienta transcurrir, en una novela lo puedes decir, aquí no. O no sé.	Desde una butaca porque las descripciones te llevan a eso, puedes imaginar, pero como ya sabes que es un guion.

16	No, pues me costaba trabajo, se me cortaban las ideas y no entendía.		Pues no sé, imaginaba como cuando lees, que te sientes el personaje.
17	Estaba raro, parecía que estaba mal, pero no puedo decir que entienda para qué.		Como parte de la historia.
18	Para separar cosas, como para que todo se vea en partes, fragmentado.		En una rectángulo, como una ventana. Como la pantalla de los cines.
19	Para separar lo que sucede, porque como es algo que vas viendo, no puede ver todo al mismo tiempo.		Es como ir al cine, pero sin pantalla, es raro.
20	Para agilizar y que sucedan muchas cosas con poca escritura, cambias de lugares, ves cosas con detalle y otras con menos detalle. Para enfatizar cosas.		Espectador de cine, el punto de vista es lo que la cámara te deja ver. No puedes ver más.

3.2.4.5 Sobre los resultados de las preguntas 8 y 9 del ejercicio (A) de la dinámica 4 de recepción dirigida al lector no especializado

- De los 20 encuestados se encontró que 9 no reconocen el lenguaje cinematográfico en el texto en los casos: 1, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 16, 17.
- De los 20 encuestados 7 no se reconocen como espectadores en los casos: 1, 5, 9, 11, 14, 16, 17.

Gráfica de opinión 8. Ejercicio (A 8,9) Largometraje. Dinámica 4, lector no especializado.



3.2.4.6 Conclusiones preliminares sobre el ejercicio (A) de la dinámica 4 de recepción dirigida al lector no especializado

- La mayoría de los encuestados comprende el relato que se narra en el guion, a excepción de una persona, misma que señala dificultades dadas por el formato, aunque más de la mitad del grupo no presenta dificultades al respecto.
- Casi todos los participantes consideran que saber que es un texto que es base para la realización de una película influye en su lectura por lo que gran parte de ellos es capaz de suponer la puesta en cámara. Esto hace que su experiencia sea distinta a otras lecturas pues la puntuación los lleva a encontrar un ritmo y una propuesta a la imaginación que los coloca frente a la lectura como observadores desde una butaca.
- Gran parte de ellos piensa que aunque no es necesario, sería ideal saber algo de cine para entender totalmente un guion.
- Se observa que existe una fuerte relación entre los que reconocen como diferente la puntuación y los que le atañen cambios de encuadre y tiempo, mismos que se colocan como un espectador frente a la pantalla al estar leyendo.

Conclusiones.

El guion cinematográfico, literario en esta tesis, fue estudiado a partir de las teorías literarias, siendo el objeto principal de estudio para esta investigación. Las investigaciones que hasta ahora se habían hecho desde el punto de vista literario, tomaban al guion como un punto de partida que guiara sus objetivos posteriores, que no se enfocaban en el texto cinematográfico de manera exhaustiva; ya fueran analizar guiones de películas específicas, o para analizar el proceso de adaptación de texto literario a guion, y, posteriormente, a película; pero nunca como el objeto central de la investigación. Se debe mencionar que dichos análisis se centraban en el contenido y no en la forma. Por otro lado, los estudios que sí habían puesto al guion como su principal objeto de análisis, hacían énfasis en señalarlo como un género literario.

Se revisaron diferentes investigaciones, eligiendo las tres tesis mencionadas en los antecedentes, para ilustrar un panorama referente al estudio y análisis del guion. Dichas tesis estaban direccionadas, sobre todo, a la discusión para considerarlo o no un género literario y que esto sirviera de paso para un análisis posterior. La tesis postdoctoral, *Los guiones del "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones* (2012) de Giovanna Rosa Pollarolo, tenía como objetivo la lectura y el análisis de los guiones de Manuel Puig, por lo que como primer paso apuntaba que la lectura de guiones no solo es posible sino válida, legítima y productiva. Además, señalaba que el guion no tenía un lugar específico dentro de los estudios literarios. La tesis, por lo tanto, no pretendía como fin último, modificar la percepción del guion como una herramienta de la cinematografía, sino constatar su ausencia en el sistema convencional de los géneros literarios y justificar su lectura para el análisis. En cambio, la tesis que aquí se presenta toma al guion como su principal objeto de estudio y como su fin último. No sólo reconoce su ausencia en los estudios literarios, sino que se compromete a hacer una revisión exhaustiva del mismo a partir de éstos.

La segunda tesis a la que se hizo referencia pertenece a Maricruz Castro Ricalde. La investigadora se refiere al guion en uno de sus textos como un objeto que tiene posibilidades de ser un género literario. Hace énfasis en que el guion cinematográfico concede mayor peso

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a las imágenes que a la palabra y que debido a que las experiencias del receptor son las que le permiten reconocer códigos independientemente del lugar en donde éstos se manifiesten, y en relación paradójica con las prácticas culturales inmersas en la expresión icónica, el prestigio del logos sobre la imagen aún impera en occidente, por lo que el guion ha sido situado en una dimensión meramente visual y no en una escrituraria. Con respecto a la primera tesis revisada, ésta va un paso más allá, tomando en cuenta al receptor. Sugiere que es la comunidad la que determina lo qué es un texto literario sin importar las etiquetas de género, y en ese sentido es la comunidad la que puede o no incluir en el canon al guion o inaugurar un nuevo género.

El tercer caso es una tesis de licenciatura titulada *Soy el análisis de adaptación de Fight club: De Chuck Palahniuk a David Fincher* de Aron Peralta Fernández, en donde analiza la transformación de una obra literaria a un guion y, consecuentemente a un película. Para fines de su investigación el investigador formula una definición de guion. Dicha definición señala al guion como una obra no literaria, una obra que por su naturaleza cinematográfica, no puede considerarse una obra independiente ni conclusa, ya que debe concretarse en su filmación.

Tal declaración parece un retroceso con respecto a las tesis anteriores, sin embargo, da paso para señalar la principal aportación de la presente investigación, al declararnos en contra de que el texto cinematográfico tiene su concreción en la filmación, pues, al igual que Maricruz Castro Ricalde, aquí se considera que el guion en una obra literaria que tiene su concreción en la lectura. Es por eso que esta investigación no sólo analiza teóricamente el objeto de estudio sino que, pone en práctica el acto de percepción mediante la recepción lectora, mismo que, no sólo completa al guion como obra literaria, sino que se considera que es sólo en la experiencia que el lector puede dar carácter o no de obra a un texto e inaugurar o no nuevos géneros literarios.

Se entiende entonces, el objeto de estudio, el guion literario cinematográfico, como un texto narrativo independiente. De este modo se puede decir que se reconoce al texto como el polo artístico de una obra literaria y por lo tanto su concreción en la lectura, es decir el acto de recepción, como el polo estético.

Ambos polos fueron analizados encontrando que el polo artístico se construye a partir del lenguaje cinematográfico, bajo un único formato y que es concebido como una herramienta de la cinematografía que sin embargo se puede considerar una alternativa de lectura.

El polo estético refiere que; puede ser leído y comprendido incluso por lectores no especializados, y que para ello se requiere de mayor difusión del texto para que sea una posibilidad su recepción estética.

Los participantes del grupo de lectores especializados en cinematografía, que ayudaron a construir el polo artístico; distinguen el guion y la película como dos objetos diferentes. Opinan que el texto cinematográfico puede ser leído y entendido como cualquier otra lectura, sin embargo, tienen una percepción del guion muy ligada a su uso. Resaltan que al momento de elegir qué leer, difícilmente sería el guion lo que elegirían, pues consideran que hay mejores opciones.

Para los lectores no especializados, que participaron en las dinámicas de recepción que sirvieron completar el polo estético; el guion se presenta atractivo como una alternativa de lectura. Se distingue como una obra independiente. Al leer, se logra la comprensión del texto y su relato, aunque en algunos casos se presentan ciertas dificultades con respecto al formato, que sin embargo, no entorpecen la lectura.

La experiencia de lectura, en el lector no especializado, abre una nueva perspectiva con respecto al guion cinematográfico. Existe una reflexión en torno a las posibilidades que ofrece un guion como alternativa de lectura y se señala la exigencia que éste pide al lector, misma, que lo mantiene activo. Al igual que los lectores especializados se encuentra que dependería del lector decidir; leer o no un guion, según sus gustos y preferencias.

Aun cuando los lectores identifican al texto con la novela, señalan diferencias en cuanto a la evocación específica de imágenes. Del mismo modo lo comparan con la dramaturgia y distinguen rasgos literarios en éste.

Al considerar al guion como obra independiente de la película, se encontró que el uso de la imaginación en el texto marcaba la gran diferencia con respecto a la expectación de una obra audiovisual, sin embargo, se refería que; era muy parecido lo que se había imaginado al leer a lo que se podía ver en pantalla. Así pues, se señala que; saber que se está leyendo un texto que es base para la realización de una película influye en la lectura, y que es posible que el lector pueda suponer la puesta en cámara. Esto se debe a que los lectores reconocen el uso específico de la puntuación del texto cinematográfico, y lo señalan como diferente a otras

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

formas narrativas, de ahí que, le atañen a ésta cambios de encuadre y tiempo que los lleva a encontrar un ritmo y una propuesta a la imaginación, que los coloca durante la lectura como observadores de una pantalla, generando con esto, una nueva experiencia de lectura.

Entre las dificultades para considerar el guion literario cinematográfico como una alternativa de lectura, se señala el poco acceso al guion para el lector no especializado. Si el lector no tiene acceso a los guiones, difícilmente podrá leer. Se ha dicho ya que el formato del guion genera dificultades en la comprensión del texto, sin embargo, el lector puede resolver conforme avanza en su lectura, manteniéndose activo. No obstante, si el texto cinematográfico le es inaccesible, entonces, le será difícil familiarizarse con el formato y, por lo tanto, se mantendrá como algo complicado de leer. Por otro lado, se piensa que aunque no es necesario, sería ideal saber algo de cine para entender totalmente un guion.

La experiencia de lectura de un guion cinematográfico literario es parecida a la experiencia de leer otras narrativas como la novela, sin embargo, se distingue una diferencia significativa. El lector de un guion se coloca al momento de leer como el espectador de una película y es capaz de reconstruir parte del lenguaje cinematográfico a través de la imaginación activa durante la recepción.

La presente investigación, abre la puerta para que sean analizadas de un modo más exhaustivo aquellas características del guion que pueden ser iguales, similares o equivalentes a otras formas narrativas. El análisis que aquí se presenta pretende servir de antesala para la revisión de la experiencia del acto receptor de un modo más amplio, en el que sean tomadas en cuenta las particularidades del guion y la relación que guardan con el horizonte de experiencia del lector, para así identificar qué sucede a un nivel más profundo en el lector al enfrentarse a este texto, y sobre todo, analizar las modificaciones dentro de su horizonte de expectativas.

El guion como una alternativa de lectura, amplía también, la posibilidad de inaugurar un nuevo género literario, no solamente como un derivado de la dramaturgia, sino como una lectura particular que dará por lo tanto una experiencia particular. Lo que aquí se hace es visibilizar un texto que no es la película, sino que es por sí mismo, un texto literario; que no

es cuento, no es novela, no es poesía y por lo tanto demanda ser considerado para su análisis desde las teorías literarias.

El guion cinematográfico al ser analizado en su forma y su relación con el receptor como un primer acercamiento, sirvió para proponer precisamente; que el guion puede ser una alternativa de lectura, y al ser sometido a recepción esto se cumple. Al revisar los resultados de opinión de los participantes en las dinámicas, se puede vislumbrar que la percepción en el lector presenta ciertas particularidades, sin embargo, dichas particularidades pueden ser revisadas a futuro con mayor énfasis. Del mismo modo, se señala que en análisis más exhaustivos a futuro, incluir el contenido del guion además de la forma, puede abrir las posibilidades de análisis del texto cinematográfico y seguramente se obtendrán mayores resultados que dibujen de un modo más concreto la relación entre la lectura del texto cinematográfico y el lenguaje audiovisual, en el que el lector actual está inmerso.

El guion literario cinematográfico es una alternativa de lectura aun para lectores no especializados en cinematografía, que ofrece una lectura activa diferente a cualquier otro tipo de narrativa colocando al lector en el lugar de espectador de una película. A partir de recomendaciones dadas por el lector no especializado, se puede sugerir la lectura del guion sin interrupciones, para mejorar la comprensión y además, acercar la experiencia de lectura a la expectación de una película.

Recomendaciones.

La modificación del horizonte de expectativa se da en tanto la obra llega a la recepción. El receptor estético del guion sigue siendo un grupo muy cerrado que tiene como fin convertirlo en una película, es decir el lector especializado. El lector no especializado tiene poco acceso al guion por lo que resulta complicado que ese cambio de horizonte se dé de forma significativa si el lector sigue siendo el mismo. Por lo tanto, la difusión y publicación del guion cinematográfico es necesaria, así como su contemplación dentro de los estudios literarios. Se debe incentivar la apertura del lector hacia nuevas formas narrativas.

Bibliografía

Antezana, Luis, *Teorías de la lectura*, La Paz, Altiplano, 1983.

Arriaga, Guillermo, “Si no cuento historias se me oxida la garganta” en Cruz, Ana (coord.), *Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*, México, CONACULTA, 2012.

Ávila, Francisco, “La incidencia de las imágenes mentales en la comprensión lectora en una L2”, en *Estudios de lingüística inglesa aplicada*, núm. 2 (2001), pp. 35-48. Consultado en <<http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/2268/2.Javi%2520%2520Avila.pdf?sequence=1>>.

Bordwell, David, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985.

———, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985.

Broitman, Ana, “La Estética de la Recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos culturales”, en *III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*, Argentina, Universidad de Buenos Aires,

Carrière, Jean Claude; Pascal, Bonitzer, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1991.

Castro Ricalde, Maricruz, “¿Es el guion cinematográfico un género literario?”, en Alvarado, Ramón; Cázares, Laura; Herrera, Alejandra y Martínez, Marina (comps.), *Literatura sin Frontera*, México, UAM, 1999.

Comparato, Doc, *Arte y técnica de escribir un guion*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1998.

Crespo, Antonio, “Literatura y cine”, en *Monteagudo: Revista de literatura española hispanoamericana y teoría de la literatura*, núm. 51. (1969), pp. 12-20.

Duarte, Nurielis, *Entrevista realizada por el investigador*, el 08 de Julio del 2016, registrada por escrito, en San Antonio de los Baños Cuba, sin publicar.

Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales en Radio, Televisión e Internet 2014, IFT, 2015.

Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales 2010, México, CONACULTA, 2010.

Field, Syd, *El libro del guion, fundamentos de la escritura de guiones. Una guía paso a paso desde la primera ideas, hasta el guion acabado*, Madrid, Plot, 1998.

Gómez Tarín, Francisco, *El guión audiovisual y el trabajo del guionista*, España, Shangrila textos aparte, 2009.

Ingarden, Roman, *Desde el conocimiento de la obra literaria*, México, Taurus, 1998.

Iser, Wolfgang, “El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico,” en Alcides Jofré Manuel (coord.), *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*, Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la educación, 1988.

Jauss, Hans “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en Mayoral, José (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros, 1987.

Jauss, Hans, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en Dietrich, Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.

Linares, Marco, “Un guion no está terminado hasta que está terminado”, en Cruz, Ana (coord.), *Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*, México, CONACULTA, 2012.

López Izquierdo, Javier, *Teoría del guión [Sic] cinematográfico*, España, Síntesis, 2009.

Maestro, Jesús, *La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

Marimon, Joan, *El montaje cinematográfico del guión a la pantalla*. Universidad de Barcelona, España. 2016

Martínez-Salanova, Enrique, “La historia del guion”, en *Cine y educación*. Disponible en <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/guionhistoria.htm>>

Markovitch, Paula (coord.), *Laboratorio de dramaturgia para cine Altamira*, México, IMCINE, 2012.

Molina, Javier, “Imagen- palabra: palabra: texto visual o imagen textual” en *Actas del Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación: las lenguas en la educación, cine, literatura, redes y nuevas tecnologías*, (2012), pp. 97-104.

Muller, Marcelo, *Entrevista realizada por el investigador*, el 28 de Junio de 2016 en San Antonio de los Baños, Cuba, sin publicar.

Navarro, Bertha, “El escritor aporta la semilla” en Cruz, Ana (Coord.), *Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*, México, CONACULTA, 2012.

Novaro, Beatriz, “La vida me llevó al mundo del cine” en Cruz, Ana (coord.), *Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*, México, CONACULTA, 2012.

Peña, Paola, “Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado”, en *Polis*, vol.8, núm. 1 (2012), pp. 115-142. Consultado en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-23332012000100005&lng=es&nrm=iso>.

Peralta Fernández, Alan, *Soy el análisis de adaptación de Fight club: De Chuck Palahniuk a David Fincher* (tesis de licenciatura) Puebla, Universidad de las Américas, 2006.

Pérez, Lourdes, *Cine y literatura, entre la realidad y la imaginación*, Quito, Abya- Yala, 2001.

Pollarolo, Giovanna, *Los guiones del ciclo hollywoodense de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones* (tesis de doctorado), Ottawa, Universidad de Ottawa, 2012.

Portela, Gibran, *Entrevista realizada por el investigador*, el 30 de Junio de 2015 en Ciudad de México, sin publicar.

Ramírez, Alejandro, *Entrevista realizada por el investigador*, el 21 de Mayo del 2015 registrada por escrito vía mail, sin publicar.

Roselli, Salvador, *Entrevista realizada por el investigador*, el 10 de Junio de 2016 en San Antonio de los Baños, Cuba, sin publicar.

Rowe, Michael, *Entrevista realizada por el investigador*, 20 de Abril del 2015 en la Ciudad de México, sin publicar.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Selinger, Valeria, *Escribir un guión [Sic] de cine o televisión*, Barcelona, El Andén, 2008.

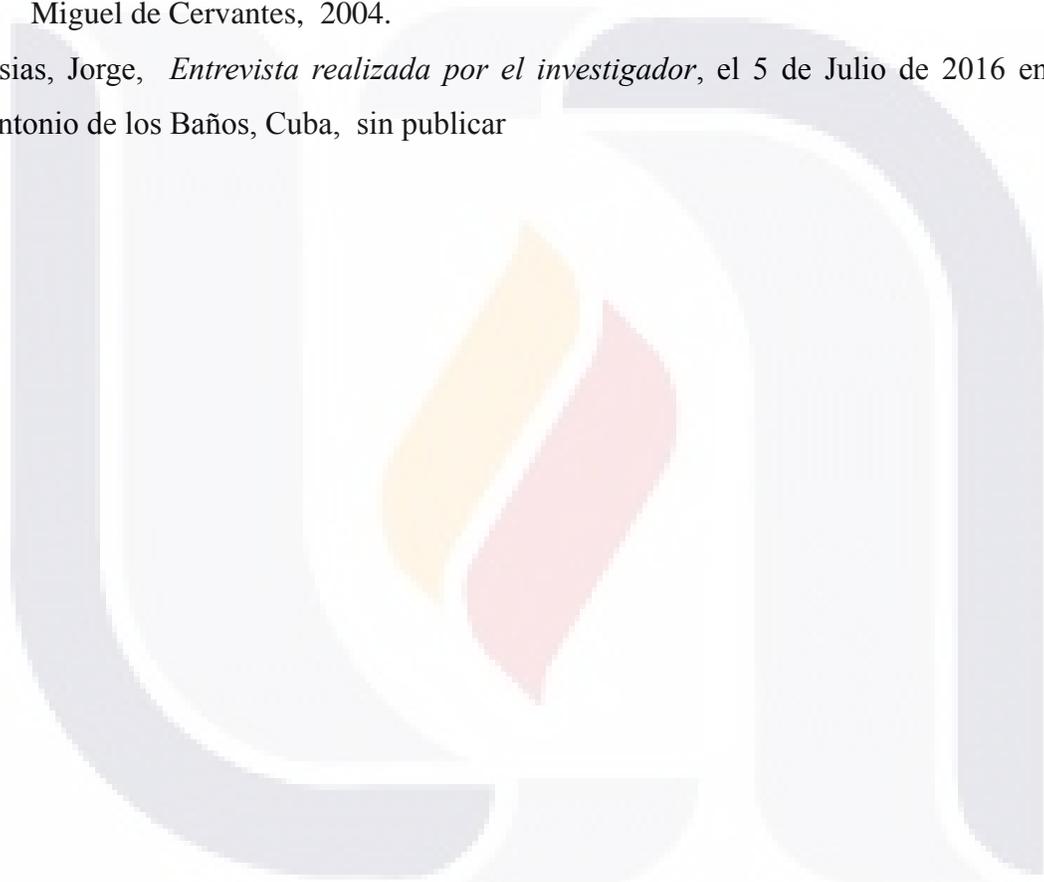
Taibo, Carlos, *Manual básico de producción cinematográfica*, México, IMCINE, 2013.

Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos del guión*, Barcelona, Paidós, 1996.

Vera, Juan, “El guion cinematográfico como género literario” en Vera, Juan y Sánchez, Alberto (eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

Yglesias, Jorge, *Entrevista realizada por el investigador*, el 5 de Julio de 2016 en San Antonio de los Baños, Cuba, sin publicar



ANEXO

A. ENTREVISTADOS

Michael Rowe: Guionista, Director de Cine y Teatro. Estudió Literatura post-Colonial en la Universidad La Trobe en Melbourne, Australia. Inició su carrera artística ganando como Poeta el “*Melbourne fringe Festival Poetry Prize*” Pasó después al teatro y escribió tres obras.

En 1994 viajó a México y lo volvió su país, adquiriendo la nacionalidad. En 1998 entro al Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Su ópera prima, *Año Bisiesto* (México 2010), ha recibido numerosos premios internacionales, incluyendo la Cámara de Oro, Cannes 2010 y el Ciervo de Oro, Montreal 2010.

En 2011 se hizo acreedor al Ariel por mejor opera prima. Su segundo largometraje, *Manto Acuífero* (México 2013), se estrenó en el Festival de Cine de Roma y en Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) 2013. Su tercer película *Early Winter* (2015) (Australia/Canadá), ganadora del Venice Days dentro de la 72 *Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica la Biennale di Venezia* 2015.

Jorge Yglesias: Poeta, narrador, crítico de cine y traductor. Jefe de la Cátedra de Humanidades y Profesor de Historia del Cine e Historia y Estética del Documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Ha sido jurado del Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam (2002), Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (2000 y 2006), Festival Regional e Internacional de Cine y Televisión Caribeños de Isla Guadalupe (2012), Festival Internacional de Cine de Murcia (2013 y 2014) y el Festival Internacional de Cine de Venecia (2015). Ha impartido cursos de cine en universidades y centros culturales de Canadá, Austria, Colombia, Venezuela, Portugal, República Checa, Suiza y Francia. Escribe y dirige Cine Paraíso, una emisión semanal radiofónica dedicada al cine. Premio de la UNESCO a la mejor traducción de Pushkin (1999), Premio de Traducción Literaria de la República de Austria (2000), Premio del Colegio de Traductores de Arles (2002), Premio Nacional de Crítica Cinematográfica (2003).

Alejandro Ramírez: Guionista, Productor y Director, su filmografía incluye 10 cortometrajes: *Ocho formas de decir te quiero* (2006), *Marta* (2004), *La que vuela* (2006), *Siempre Vivos* (2007), *Toda una Vida* (2006), *La moral en Turno* (2005), *El amor Perfecto* (2007), *Minutos de Vida* (2008) y *Freedom* (2008) y el largometraje *Todos Hemos Pecado* (2010).

Gibrán Virardi Ramírez Portela: Nació en 1979 en el Distrito Federal, estudió guion cinematográfico en el CCC y Televisa, y diplomado de la Sociedad General de Escritores de México, SOGEM. Es autor de obras como *Alaska*, Premio Nacional de Teatro Joven Mancebo del Castillo Trejo (2008), montada en el país, España, Bolivia y Rusia; así como *Lejos, volar* y *Satélite* (2012).

Ha escrito guiones de cine y dirigido cortometrajes. Entre sus guiones destacan *La jaula de Oro* (2013) y *Güeros* (2014) ambas, películas multipremiadas.

Erica Koleff: De nacionalidad argentina, guionista y directora de cine y artes escénicas, docente e investigadora, especialista en gestión cultural. Licenciada en Dirección Escénica (IUNA), Posgrado en Gestión Pública (Universidad Nacional del Chaco Austral). Docente de la Universidad de Palermo en el Departamento de Teatro y Espectáculo.

En su actividad académica fue docente, investigadora y disertante en numerosos encuentros y jornadas trabajando para el Banco Central de la República Argentina, el IUNA, la UBA, la UNLP, la Biblioteca Nacional y la Universidad Nacional de México entre otros.

En Artes Escénicas se desempeñó como diseñadora de iluminación, actriz, asistente de producción, camarógrafa, directora y jefa de producción trabajando para la Universidad de Nueva York y la BBC de Londres entre otros. Pertenece a la Facultad de Diseño y Comunicación desde 2013.

Natalia Smirnoff: Nació en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Es una realizadora cinematográfica. Se formó en la Universidad del Cine (FUC), donde se recibió de Directora Cinematográfica, estudió Puesta en Escena con Augusto Fernández y guion con Martín Salinas.

Asistente de Dirección de películas como *Valentín* (2002) y *Un mundo menos peor* (2004), ambas de Alejandro Agresti, *Cama adentro* (2004) de Jorge Gaggero y *Nacido y criado*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

(2006) de Pablo Trapero. Fue Directora de Casting de largometrajes como *Las viudas de los jueves* de Marcelo Piñeyro, la segunda película argentina más vista del 2009, *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2002) y *La mujer sin cabeza* (2008), las tres de Lucrecia Martel, y *El corredor nocturno* (2009) de Gerardo Herrero, entre otras.

Ayudante de Dirección de films muy significativos para nuestro cine en esta última década, como *Garage Olimpo* (1999) de Marco Becchis, *El fondo del mar* (2003) de Damián Szifrón.

Paula Markovitch: Nace en Argentina, llega a México a los 22 años. Su primer guion fue para el director Carlos Carrera, el largometraje *Sin Remitente* (1995) compitió en el concurso de 1995 del Festival Internacional de Cine de Venecia y en 1996 ganó cuatro Premios Ariel. En 1998, Markovitch fue nominada a un importante premio del cine mexicano por su trabajo en *Elisa Antes del Fin del Mundo* (1997).

Después de seguir trabajando en series y documentales, en 2007 hizo el guion de *Dos abrazos* del director mexicano Enrique Begnes. Markovitch también trabajó con éxito un par de veces con el director originario de la Ciudad de México Fernando Eimbcke. Una de estas colaboraciones fue *Temporada de patos* (2004), largometraje con el que lograron renombre internacional.

Markovitch realizó en 1999 *Periférico*, su primer cortometraje, en el que aparece Diego Luna. Esto le valió una invitación a la competencia del Festival Canadiense de Cine del Mundo. Después de un segundo cortometraje *Música de ambulancia* (2009), Markovitch realiza en 2011 *El Premio*, su largometraje debut, para el que también escribió el guion. La película ganó el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín en 2012.

Paula Markovitch vive en México y trabaja, entre otras cosas, como dramaturga y profesora en IMCINE.

Salvador Roselli: Ha sido redactor de la Revista Ahora, profesor titular de varios centros docentes especializados como la Universidad del Cine (FUC), el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC), en Buenos Aires o la Escuela Profesional de cine de Eliseo Subiela. Ha trabajado como script doctor de guiones para la Productora OK Films y como guionista y director tanto en publicidad como en televisión.

Entre sus títulos como guionista se encuentran *El Muerto y ser Feliz (2012)* del director Javier Rebollo, *Las acacias (2011)* de Pablo Giorgelli (Primer premio a Guion inédito en el Festival Internacional de La Habana, Cuba; Premio ACIC, Premio Asociación de Jóvenes Críticos y Premio Cámara de Oro en el Festival Internacional De Cannes, Francia; Premi o Horizontes Latinos, Festival Internacional de San Sebastián España; Premio Mejor Película, Festival de Biarritz , Francia; Premio mejor Opera prima y premio Signis, Festival Internacional de Lima, Perú; Premio mejor Opera prima, BFI London Film Festival, Londres Inglaterra; Premio Cóndor de Plata-Mejor Película 2011, Argentina), *Liverpool (2008)* de Lisandro Alonso (Premio al mejor largometraje del Festival Internacional de Gijón, Francia), *Sofacama (2006)* DE Ulises Rosell, *El perro (2004)* de Carlos Sorín .

Marcelo Müller: Director graduado por la EICTV en 2001 y por la Universidad de São Paulo (Brasil), en 2003. Máster en Ciencias de la Comunicación, con disertación sobre los procesos creativos desarrollado por los directores de cine en largometrajes de ficción en el contexto brasileño contemporáneo. Es co-guionista de los largometrajes *Amanhã Nunca Mais (2012)* de Tadeu Jungle y de *Infancia Clandestina (2012)* de Benjamín Ávila, ganador del Premio Coral de Guion Inédito del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2009 y Cine en Construcción- San Sebastián, 2011. Es coautor y coguionista de la serie de ficción *Brilhante Futebol Clube*, exhibida por TV Brasil.

Nurielis Duarte: Nacida en Cuba, egresada de la EICTV de San Antonio de los Baños en la especialidad Guion. Ha cursado estudios de Sociología en la Universidad de La Habana (UH), Arte Dramático en la Escuela Nacional de Arte (ENA) y de posgrado en la Escuela Superior de Cine y Audiovisual de Cataluña (ESCAC). Es autora de los guiones para los cortometrajes *Víspera* y *Marea* (selección oficial del 30 Festival Internacional de Cine de La Habana), entre otros, y los largometrajes *La mujer que nada (2016)* y *The Strike (2014)*, coescrito con Adam Breier y finalista en el Bienal College-Cinema de La Biennale di Venezia. Como guionista, ha intervenido en los documentales *De pie (2008)*, y *Deja que cuente la historia (2010)*.

ANEXO

B. ENTREVISTAS

HABLEMOS DE GUION

Una película puede o no tener como base un guion cinematográfico. Hay películas que tienen su base en éste y, en estos casos, se le considera como el primero de una serie de pasos hacia la creación de una obra fílmica. Existen también, guiones que nunca se filman, por lo tanto, no se convierten en una película. A continuación se aborda al guion cinematográfico, independientemente de su realización, o no realización fílmica, desde el ángulo de su apreciación estética y se explora la posibilidad de su lectura como una obra independiente, haciendo énfasis en las problemáticas relacionadas con la apreciación general que lo han privado de contar con espacio y atención en los estudios de recepción estética.

Con el fin de establecer un punto de análisis desde la perspectiva de la recepción estética, se reúne una compilación de testimonios y puntos de vista especializados, provenientes de diversos escritores cinematográficos, a los que se les invitó a reflexionar acerca de la posibilidad de dar a conocer su trabajo más allá de la producción.

Gran parte de los entrevistados son guionistas, directores u otros involucrados en la realización cinematográfica, que desempeñan su trabajo en Latinoamérica. Acudimos a ellos para platicar y conocer su opinión. Las entrevistas se llevaron a cabo en persona, por videollamada y por escrito, vía mail, en los diferentes casos, tanto en la ciudad de México como en San Antonio de los Baños, Cuba, durante una estancia de investigación; *El guion cinematográfico como alternativa de lectura*, entre 2015 y 2016.

INT. SALA CASA MICHAEL ROWE. DÍA

Una pieza sencilla, en la pared blanca destaca un póster de su película *Año Bisiesto* que le diera la cámara de Oro en Cannes 2010, el director y guionista nacido en Australia, nacionalizado mexicano, habla de manera apasionante acerca del guion, considerándolo,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

como él mismo lo señala, al igual que Guillermo Arriaga, como la parte medular de una película.

La primer pregunta que se le hace es ¿Qué es un guion cinematográfico según su experiencia? Él, luego de pensarlo un poco, comenta que el guion es el sustento de una película. Reflexiona un momento acerca de la importancia que ha tomado el papel del director en la industria, que los créditos de una película suelen decir, una película de “el director”, y da un ejemplo: Una película de Alejandro González Iñárritu escrita por Guillermo Arriaga. Considera que en ese caso la película es de Memo Arriaga, porque la historia, cada secuencia, cada diálogo, cada imagen lo puso Memo Arriaga y el texto está interpretado por Iñárritu. Para Michael el guion representa el 70% de la película, lo demás, dice, es el trabajo del director y la producción, el trabajo fuerte y creativo está en el guion.

Michael reconoce que el guion conlleva un arduo trabajo, y que es una lástima que la producción de los mismos sea tan complicada. Entonces, la plática se centra en los guiones que no se filman, esto da pie para preguntar ¿qué otras opciones tiene el guionista además de la producción? Menciona que en ocasiones, se publican guiones que no se producen cuando son de gente reconocida en la industria, como curiosidades o posibilidades de películas que nunca se produjeron, pero siempre con la posibilidad de servir como mercadotecnia a un director famoso. Señala que considerar al guion como forma independiente del cine, es algo lejano porque en este momento está muy sobrevalorado el director como fuerza creativa y el guionista es como una nota la margen.

Entre la charla, el director sugiere que quizá se deba pensar en otras formas narrativas si lo que se desea es publicar, de ahí parte para contarnos que él, antes de escribir guiones, escribió poesía. Al respecto se le cuestiona si considera que existe alguna diferencia en el proceso creativo al escribir un guion y el proceso que conllevan otras narrativas, por ejemplo, una novela, o la misma poesía.

Cuando escribes poesía, dice, la unidad de construcción básica son las palabras y la puntuación, cuando escribes prosa es la oración y el párrafo, a un nivel mayor la estructura dramática, cuando escribes teatro es el diálogo, cuando escribes cine es la imagen. Repara en que para gente que ha pasado su vida pensando en palabras es una transición muy difícil, primero que lo comprenda y luego que lo lleve a cabo. Relata una anécdota de cuando era joven y leía algo que era una traducción de su idioma original que le hizo pensar que eso era

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

gran literatura, y se preguntó ¿Cómo puede ser gran literatura si no está en su idioma original?, ¿en qué radica su grandeza si no es en la palabra? Veinte años después, obtuvo la respuesta cuando hacía guion, y es que la estructura dramática, la imagen dramática, es lo que sobrevive a una traducción y es lo que constituye la narrativa en una película. Por eso es difícil la transición de escribir otras formas al cine porque se quieren basar en la palabra.

Michael distingue claras diferencias en el proceso creativo del guion cinematográfico, se le pregunta si del mismo modo distingue diferencias entre la experiencia de ver una película y la experiencia de leer un guion cinematográfico, y él señala que un guion se lee con la imaginación a diferencia de una película que se ve con todos los sentidos. Cuando se lee un guion, a pesar de todas las descripciones y cuestiones técnicas que incluye, la imaginación de quien lee predomina con cierta libertad y es capaz de imaginarla, es el proceso que sucede en la cabeza del director previo a la dirección de la historia. Al ver una película es la visión de un director la que se percibe, la forma en la que él imagina una historia, lo que queda es sensibilizarse y dejarse llevar por los sentidos. Concluye diciendo que una película es la que se escribe, otra la que filma y otra la que terminas viendo en la pantalla.

La pregunta principal de la entrevista llega. ¿Qué opinas del guion como una alternativa de lectura? Michael lo piensa unos segundos. Reflexiona acerca de que tendría que haber un cambio cultural muy fuerte, opina que no se comprende el guion como una posibilidad de hacer negocio a menos que venga de alguien muy reconocido y por lo tanto es difícil considerársele.

Finalmente, nos comparte su sentir acerca de la relación que existe entre el guion cinematográfico y la dramaturgia, para él, la dramaturgia es un paralelo perfecto ya que se puede representar, al igual que el texto cinematográfico, la diferencia es que la misma obra puede representarse veinte veces porque no cuesta cinco millones de dólares hacerlo, como una película, y entonces, cada cinco o seis años se puede montar de nuevo Macbeth y nadie va a decir es ya la vi, ya sé cómo termina. Por esa razón regresa el foco al texto y se le da el peso y el mérito que merece. Sugiere que si se volviera a filmar el mismo guion veinte veces, el enfoque sería menos en el director y más en el escritor, pero hasta hoy, no está construido así.

INT. OFICINA JORGE YGLESIAS EICTV. DÍA

La pequeña oficina tiene una serie de escritorios con viejas computadoras. Los escritorios vacíos a excepción de uno, en donde Jorge Iglesias espera ser entrevistado. Apenas se escuchan murmullos de los alumnos que hacen prácticas en el exterior, la mayoría se encuentra viendo los trabajos finales en la sala audiovisual Glauber Rocha, misma que cada noche se proyecta películas que Jorge Yglesias programa. Son famosas las hojas que pega en la escuela para anunciar lo que los alumnos verán ese día. Las hojas llevan una imagen de la película, una ficha técnica, y lo máspreciado por aquellos que roban los pequeños carteles para su colección; una breve reseña del poeta, escritor, traductor literario y por supuesto, crítico cinematográfico, Jorge Yglesias.

Comienza por contarnos lo que para él significa el guion cinematográfico, no sin antes señalar, que ha leído muchos: Tradicionalmente, se supone es una de las bases que hacen posible una película. Se puede hablar de elementos que constituyen ese fundamento de una creación cinematográfica que puede que no sea el guion como lo conocemos, el guion clásico. O sea que se puede hacer una película sin ese guion. Así que dejando esa posibilidad de lado, es el sustento que va a sugerir una narrativa.

Depende también de los moldes de qué industria y en qué marco ese guion se escriba y después se ejecuta para definírsele. Habría que ver también si se hace la distinción entre el guion aislado de la película que va a ser el resultado, o, si se va a pensar en la relación que hay entre ese guion y el resultado final que, normalmente no es el mismo, al menos en lo que a palabras y situaciones se refiere. Es un elemento más y la importancia mayor o menor depende de quienes hacen la película, de quienes hacen el sonido, la imagen.

Con el fin de señalar el guion, como él mismo lo menciona, distanciado de la película, se le preguntó ¿Qué otros fines puede tener el guion además de la filmación? Yglesias señala que alguien puede escribir un guion por el placer de escribirlo, aunque sería algo poco común, una rareza, pero se puede, de la misma forma que alguien escribe una obra de teatro o un poema. Explica que lo que sucede es que la tradición en la que se inscribe cada uno, condiciona el acto de esa escritura, en este caso; pensar que eso va a ser después llevado a la pantalla y que ese trabajo va a ser remunerado. Es muy diferente a cuando alguien escribe una novela que cuando se publique se supone que va a ser algo muy parecido o igual a lo que escribió. Con el guion pasa algo completamente diferente, es una traducción a otra forma.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sugiere que es la puesta en escena la que define y de alguna forma le da mayor vida o debilita el guion. No se puede librar de esa relación ni se puede librar tampoco de la costumbre de que al momento de ser leído, se imagine la película. Pero eso no está tan apartado de las prácticas de lectura porque, generalmente uno va haciendo cine cuando lee una novela, cuando el cine no existía, había un cine que era el que hacían los lectores.

En cuanto a los procesos creativos del texto cinematográfico y la novela, Iglesias distingue una sustancial diferencia que luego ejemplifica; la diferencia radica en las condiciones que rodean a esa creación. Cuando Kafka escribe sus obras literarias, no sé, los condicionamientos no creo que sean muchos y quizás no existieron. Se entregaba esa creación, estoy hablando por supuesto de los grandes artistas de todos los tiempos y esa relación con la obra era extremadamente auténtica.

Cuando se escribe para una compañía o un director, es totalmente diferente. Yo recuerdo un caso de un escritor extremadamente brillante, un joven cubano, un joven escritor que estaba haciendo su primer guion para el cine. Había un director para el que estaba trabajando, se ponían de acuerdo para realizar esa historia de un momento de la historia de Cuba. Lo iban construyendo, pero de pronto aparece la idea de que una actriz famosa que tenía relaciones con Cuba se interesara en hacer un personaje que en su momento no se había pensado en quien la encarnaría, entonces eso lo obligó a hacer cambios en el personaje, en la historia. Entonces, de pronto vino alguien que dijo que había un productor que estaba interesado y él quería que se viera no sé qué otra cosa y eso provocó cambios. Pero después vino otro problema y era que esa actriz en definitiva ya no lo iba a hacer, y ahora había que cambiarlo por una actriz más joven, entonces había que modificar el guion. Esto ocurre mucho. Es un poco como el que le está sosteniendo la cola al rey, por donde va el rey uno tiene que ir moviéndose. Pero digamos que hay elementos que inciden en que eso vaya cambiando y que de alguna forma van escribiendo junto al autor, por decirlo de alguna manera. Puede seguir siendo válido a pesar de eso.

También Shakespeare escribía para el teatro y quién sabe cuántos cambios, cuántos giros él le ponía a esas historias en relación a su posible puesta. Como lo hace un autor comercial que ya tiene un público creado, ya tiene unos temas, tiene una forma de hacerlo, esa forma de hacerlo no puede ser muy complicada, porque entonces, va a perder lectores. Entonces está escribiendo ya, digamos dentro de toda una serie de reglas que se ha impuesto.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Yglesias aporta información muy interesante acerca del proceso creativo del texto cinematográfico, enseguida nos interesamos por conocer su opinión acerca del resultado de ese proceso, en relación al lector. Para eso hablamos del texto que es independiente a la película y le preguntamos ¿Qué diferencias considera que existen entre ver la película y leer el guion? Comienza aclarando que a mayoría de los guiones que se publican no son guiones, son transcripciones de las películas, esto, supone que tiene que ver con que a los directores les avergüenza los guiones se lean; porque pueden ser distintos y mejores, o distintos y peores que la película, en pocas palabras, los evidencian.

Al realizarse una película el proceso de traducción es constante. La traducción es algo que está presente en la vida cotidiana. Lo llamo traducción porque a mí me gusta traducir literatura, porque traducción es trasladar algo de un lugar a otro. Por eso tú tienes diez grandes pianistas que tienen diez grandes versiones de una gran sonata de Beethoven. La partitura es la misma. La traducción es diferente y puede que sea genial. Es decir que una película es la traducción de un guion y esa traducción depende de quien la hace.

Agrega que puede ser parecido al caso de una obra teatral, generalmente, se dice que la obra teatral halla su ideal cuando se pone en escena. Digamos una obra de Shakespeare que duraría cinco horas, se convierte en una obra de dos horas y media, se suprimen personajes, se suprimen parlamentos; se convierte en otra cosa que puede que siga siendo esa misma obra original o que tenga una relación muy viva o puede que no la tenga. Cada representación será diferente.

El guion como una alternativa de lectura, para Yglesias supone una serie de reflexiones, dice, depende, para qué sentido se lee. Comenta que no es igual si lee un productor que es un buen comerciante, pero también inteligente, un artista, o si lo lee un productor pensando en que es la película que va a costar dinero y tiene que recuperar y ganar tanto.

Narra que a la escuela fue un profesor excelente, que tiene una idea del cine más bien como industria. Lo ha invitado en dos ocasiones a dar talleres. Él ha hecho algunos cortos. Un día él decía: en la primera semana de proyección se gana esto y en la segunda semana, la película recauda tanto. Yglesias decía para sí mismo, aclarando que no hace cine y se puede dar ese lujo que, ¿a quién le importa la primera, la segunda o la quinta semana? Para él, lo que importa es la película, la obra. Pero el otro profesor se interesaba por recuperar la

inversión. Es un factor que tiene relación con la creación de un guion. Es que la gente realmente no lee guiones.

Yglesias considera que se requiere una cierta especialización para poder leer un guion, lo cual, señala, no quiere decir que una gente no especializada, no pueda, pero generalmente no lo hace, y que si se va a un nivel un poquito más ingenuo, la gente no tiene consciencia de lo que es un guion o si la tiene es muy vaga, muy infantil. A modo de broma menciona que de la misma forma en que, dice Francois Truffaut, nadie dice “mamá, voy a ser crítico de cine”, no cree que haya gente que diga “voy a leer guiones”. La gente consume, lo que es bueno se consume y hay muchas razones para explicar por qué se consume: es un entretenimiento de la gente. Concluye diciendo “yo he leído guiones, pero generalmente la gente no lee guiones”.

Además, Yglesias opina que no se puede considerar al guion como una obra terminada. Se puede imaginar la película que sugiere, de la misma forma que se lee una obra de teatro, una novela, cada uno se la imagina de una forma distinta. Pero cuando se ve la película conocemos una situación, conocemos al actor, las voces, las pausas y es cuando la obra está concluida.

Un guion es un elemento que se va a traducir. De la misma forma que un guion, en ocasiones traduce una obra literaria. Diría Yglesias, que es un elemento que va a ser traducido y que va a dar pie a una obra que se proyectará en la pantalla de un cine o de un televisor, en la que concurren el sonido y la imagen de una forma diferente a la que el lector las concibe cuando está leyendo el guion.

Rescatando entre sus comentarios la noción de la forma tan específica que conlleva un guion, se le hace otra pregunta, ¿el escritor de un guion cinematográfico debe conocer el lenguaje del cine? Sí, aunque no olvidemos que puede haber guionistas que no conozcan mucho ese lenguaje y tengan el don de la narración, entonces pueden escribir una historia con mucha inteligencia, perspicacia y de ahí sale una película. Menciona, por ejemplo, que no sabe exactamente cuánto conocía Harold Pinter de lenguaje cinematográfico, pero de ahí salió algo extraordinario. Reflexiona acerca de que es mucho mejor si se conoce, porque entre otras cosas, va a facilitar la escritura, ya que hay soluciones a las que vas a tener que llegar en dos o tres años, y si se conoce el lenguaje te lleva unos segundos. La mayoría de los

guionistas conocen el lenguaje. Menciona que son perspectivas diferentes, casi siempre, la que tiene un crítico o la que tiene el realizador, o la que tiene un sonidista.

Finalmente se invitó a que nos compartiera su percepción acerca de la puntuación en el guion cinematográfico, para de este modo distinguir si considera existe una diferencia con respecto a otras narrativas. Comentó que en la puntuación, las oraciones, hay como un tempo, que se puede ir creando con el guion y uno de esa manera como que la película se va dibujando en determinado sentido y no en otro lo que va sucediendo. Por supuesto la puntuación en el guion como en la literatura, es fundamental. Digamos la puntuación de Joyce, no es la misma que la de Hemingway. Es un poco como la respiración de los autores y para un guion, puede que también sea así. Hay algo ahí equivalente a escribir en la literatura. Los que escriben oraciones largas, subordinadas y los que tienen un estilo muy seco, periodístico. Frases cortas, mucho punto y seguido, no hay mucha digresión.

El estilo es el que condiciona la lectura, el que crea el tiempo. No es lo mismo, una sinfonía que dura hora y media a una que dura treinta minutos. Eso condiciona el tiempo de lectura o el tiempo de disfrute, se debe pensar también, que por ejemplo en poesía, la concreción es generalmente muy grande y un poeta ofrece en diez líneas lo que un novelista tendría que desarrollar en cincuenta páginas.

Yglesias concluye la entrevista con una valiosa reflexión con respecto a la recepción de una obra; en una obra, lo pequeño se expande cuando tú lo lees, hay películas cuya lectura es muy simple, no es mucho más de lo que uno ve, no hay riqueza, no puedes divagar y no puedes crear una especie de nexo entre una idea que la película o su guion te da y conexiones que empiezas a establecer porque están contenidas ahí. Si no se expande de manera natural, lo puedes expandir intelectualmente, porque claro, puedes escoger algo banal y sobre eso ejecutar; estar tres horas y sobre eso hablar, cascando ideas. Pero es el receptor quien está construyendo esas ideas, no la película o la obra. En otros casos no es así, digamos las películas de Bergman, las tienes que ver muchas veces y cada vez hay una lectura que cambia, porque se expande. Las grandes obras son expansivas, no las puedes agotar. Se puede llegar casi a agotarlas, pero descubrirás siempre que hay algo más o que puedes cambiar la perspectiva. Ninguna lectura es completa en sí misma y eso es lo grande, que se puede interpretar de diversas maneras, le digas lo mismo a un musulmán, a un ateo, a un católico, hay algo que está ahí que es para cada uno diferente, pero que tiene un gran valor y por

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

supuesto el estilo, la puntuación, el tempo, contribuyen a eso. Hay que aprender a interpretar, a asimilar y disfrutar cualquier obra.

INT. ESTUDIO ALEJANDRO RAMÍREZ. DÍA

ALEJANDRO RAMÍREZ (joven) guionista, productor y director del largometraje *Todos Hemos Pecado*, y múltiples cortometrajes, se sienta frente a una computadora. En la pantalla, una serie de preguntas que giran en torno al guion cinematográfico. Alejandro responde las preguntas. Escribe su opinión.

El guion es una historia imaginada por el guionista, que no es lo mismo que una historia escrita. En un guion la imaginación de quien escribe dirige a la del lector y la de todo el equipo de producción, quien encuentra en lo ahí escrito las guías y respuestas para desarrollar todas las áreas de producción de una película.

Dentro del guionismo se ha abierto, por fortuna, la discusión sobre el uso del guion, hay quienes lo consideran una guía para la realización de una película, la base sobre la que se funda la creación. Hemos otros que además de considerar cierta esa descripción de uso, valoramos un guion como una pieza literaria, pues cuenta con todos los elementos de la literatura. Aunque su objetivo primario no es ser leído, sino filmado, bien puede disfrutarse como una obra literaria. Por desgracia, en su mayoría no es considerado como tal, ni por el lector, ni por el editor literario, ni por el mercado de los libros. Al ser una historia escrita con muchos elementos técnicos y de producción puede parecer que se limitan sus lectores, o que se requiere de lectores especializados que puedan comprender la estructura del guion como un libro.

Estoy seguro que en el mundo hay más guiones escritos que filmados. Podría pensarse como una desgracia, pero para mí resulta una fortuna, pues su existencia no filmada es una señal de que nunca dejaremos de imaginar películas. Desgracia será el día que todo lo escrito haya sido filmado. Lo que sucede o sucederá con ellos es que su destino será convertirse en literatura cinematográfica, una película individual, cada vez que un espectador decida ser lector y director de lo que lee.

La escritura de un guion es muy similar a la de cualquier otro género literario, tiene una estructura narrativa, dramática, reglas que corresponden a los géneros, y cada creador tiene un método propio para su estructuración, estilo y escritura, lo que puede hacerlo distinto a la escritura de los géneros literarios convencionales, son los elementos técnicos, pues es definitivo que un guion cinematográfico, además de estar dirigido a la imaginación de quien lo lee, es un documento de producción que debe contener todos los elementos necesarios para su desglose y producción. Así como ciertas características técnicas para su filmación.

Me gustaría que se publicaran todos los guiones del mundo, filmados o no, sería un gran reconocimiento al trabajo literario de los inventores de historias, un ejercicio para el lector y un testimonio para nuestra historia.

INT. ESTUDIO GIBRAN. DÍA

Gibrán Portela egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC, con un diplomado de la Sociedad General de Escritores de México, SOGEM, es autor de obras como *Alaska*, Premio Nacional de Teatro Joven Mancebo del Castillo Trejo 2008, montada en México, España, Bolivia y Rusia; así como *Lejos, volar y Satélite* 2012.

Ha escrito guiones de cine y dirigido cortometrajes. Entre sus guiones destacan “*La jaula de Oro (¿año?)*” y “*Güeros*” ambas, películas multipremiadas. Gibrán es dramaturgo y guionista, el entrevistado prefiere escribir para teatro, dice que cuando lo hace para cine, lo hace junto con el director. Con respuestas sumamente concretas, Gibrán opina acerca del guion cinematográfico. La primera pregunta lo invita a definir qué es el guion cinematográfico y él lo hace diciendo que es una herramienta, parte de un proceso para filmar una película. El cine es un proceso y el guion es la semilla de ese proceso que termina siendo una película, después crecerá grande y fuerte, dará frutos o no. También es un elemento que está destinado a cambiar, a ser modificado, a mutar en otra cosa, señala efusivamente; un guion no es una película.

Gibrán habla del proceso creativo del guion cinematográfico, comparándolo con la escritura para teatro. Explica que normalmente escribe con el director, porque cree que, quien

va a filmar la película, sabe una serie de cosas que para escribir un guion son importantes. Continúa diciendo que normalmente escribir una película es más presión, en comparación con el teatro, pues hay que enfocarse en los presupuestos, sobre todo en México, además de pensar en la producción. Un guionista debe tener claros todos los procesos que conlleva hacer una película. Señala que al escribir guion, trabaja más en el sentido de la puesta en cámara, de cómo filma el director, a veces el director dice “esta escena no me la imagino filmándola yo” y ya trabajas sobre eso. En el teatro a veces es tardado escribir una obra, pero es mucho más libre, reflexiona. Hay procesos diferentes: hay obras donde no necesariamente se escribe desde uno mismo, sino desde experiencias de quienes participan, el escritor se vuelve forma más editor que dramaturgo, nada más se organiza el material para dar sentido escénico. El trabajo es más conjunto.

Al preguntarle ¿Qué opinas del guion como una alternativa de lectura? Nos dice que no es imposible pero no es algo que suene muy atractivo, considera que lo leerían cinéfilos que compran guiones que ya se hicieron, para ver diferencias con la película o por curiosidad.

Reflexiona que, como un libro, como una especie de literatura, alguien que compre un guion sin haber visto la película, es difícil que pase, añade que él no lo haría. Aunque cree que se puede si se comenzara a generar, o quizá lo leería gente buscando un guion para hacer una película, como una plataforma. Entre tanto da el ejemplo de Paula Markovitch que lo hizo, durante un taller, sus alumnos escribieron guiones y se publicaron, sin haberse filmado.

La siguiente pregunta lo invita a reflexionar acerca de la diferencia que él observa entre la dramaturgia y el guion cinematográfico. Él expresa que la dramaturgia puede llegar a más gente y que además, puede ser más fácil de leer que un guion, también es más libre, sobre todo hoy día que ha tomado muchas formas distintas. Hay textos dramáticos que son un reto para ponerse en escena, o algo bueno para simplemente leer. Gibran piensa que a diferencia de la dramaturgia, el guion de cine tiene unos lectores muy específicos; directores, actores, fotógrafos. Señala que a él, por ejemplo, no le gusta leer guiones, lo tiene que hacer porque es parte de su trabajo. Para finalizar, dice que considera que el teatro se publica porque puede tener muchísimas interpretaciones, las puede montar quien la quiera montar y nunca va a ser igual, se puede hacer así porque necesita menos dinero. No pasa eso con el guion. Escribir

dramaturgia es una forma mucho más libre de hacer las cosas, puedes explorar de maneras más diversas, el lenguaje en cine debe ser muy claro para que se pueda filmar el guion.

INT. SALA DE CONFERENCIAS. TARDE

Durante el Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos se tuvo la oportunidad de escuchar una charla dada por Paula Markovitch, en una mesa de cineastas independientes, yendo más allá, directores de cine independiente de autor, es decir; guionistas que dirigen sus propios guiones, Paula estaba acompañada de Michael Rowe, Diego Quemada Diez y Tania Hermida. Es bien sabido que Paula tiene ideas muy precisas acerca de la escritura cinematográfica y que defiende su postura tal como lo hace Guillermo Arriaga, esa ocasión, no fue la excepción. Resaltó su presencia por el apasionamiento con el que defendía al texto cinematográfico y más aún, al guionista como el autor de una obra. A partir de ese momento se buscó entrevistarla.

Le preguntamos qué es para ella el guion cinematográfico y respondió muy convencida que el texto para cine, que se suele llamar guion, es una obra literaria, como tal su primer objetivo es ser leída. Aun los que dicen que es una herramienta, igual, en ese caso, su primer objetivo es ser leído por el equipo de rodaje, al igual, piensa que es una obra de dramaturgia.

Paula ve el texto para cine como una pieza literaria independiente de sus posibles interpretaciones. La escritura es todo del cine, la historia, eso es el proyecto. Comparte su opinión acerca de ser guionista, dice, es algo muy raro, es como ser un traductor de un idioma, es algo que no entienden qué significa, es como ser un escritor pero no ser un autor. Continúa, diciendo que si se dice que eres cuentista, poeta narrador, dramaturgo; eres autor, en cambio cuando se dice que eres guionista; es como si escribieras pero no escribieras.

Paula señala que en este momento histórico, no hay la madurez para entender lo que significa un guion de cine. Como si el cine fuera algo que tiene sus propias leyes que no se parecen a nada, se inventó el celuloide y apareció algo nuevo.

La cineasta, con respecto a los guiones que no se filman, considera que a veces es mejor, porque se le malinterpreta o se le sepulta. La película es una más de las múltiples puestas en escena que se pueden hacer de un texto. En el cine normalmente un texto se pone en escena una sola vez, una sola película que confunde la obra con la puesta en escena. La obra es el texto, se hace una sola puesta en escena por casualidad, se podrían hacer muchas películas de un solo texto. El guionista es un autor, un autor es el que construye un universo que se

plasma en la escritura, la interpretación puede ser muy creativa, por supuesto, menciona Paula, pero que, no se debe olvidar que no es lo mismo interpretar un texto, que crearlo.

En ese sentido, Paula compara el texto dramático con el guion de cine diciendo que, la dramaturgia siempre consideró al escritor de teatro autor, a diferencia de lo que se hace con el escritor de cine. Considera que la visión del texto del cine como herramienta viene de una mala interpretación de Hollywood. La puesta en escena es un momento creativo, fascinantemente creativo, pero es un momento interpretativo, la obra nace en el texto igual que el teatro, lo demás son interpretaciones.

Al preguntarle, finalmente, qué opina del guion como una alternativa de lectura, ella responde que editó una colección de sus alumnos, *Altamira*, colección de obra para cine que aún no ha sido filmada, algunos ya han sido filmados pero primero fueron publicados. Un texto para cine es una pieza literaria antes que nada.

INT. AULA MAESTRIA EN GUION EICTV. DÍA

La escuela Internacional de Cine y Televisión cuenta con una maestría en guion, la escuela brinda un espacio en donde se puede trabajar un guion para largometraje durante seis meses intensivos, en compañía de guionistas reconocidos que comparten su conocimiento y dan su guía. Durante la estancia llevada a cabo en dicha escuela, uno de esos guionistas fue Salvador Roselli, y Natalia Smirnoff, quién dictó clases más tarde, ambos de nacionalidad argentina, mismos que fueron entrevistados.

La pregunta para dar inicio a la charla con Roselli lo invitaba a definir el guion cinematográfico según su experiencia. Respondió que es la mejor traducción de la película pensada. Alguien piensa una película; la mejor forma de transmitir qué es lo que piensa filmar, es mediante el guion cinematográfico. Es la más fiel. La copia más fiel de una película no filmada.

Enseguida se le cuestionó acerca de las posibilidades de los guiones que no se filman, el entrevistado segura que no tiene más posibilidades, reflexiona y dice que si acaso novelarlo. Puede pensar eso en novela. Puede convertirlo en literatura. Puede convertirlo en historieta, conseguirse un dibujante o dibujar él; si no le da vergüenza o sabe dibujar bien. Puede

convertirlo en otra cosa, en lo que lo inspire. La más fácil de traducir es historieta, por el sistema de encuadre. Hay un contacto entre la historieta y el cine que es la elección de una visión. Un encuadre, una visión.

Cuando Roselli propone convertir el guion a otra cosa, para abrir sus posibilidades le preguntamos si considera que el proceso creativo de un guion es igual al proceso creativo en la escritura de otras narrativas. Señala que no es igual. Pero que coincide en que es inspiración y dedicación y que, en ese sentido, es parecido a una novela o un cuento. La técnica es distinta, pero la inspiración existen en las dos cosas, que la decisión de querer hacer algo, luego hay un momento que es esfuerzo para encontrar cómo llegar a este punto, luego, cómo mejorar con la corrección que existe en casi todos los géneros. En el guion como en, por ejemplo, la novela o en un cuento, durante el proceso creativo existe el esfuerzo, la concentración, la revisión y la concreción, es muy parecido. La forma cambia.

Aprovechando el paso de Roselli hacia la forma del guion, le preguntamos si considera que esa forma puede afectar en entendimiento de la lectura para cualquier lector, incluso un lector no especializado. No porque, uno tiene que escribir para que sea comprensible, comenta. Los jurados generalmente son productores, saben de cine, pero el guionista tiene que escribir para cualquier lector. Para que ese lector pueda entender la película, verla, imaginarla. No, es complicado entenderlo. Ya hay mucha más gente que le interesa leer guiones. Los guiones que se pueden llegar a venderse son de películas muy exitosas. Aunque dice no conocer a nadie que no se dedique al cine, que haya comprado un guion para leer, que no sea de una película conocida, es decir, ya filmado. Si conoce gente que se dedica al cine, a la que le interesa, pero que no se dedique, muy pocos. Roselli comenta que puede llegar a suceder en poco tiempo, si en eventos o lugares públicos se ponen guiones para que haya acceso, podría ser entre jóvenes. Poco a poco empiezan a compartir y se expande.

El guionista comenta que publicar guiones no filmados sería algo nuevo, porque otra cosa que sucede es que, los guiones que se publican son una transcripción de la película tal cual, considera que quizá eso puede ser más interesante, pues se puede ver las elecciones que se hicieron sobre el guion para filmar la película; los cambios que se hicieron, las opiniones. Esas cosas están buenas, sucede, se imprimen, pero no son muchos.

¿Cuál crees que es la diferencia entre el guion y la dramaturgia, por qué el texto para teatro si se publica? Roselli expresa que la diferencia principal, es que el valor de lo auditivo es

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

muy importante en la dramaturgia, el texto del diálogo cuenta la historia, la trama, la intención muchas veces. En el cine se tiene la imagen, las acciones y el diálogo no tiene la misma importancia. En el teatro las acciones están muy determinadas y puedes disfrutar de eso, pero sobre todo de los diálogos porque ahí la palabra si tiene un valor narrativo y hasta poético, artístico.

Con el guion a veces disfrutas la lectura, puedes leerlo y disfrutarlo, pero no es lo mismo porque muchas veces, el peso de ese guion es todo traducido a imágenes sin darle el valor que la dramaturgia le da a la palabra. También por una cuestión tradicional. No hay tradición de leer guiones. Hay muy buenos autores de teatro y se lee al autor de teatro, es conocido, de hecho el autor de teatro tiene un peso, las obras se leen. En el teatro se considera claramente al autor.

Roselli comenta que el guion como alternativa de lectura le resulta poco atractivo, además comenta que le cuesta trabajo pensarlo como una obra terminada, porque siempre está escrito con un objetivo que no es ese, no porque no merezca la pena leerlo, o porque uno no se divierta leyéndolo, o porque no haya arte en eso que uno leyó; sino porque su objetivo no es que uno disfrute cuando lo leyó y lo guarde, sino que en algún momento eso se convierta en la película.

Preguntamos a Roselli si el lenguaje cinematográfico está implícito en la escritura del guion, comenta que no en todos los guiones y no todo el tiempo. En algunos guiones hay oraciones que implican “los ojos celestes de Laura” ya estás suponiendo, o insinuando que es un primer plano. O sea no puedes en un plano de “ojos celestes”, hacer un plano entero, porque ya no son unos ojos, sino algo más. Si ves el plano entero estás contando eso, estás contando que Laura mira un partido de tenis. En cambio los ojos celestes mueven al compás de la pelotita de tenis, es diferente. Roselli dice que los problemas de un guionista son de cineasta. Porque debe trabajar la mezcla de sonido e imagen, saber que existe todo eso; y también, tiene que saber qué le conviene. Debe haber guiones buenos que escribió gente que no sabía cómo se hace una película. Pero cuando los guionistas saben cómo se hace una película, saben, que están exigiendo a la producción. Si en el guion hay siete escenas de tormenta, se debe pensar en el dinero, también. Uno ya sabe qué encarece o qué entorpece, qué dificulta sin sentido algo; a veces en la literatura una sola oración no cuesta nada, un

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cambio. A veces en un guion, una oración un cierto cambio, significa a la producción un descalabro económico.

¿Es lo mismo leer un guion que leer una novela? No. Generalmente el guion induce a mucho más. Induce más a una imagen determinada. A un encuadre a veces. Es una lectura también técnica, para determinar que el director haga ciertos colores, o cierto tono; de una forma en la cabeza del lector también va esa elección implícita. En cambio en la literatura a veces es más libre. Está más ligada a la experiencia, o al imaginario del lector, cómo interpreta algunos sentimientos y algunos personajes, también.

Quizá leer un guion es más aburrido, es más determinante. El guion induce más a qué es lo que estás imaginando. Empuja a que encuadres más. Una poesía es más libre.

Entonces, ¿crees que en el texto cinematográfico se pueden imaginar los planos? Según como escriba el autor, sí, hay formas de determinar el plano, inducir a que esto va a ser así.

INT. NATALIA SMIRNOFF. DÍA

Natalia nació en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Es una realizadora cinematográfica. Se formó en la Universidad del Cine (FUC), donde se recibió de Directora Cinematográfica, estudió Puesta en Escena con Augusto Fernández y guion con Martín Salinas.

Directora de *El cerrajero* y *Rompecabezas* (2009). Asistente de Dirección de películas como *Valentín* y *Un mundo menos peor* (ambas de Alejandro Agresti), *Cama adentro* (Jorge Gaggero) y *Nacido y criado* (Pablo Trapero). Fue Directora de Casting de largometrajes como *Las viudas de los jueves*, de Marcelo Piñeyro (la segunda película argentina más vista del 2009), *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (las tres de Lucrecia Martel) y *El corredor nocturno* (Gerardo Herrero), entre otras.

Ayudante de Dirección de films muy significativos para nuestro cine en esta última década, como *Garage Olimpo* (Marco Becchis), *El fondo del mar* (Damián Szifrón) y las anteriormente mencionadas *La ciénaga* y *La niña santa*.

La entrevista con Natalia se hizo primeramente a distancia a través de una videollamada, un año después, se pudo retomar al coincidir en Cuba en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en donde ella dicta cátedra para la maestría en guion.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Natalia no escribe guiones para ella, siempre ha escrito guiones para filmarlos y no tiene guiones que no se hayan filmado, siempre piensa en la realización. En general ve el guion como la base para una película que se va a contar y dice que éste debe ser amable para ser contado. Natalia señala que el guion tiene que ser el transporte de la emocionalidad, donde claramente se pueda, a través de la lectura, sentir las emociones y lograr la identificación.

¿El proceso creativo de escribir un guion es diferente a escribir otro tipo de narrativa? Natalia responde que ella no escribe guiones tradicionales, es decir, al escribir no sigue al pie de la letra las reglas, dice, escribe guiones más literarios. Dice que los guionistas en general protestan de cómo ella escribe, que hay gente que se basa en aprender ese arte del guion, y corrigen cosas que le parecen una tontería.

Al preguntarle acerca de la naturaleza del guion con respecto a la película, ella cuenta que ha trabajado como asistente de dirección en varias ocasiones y le ha tocado leer muchos guiones de otros, que después se han transformado en películas. Opina que debe haber una gran transformación entre un guion y una película, y que por supuesto, deben ser cosas distintas. El guion es una cosa y la película es otra cosa, eso es importante.

Siguiendo la entrevista, se le hace la pregunta medular, ¿Qué opinas del guion como una alternativa de lectura? Natalia indica que ella lee guiones tratando de imaginar la película, y le sucede que, cuando se agregan muchas descripciones se hace muy difícil saber qué película se está contando, cuál es el tema, qué herramientas están en juego. Comenta que le cuesta mucho creer que alguien escriba un guion para que quede en guion, no es que no sea interesante el guion en sí, sino que le parece que la esencia de escribir un guion es que se haga una película, lee resulta difícil pensar en que quede ahí y con eso quede conforme el escritor. Sin embargo, señala que no por eso deja de ser interesante publicar guiones. Natalia dice que no puede evitar sentir que un guion está escrito para hacerse, que pensarlo en sí mismo le cuesta trabajo.

Continuando con la reflexión, sugiere que, de publicarse, no todos los guiones valdrían la pena para ser publicados, pero si algunos. Comparte su experiencia de dar a leer sus guiones a gente que no tiene que ver con cine, cuenta que si le entienden pero les cuesta trabajo, supone que no es el formato más cómodo, y claramente, considera que no es lo mismo que en el caso de una novela o un cuento, que además, es mucho más accesible. Si el

lector no puede imaginar por ejemplo cuando dice interior o exterior no está haciendo caso al guion. Dice que leer guiones, se puede, no lo preocupa que no le entiendan, sino que no sabe si vale mucho la pena publicarlos.

Para cerrar la entrevista le pedimos a la cineasta que señalara las diferencias que percibía entre el guion y el texto para teatro, ella menciona que cuando se escribe dramaturgia, escribe para que se represente la obra de diferentes maneras pero el cine conlleva algo más concreto, casi que el guion no tendría más validez que para esa única representación que sería esa película. Me parece que una obra literaria puede tener muchas más representaciones, la película también lo tendrías pero no si tenga sentido. Sospecho que un dramaturgo que escribe obras de teatro y no se llevan a teatro se siente más feliz, por más que se publique.

EXT. JARDÍN EICTV. DÍA

La EICTV se distingue por ser un espacio en donde todo el tiempo el cine está presente, se hace cine, se ve cine, se habla de cine. Nos sentamos en uno de sus jardines a hablar acerca de guion con Marcelo Muller quien en ese momento se encontraba dictando taller dentro de la Escuela.

¿Qué es un guion cinematográfico? Le preguntamos a Muller. Él, retomando lo que diría Francisc Vayone en Guiones modelo y modelos de guion: todo lo que se escribe, se apunta o se reúne antes de la realización. O sea, que las informaciones de guía, de la realización, estén limitadas al texto escrito. Pueden ser una referencia visual, que auxilie a la hora de realizar o cualquier estímulo que se pueda conversar en otro medio, y no la película que se está filmando. Eso como realizador, como director.

Como guionista, es la tarea de generarlo, de manera escrita, usando palabras para que el realizador tenga esa información, la entrega de ese trabajo es un texto. No es otra cosa. Hay dos maneras ahí de mirar el guion: cuando yo se mira como guionista, uno se ocupa apenas de las palabras, que no son sencillamente palabras, sino que son palabras que tienen esa tendencia a la creación de imágenes y sonidos; se tiene un rango más pequeño de cosas posibles que la literatura por ejemplo. Sólo se pueden elegir cosas que sean o visuales o sonoras. Es una palabra que tiene una tendencia a convertirse en algo, no es una palabra que

termina en ella misma. Pero como realizador, considera el guion mucho más que apenas el texto escrito: la música que puede utilizar en la escena, una escena de otra película que me ayuda a desglosar esa escena específica a imágenes, los dibujitos que hace de cómo piensa que serán los movimientos de los actores en ese cuadro. O todo eso se refleja de alguna manera en el texto que está escrito. Pero el texto escrito no es la única manera de guiarse, la única guía que se tiene a la hora de realizarlo, no es tampoco la palabra final.

Hay muchos directores que, cuando comienza la preproducción de la película, deciden no cambiar más el guion por una cuestión hasta burocrática; si se cambia una línea al guion se deben hacer copias nuevas para todo el equipo y eso es un problema a la hora de que nadie sabe cuál es la versión a filmar. Se arma un caos. Directores que no cambian el guion nunca, pero cambian escenas completas, y ahí se utilizan otros caminos para hacer esos ajustes que no es formato de guion clásico, es decir, que puede ser, desde una charla con el actor, el fotógrafo y el sonidista, acordando como cambiar esa escena “yo la quiero hacer así y así” y la línea y el texto es otro, y la puesta en escena es completamente distinta. Pero es muy frecuente que se improvise hoy en día, o que trabajando con los actores llegues a otro nivel de percepción de personaje y te obligue a cambiar las escenas. Entonces, el guion papel, no es un objeto fijo e inalterable; es un bicho muy vivo en realidad, en el proceso de realización.

Es muy difícil consolidar una versión final de guion después de la filmación. Ejemplifica con una anécdota personal: cuenta que cuando da clases de escaleta, siempre usa un guion de una película que escribió que se llama infancia clandestina, es una película argentina. Tuvo que consolidar el guion para clases, porque nunca hubo un guion final. Es una película que tiene muchos niños, entonces no se pudo filmar todo el período, tuvo que dividir la filmación en dos etapas. Por las vacaciones de los niños, porque no puedes quitarlos de la escuela. Entonces se filmó en enero y se filmó en agosto. Se tuvo que agarrar los dos guiones de las dos adaptaciones de filmación y juntarlos en uno solo.

Cuando cuestionamos a Muller acerca de las opciones del guion además de su realización, dijo que no había muchas, puesto que aunque le gusta leer guiones, dice que el texto es un caso particular; un texto híbrido entre un desarrollo dramático y un texto de preparación de producción. Si fuera solo un texto dramático no tendría los cabezales de interior, noche, locación; no tendría tanta información técnica a veces, de espacios; tendría otra lógica. Puedes transformarlo en una novela, puedes transformarlo en un montón de otras cosas. Es

rarísimo ver o publicarse o leerse un guion de una película no realizada. Hay muy pocos casos. Aunque es gracioso, porque hace poco la academia española consideró el guion parte de la literatura. Pero es difícil, el guion es un objeto precario. De ahí que no se determine ni él mismo. Es una película no terminada.

Le preguntamos a Muller qué piensa referente a las diferencias o semejanzas de los procesos creativos de escritura de un guion y de una novela. Dice que imagina a un novelista pensando en los personajes, pensando en las situaciones en sí, a lo mejor hay un punto común, pero a la hora de escribir ya se separan. Porque al escribir un guion se está pensando que esas palabras se van a convertir en imágenes y sonidos, no van a terminar ahí.

La siguiente pregunta fue si cree que el guion puede ser entendido por un lector no especializado en cinematografía. Muller opina que por supuesto, puede ser entendido e incluso causar emoción, porque, al fin, el guion es la descripción de esa puesta en escena y si esa puesta en escena está bien propuesta, te sirve para imaginar mucho más que aquello que ha estado escrito. Imaginas el personaje. Imaginas otras situaciones con esos personajes. Como en la literatura. Tiene que ser así, una pequeña muestra del mundo, que te hace pensar en el mundo entero, muy complejo. Si la película tiene ese poder, la película en estado guion también debe tenerlo. Entonces hay muy buenos guiones que te lo permiten, hay grandes guionistas que lo hacen así. A la vez que hay otros guiones muy crudos, duros, muy secos y que no te permiten tanto leer.

Señala otra cuestión al respecto, pero que tiene que ver con el público sí especializado de la producción. En la mayoría de las veces, por lo menos en Latinoamérica, es el guion el que te ayuda a conseguir el dinero para hacer la película. Entonces tiene que seducir a la persona que te va a realizar la película. La competencia entre guiones es muy grande. Entonces tiene que llegar, emocionalmente, incluso al escribir la puesta en escena. Y si eso funciona con el especialista, debería funcionar también con el que no. Hay una diversidad muy grande de personas, que trabajan en la producción, que va desde el más sencillo de los asistentes que posiblemente nunca haya leído un guion de manera muy especializada, que está comenzando a hacer cine ahora; hasta, qué se yo, el que ha leído miles de guiones. Cada uno va a leer un determinado aspecto de esa historia. Entonces sí, el guion tiene que ser escrito de una manera tendiente a ser universal.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Pasamos a hablar del guion y la dramaturgia, el primer motivo de que la dramaturgia se publique para leerse, dice Muller, es que, el teatro es mucho más efímero que el cine. Una vez que se filma una película, probablemente nadie más la vuelva a filmar. Hay una única versión, hay una única puesta en escena de un guion. Es muy raro que alguien agarre el mismo guion original y lo vuelva a filmar como se hace con las obras de teatro. Cuántas versiones hay de las obras clásicas, cuántas veces han enseñado a los clásicos griegos desde hace 3000 mil años, cuántas veces han enseñado a cada una de las obras de Shakespeare, o incluso las obras contemporáneas. Entonces creo que el guion cinematográfico no es el objeto de preservación de esa historia. La preservación es la película. Y el teatro, la obra, una vez que se termina la representación, el único lugar en donde se puede conservar algo de esa representación es en el texto y bueno, además, estamos escribiendo guion no desde hace mucho menos de cien años; estamos escribiendo guiones de teatro desde tres mil, cuatro mil, no sé. Hay una diferencia también ahí en la tradición. Igual, la gente lee cada vez más que antes, la parte de cine en las librerías tienen más opciones y el internet, el acceso a los guiones que uno tiene es increíble. Cuenta que cuando comenzó a estudiar cine era imposible, pero hoy, casi cualquier guion está disponible en internet. Simplemente las películas americanas, y las diferentes versiones donde uno puede estudiar la evolución de un tratamiento y otro. Tal vez mejor es una cosa que de aquí a doscientos años se puede volver a hablar y ver si hay más guiones. Pero eso es gracioso, porque a veces incluso los residentes de cine leen menos guiones de lo que deberían. Porque a veces es difícil de leer también, aunque, los buenos guionistas se preocupan también por las palabras y hacen que la lectura sea disfrutable, pero, hay épocas, hay periodos, que los guiones son tan duros, que son tan técnicos que eran malos para ser leídos. Cree que esa manera más contemporánea de escribir que mezcla; que tiene ese lenguaje invisible, que es sugestiva, que sugiere imágenes y que a la vez hace pequeños espacios más poéticos que te hacen imaginar un poco como en la literatura, puede leerse. Considero que en el momento donde sólo tenemos el guion, el guion es una película no terminada. O sea el guion ya es una película en su estado transitorio.

El guionista debe conocer el lenguaje cinematográfico, de la misma manera que el novelista tiene que conocer la lengua. En realidad, en el guion no importa tanto la elección correcta de las palabras y el efecto que generan en el lector. Nos interesa que la producción

sepa lo que necesita y que las imágenes y sonidos que se generen a partir de esas palabras sean los que estamos buscando. El guion tiene que ir más allá de la palabra.

Para concluir la entrevista le preguntamos si existe lenguaje cinematográfico implícito en el texto cinematográfico, a lo que el guionista contestó que sí, por supuesto, y que además el lector puede imaginarlo. Si se está describiendo en detalles a una hoja sobre la mesa, probablemente el lector va a imaginarse la hoja, va a imaginar algo más cerrado en eso. Y si se está describiendo este jardín en sus aspectos más generales, probablemente se imagine eso, más abierto. Eso hace parte de la conducción, incluso de la forma en que se ven las cosas. Obvio que no va a pensar en términos de lenguaje cinematográfico, si eso es un plan general, es un primer plano; si lo hace, la lectura está muy mal. Considera que más bien, lo va a sentir. Incluso, comenta, que hoy en día muchos autores de literatura están aprovechando esa manera de escribir. Para su doctorado, nos cuenta que estuvo buscando en la teoría literaria el concepto de escena, y pudo encontrarlo; que es un concepto de la dramaturgia, no de la literatura. Porque la escena condiciona a un espacio y un tiempo, que no cambia. La escena, el concepto más bajo de escena es un lugar, es el pedacito ese que ocurre en el mismo lugar sin ningún salto temporal. Es una unidad espacio temporal. Y eso no existe, o nunca se habló de eso en la literatura, hasta que el cine, el teatro, introdujo el concepto. Nos dice que nunca pudo usar esa cuestión en la tesis porque estaba un poco afuera, pero, cree que las cosas estaban tan cerca, es decir, los guionistas pueden escribir literatura.

Para finalizar, señala una cosa que es importante: que muchas veces el guion de cine no es hecho de manera individual, como el cine, es todo colectivo. Como mínimo el guionista está con el director. Muchas veces el director también firma el guion. Entonces, es un proceso más que estar individualmente sentado frente a la página en blanco, es un proceso de diálogo, más de pensar y escribir.

INT. OFICINA CÁTEDRA DE GUION EICTV. DÍA.

Nurielis Duarte, quien está a cargo de la cátedra de guion, recibió las preguntas por escrito y esto es lo que en un texto respondió:

Propiamente, desde la escritura, el guion cinematográfico es una elección o selección ordenada de: Qué, cómo y sus relieves. Luego está la conciencia de que, aunque se escriba pensando en la pantalla, es un estado transitorio. De este modo, no deberá escribirse la película que se espera ver. El guion deberá referir el relato que, con buena suerte, la película traducirá. Sin el paso a la pantalla, como instancia interpretativa del relato, la película no existe. Carriere lo comparaba con la oruga que nacía para convertirse en mariposa.

Los guiones que no se filman no tienen muchas opciones, se quedan en la gaveta o sobre el escaparate. Pero yo lo veo con optimismo. El guionista al igual que el que hace deporte necesita las horas de gimnasio, hacer músculo. Soy guionista y hay otras opciones para mí, me dedico a la docencia y al trabajo de consultora. Una opción más es la dirección, pues supuestamente se tiene una comprensión a niveles profundos del sentido del relato.

En cuanto al proceso creativo de una novela y un guion, entiendo que son procesos de escritura muy diferentes. Por otro lado, los procesos creativos, son muy individuales no solo según la persona sino también el proyecto. La diferenciación clave radica en que la literatura trabaja para la palabra y el guion para el bordado de imagen, montaje, sonido. En literatura la colocación de la palabra es primordial, el orden de cada una en la oración es determinante. No así con el guion, que no se habrá terminado de escribir hasta que sea filmado, montado y sonorizado.

No todos los guiones se podrían publicar para ser leídos, quiero decir que, según qué guion, porque algunos son guías muy exactas de la puesta en cámara que se seguirá y eso supone un tipo de lectura que se aleja bastante de

la habitual y que en cierta medida hasta distancia. Pero hay otro tipo de guía, esas muy poéticas como las que escribía Bergman, por ejemplo, que no son nada gráficas, que son muy poco guía si se quiere. El público no especializado puede entender un guion de manera general, pero sospecho que se le escaparían una serie de cuestiones importantes; movimientos, efectos, intenciones contenidas en el papel. El guionista escribe para un espectador y no para un lector. No veo la necesidad de supeditar la escritura a éste lector, porque el lector de cine, se encuentra en la butaca.

El teatro se escribe para ser dicho y no filmado, esa es la principal diferencia entre la dramaturgia y el texto para cine. La diferencia se encuentra en la propia palabra, en la argucia, exactitud o poética que construye. El relato cinematográfico sugiere la imagen, aquello que deberá contener pero no es la imagen todavía, en cierto modo, aún no se puede hablar de una poética acabada.

El guion es una obra que en algún momento se termina, pero al estilo Borges que dijo que publicaba para dejar de reescribir. El paso a la pantalla en sí, es una reescritura. Pero el guion no es una obra terminada. Existe como guía para convertirse en otra cosa.

Es útil conocer el lenguaje cinematográfico como escritor de guiones, aunque no imprescindible. Es más importante que se conozca de dramaturgia, por ejemplo. A fin de cuentas no es decisión del guionista qué plano se deberá usar, por más que pueda sugerirlos con su escritura. El guion puede sugerir incluso eso, el encuadre, el plano. El ideal es que ese camino de sugerencias esté soportado por las necesidades de la historia. Quiero decir, si vas a “pedir” un general o un cerrado, es porque para el encadenamiento de la historia es relevante, es porque supone algo más que una decisión estética. Las imágenes se generan porque existe un imaginario individual y un imaginario colectivo.

Toda historia, desde la que se cuenta en las cavernas hasta el cuentecito de la abuela sobre la cola del pan, con suerte remitirá a una imagen.

INT. CASA ERICA KOLEFF. DÍA VÍA VIDEOLAMADA

Erica Koleff (guionista argentina), a la que tuvimos la oportunidad de conocer en el Bolivia lab, un laboratorio de guion que se lleva a cabo en Bolivia, donde se trabajan guiones seleccionados de Latinoamérica. Se sienta frente a la computadora y atiende nuestra llamada para hablar de guion.

Koleff inicia contando una anécdota, nos narra que una vez dio una charla en donde se analizaba la película *El secreto de sus ojos* que antes fue novela. Hacían la comparación de la novela a la película, olvidándose del guion, ella, cuenta; siempre les recordaba que entre eso, había un guion, no es que la novela se transformara sola en película. En medio hubo algo tan importante como la novela y la película.

Comenta que hay quienes dicen que el guion es lo de menos, el guion no importa, uno agarra la cámara sale a filmar y ya. Ella considera que no debe ser así, que debe existir el compromiso con la historia, con lo que se quiere contar, con lo que se quiere transmitir, con hacer películas que se recuerden. Se debe entender que el guion es una obra de arte, el pilar es el guionista, después hay que reconocer al director que puede destruir o potenciar la historia. Koleff aprovecha para comparar el guion con la dramaturgia, diciendo que la película que el director filma es una interpretación del texto, como las obras de teatro que van circulando por distintos países, un clásico de Shakespeare, por ejemplo, en Argentina, en México, su representación será algo tan distinto, con todo un bagaje cultural del lugar donde se monta.

Enseguida guiamos a Koleff para que nos hablara del texto dramático y el guion, intentando comprender por qué que uno se publica y el otro no, ella lo entiende diciendo que

la gente que lee teatro, más allá de si es o no de teatro, lo lee porque son obras clásicas, porque le gustan, o porque empezó a haber un misticismo en torno al autor, considera que eso tendría que lograrse también con los guionistas. Aclara que no todas las obras que se han editado se han hecho. No todas las obras que se escribieron fueron interpretadas, pero el texto existe, se publica y es una obra, tiene entidad de obra, y el autor, tiene entidad de autor.

En lo referente al guion como una alternativa de lectura, ella piensa que sería una cuestión de generar marketing alrededor del guion, de instaurar esa posibilidad. Nos cuenta que un escritor argentino de novela, cuento y poesía, escribió una novela en formato de cine. Koleff considera que si se llega a un acuerdo de instaurar un nuevo formato de lectura y se comienza a apoyar esa noción con todos los guionistas se puede generar un nicho que empezaría a crecer. Actualmente es una corriente que se está poniendo cada vez más fuerte.

En su experiencia, nos cuenta que cuando a veces, les da a leer el guion a gente que no tiene nada que ver con el cine, hay personas que cuando vencen la primera parte, que es la cabeza de escena, entran en la historia, y entran en ese lenguaje, y pueden entender perfectamente la anécdota. Pero hay otras que a veces tiene un primer encuentro con la lectura, eso del encabezado las descoloca un poco, pero después de cualquier modo entran en la lectura. Considera que es más que nada que la gente se atreva a experimentar otro tipo de lectura, otra estructura, que pueda vencer ese propio prejuicio para disfrutar de la lectura que no va a ser como una novela, de hecho las novelas actualmente fuera de la narrativa clásica experimenta varias nuevas formas con las que el lector poco a poco se va familiarizando. Finalmente dice que al lector no hay que darle explicaciones cuando se les presenta un nuevo formato, hay que dejar que lo vaya descubriendo por sí mismo y por intuición, y si se empieza de moda por cuestión de marketing es genial, uno muy rara vez ve los guiones por ejemplo de Almodóvar en libro, no es fácil conseguirlo. El público no especializado en cine puede leer guiones, no sólo los que trabajan en la industria, sino cinéfilos, los críticos, gente fanática, la gente que le gusta leer y disfrutar.

ANEXO

C. ENCUESTAS

Guía para la entrevista al lector especializado

El siguiente cuestionario tiene como fin recoger diversas opiniones de guionistas y realizadores cinematográficos, con el fin de contribuir a la investigación “EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO COMO UNA LATERNATIVA DE LECTURA” de Verónica Marín, para obtener el grado de Maestría en la UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES en México.

*Es importante aclarar que se refiere en todo momento al guion clásico- literario, que respeta el formato y que puede ser considerado como universal.

*Por otro lado, se especifica que el fin de esta investigación no es declarar o no al guion como literatura, sino indagar en cuál es la relación que existe entre la construcción del mismo a partir del lenguaje cinematográfico y la recepción del mismo en un lector. (Se busca comprobar que la experiencia de lectura de un guion es distinta a la de cualquier otra narrativa).

Nombre completo:

Nacionalidad:

Oficio:

Por favor responda ampliamente a las siguientes cuestiones justificando sus respuestas en caso de que la pregunta lo requiera, se le pide que no reduzca su respuesta a una negación a aceptación. Tómese el tiempo que le sea necesario y regrese el cuestionario cuando lo haya resuelto, puede hacerlo en computadora o manuscrito (en este caso se le pide una letra legible) numerando las respuestas según la pregunta. Gracias.

1. ¿Qué es para usted el guion cinematográfico?
2. ¿Considera usted al guion como una obra terminada?
3. ¿Qué opciones tiene como guionista, además de la producción?
4. ¿Qué sucede con los guiones que no llegan a la pantalla?
5. ¿Consideras que el proceso creativo del guion cinematográfico es parecido al proceso creativo de otros géneros literarios como la novela, cuento o relato?

6. ¿El guionista debe conocer el lenguaje cinematográfico para escribir guiones? Sí/no ¿por qué?
8. ¿Considera usted que la experiencia de lectura de un guion es igual a la experiencia de leer una novela, cuento o algún otro tipo de narrativa? Sí/no ¿por qué?
9. ¿A qué crees que se deba que la dramaturgia para teatro es leída y se encuentra accesible a todo público y los guiones no?
10. El guion como alternativa de lectura ¿qué opina usted al respecto?
11. ¿Cree que un lector no especializado en cine (público en general) puede leer un guion y entenderlo? Sí no ¿por qué?
12. ¿Considera complicado que se llegue a una serie de convenciones para que el público pueda leer guiones y entenderlos? sí/no ¿por qué?
13. ¿Las imágenes que genera un guion al ser leído son iguales a las que genera una novela, por ejemplo? Si/no ¿por qué?
14. ¿Cree usted que el lector puede vislumbrar a través del guion el lenguaje cinematográfico (encuadres, ángulos, etc...)?

Encuesta Comparativa de experiencia leer guion/ver cortometraje Circe (2013)

Fecha y lugar de la aplicación:	
Nombre:	
Edad:	Sexo:
Ocupación:	

Contesta de manera clara las siguientes preguntas con respecto a la lectura EL ENCARGADO tachando la respuesta correcta, o bien respondiendo con letra clara y precisa.

1.- ¿Con que tipo de lectura relacionas el texto?			
a) Instructivo	b) cuento	c) novela	d) receta
2.- ¿Según su dificultad cómo definirías la lectura?			
a) entendible	b) complicada	c) amigable	d) confusa
3.- ¿Habías leído alguna vez un texto como este?			

a) Sí, alguna vez	b) Sí, algunas veces	c)No, nunca antes	d)No, es distinto a lo que he leído
4.- Si pudieras definir este texto ¿qué definición elegirías?			
a)Descripción de sucesos	b)Obra de teatro	c)Narración de una historia	d)sucesión de imágenes
5.- ¿Volverías a leer un texto con este formato?			
a)No, me pareció muy complicado	b)Si, me pareció interesante	c)Si, aunque es confuso	d)No, no es entendible
6.-Dentro del texto a qué se refiere la palabra INT.			
a)intento	b)interior	c)introducción	d)intensidad
7.- Señala las partes que distingues en la lectura con una X dentro del paréntesis.			
()Inicio	()Personajes	()Diálogo	()Final
()Clímax	()Desarrollo	()Descripciones	()Lugares
8.- ¿Qué tipo de texto te parece similar a éste?			
a) Libreto de teatro	b) novela	c) receta	d) instructivo
9.- ¿A qué se refiere INT. SALÓN DE CLASE - DÍA?			
R:			
10.- ¿Haz un breve resumen de la anécdota de la lectura?			
R:			

Responde las siguientes preguntas con respecto al cortometraje EL ENCARGADO.

Nombre:			
1.- ¿Cómo dirías que fue tu experiencia al leer y ver el cortometraje?			
a) Fue idéntica, es la misma historia.	b) Fue una experiencia distinta	c)Fue parecida más no idéntica	d) Fue repetitiva
2.- ¿Consideras que es lo mismo leer un libreto de teatro y ver la obra de teatro en escena?			
a)Si, es la misma historia	b)Es casi lo mismo	c) No, en la lectura usas más la imaginación	d)No, son cosas distintas
3.- ¿Sabías que previo a la película existe un escrito llamado guion cinematográfico?			

a)Si, lo sabía	b)Creo que lo había oído	c)No, no lo sabía	d)No, lo ignoraba
4.- Existen guiones cinematográficos que jamás se convertirán en película y a los que podrías tener acceso, ¿te gustaría leer esos guiones?			
a)No, me parece complicada la lectura	b)No, prefiero leer novelas	c)Si, me gustaría	d)Si, no es tan complicado leerlos
5.- Con respecto a la lectura de novela y de guion cinematográfico ¿qué podrías decir?			
a)Es lo mismo leer novela a leer un guion	b)Es parecido, pero no igual	c)Es lo mismo pero con otro formato	d) Es diferente aunque comparten cosas
¿Describe cuál fue tu experiencia al leer un guion cinematográfico para cortometraje?			
R:			

Gracias por tu contribución.

Encuesta experiencia lectura Largometraje La jaula de Oro (2013) (Lenguaje cinematográfico)

Después de responder guarda el archivo agregando tu nombre ejemplo: encuestaguionkarla

Envíalo a veronicamarincienfuegos@gmail.com

GRACIAS!

Nombre:

Edad:

Ocupación:

Responde de manera amplia las siguientes preguntas, tratando de explicar sin limitarte a responder sí o no. Explica ¿por qué?

1¿Al leer un guion cinematográfico entiendes de qué tratará la película?

2Explica si al leerlo tiene alguna implicación en tu lectura el saber que estás leyendo una película:

3¿Logras imaginarte en qué lugar está puesta la cámara?

4 ¿Consideras que para leer un guion debes saber algo de cine?

5¿Crees que leer un guion puede ser una experiencia distinta a leer un una novela, por ejemplo?

6 ¿Entiendes a qué se refiere lo siguiente dentro del guion? ¿Consideras complicado entenderlo o te parece algo intuitivo?

INT. CASA. DÍA

EXT. CALLE. NOCHE

1	<p>EXT. PUESTO PELÍCULAS PIRATAS/ CALLE CENTRO CIUDAD DE GUATEMALA - DÍA</p> <p>La carátula de una película en la que vemos a "Shane", vaquero rubio de mediana edad con aura heroica, unas manos la sostienen.</p> <p>JUAN levanta la mirada. Viste pantalón de mezclilla viejo y una camiseta. Mira la película en una tele, de reojo checka la calle.</p>	1
2	<p>INT. TELEVISIÓN - DÍA (STOCK)</p> <p>Música clásica de orquesta, emotiva. Un bello paisaje. "Shane", vaquero a caballo, desciende hacia un valle. Cruza parajes, sin rastro de seres humanos. Se aleja hacia el horizonte. Unas montañas nevadas a lo lejos.</p>	2
3	<p>EXT. PUESTO PELÍCULAS PIRATAS/ CALLE CENTRO CIUDAD DE GUATEMALA - DÍA</p> <p>Bulllicio de gente que camina de un lado a otro, tráfico de autos, muchos negocios, dependientes detrás de rejas y barrotos. OFICINISTAS comen en un puesto de tortas.</p> <p>JUAN, apoyado en la pared al lado del puesto, mira al otro lado de la calle. En las manos lleva la película.</p> <p>ÁLVARO (20 años, mestizo) llega hasta él, lo abraza. Le acompañan otros DOS CHICOS.</p> <p style="text-align: center;">ÁLVARO</p> <p>¿Qué tal vaquero, otra vez soñando?</p>	3

Partiendo del ejemplo anterior.

7¿Te parece que la puntuación en el guion cinematográfico es igual que en el cuento o en la novela? (Revisa los puntos y las comas)

8¿Podrías decir si la puntuación en el guion te sugiere algo al imaginar lo que te está narrando?



ANEXO

D. GUIONES

Guion Cortometraje Circe (2013)

FADE IN

INT. SALA CASA ANA. DÍA

ANA (8, cabello largo, vestido negro) sentada en un sillón acaricia un GATO.

CORTE A

TÍTULOS: CIRCE (2013)

EXT. CAMPO. DÍA

FRIDA (8) sentada en el pasto, observa a su alrededor, ve a ANA que se acerca, trae una bolsa negra de tela en la mano. Ana llega.

FRIDA

Hola Ana.

En la bolsa una RATA MUERTA.

ANA

¿Traes el dinero?

Frida le da las monedas.

FRIDA

Traigo treinta.

Ana toma las monedas y le da la bolsa a Frida. Frida abre la bolsa, hace un gesto de desagrado, la cierra.

FRIDA

Guácala ¿Estás segura que esto va a funcionar?

ANA

KK

Ya te dije que sí, tu papá va a volver a tu casa, ¿No crees en mis poderes? Te puedo castigar por eso. Si no crees, no va a funcionar, ya vete.

Frida se va. Ana cuenta las monedas, las guarda en el bolsillo de su vestido.

CORTE A

INT. HABITACIÓN FANDO CASA ANA. DÍA

Una habitación con una cama individual, a un lado de la cama una jaula para roedores vacía. FANDO (10) acostado boca abajo en la cama. ANA sentada en un sillón, observa a Fando.

ANA

Debes aprender que las mascotas no duran para siempre.

FANDO

Es que lo extraño.

Fando se talla los ojos.

CORTE A

INT. COMEDOR CASA ANA. DÍA

Un comedor grande, ANA y FANDO están sentados, su MAMÁ (37) sirve sopa. Una mesita a un costado, encima una caja de madera, una imagen religiosa y una Biblia. Ana se levanta, saca las monedas de su bolsillo.

ANA

Mami, mami.

Ana sonrío, su mamá la observa, Ana le muestra unas monedas en su mano.

ANA

Para la caridad.

LL

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ana abre la caja, echa las monedas, cierra la caja y se vuelve a sentar.

FADE OUT

Guion cortometraje El encargado

El Encargado – Nacho Vigalondo y Sergio Barrejón – Versión 5 (27 sept 2007)

1. AULA INT.DÍA

Aula de colegio público. Niños de diez u once años. Un PROFESOR explicando la lección.

PROFESOR

(Su voz se sigue oyendo en off mientras se desarrolla la escena)

Repasamos entonces. Las flores tienen dos partes bien diferenciadas: los órganos reproductores y los órganos anejos. Los órganos anejos, recordamos, son: el cáliz, formado por esas hojitas llamadas sé-pa-los que protegen el núcleo floral; y la corola, la parte más vistosa de la flor, formada por los pé-ta-los. Los órganos reproductores se dividen en masculinos y femeninos. El masculino se llama androceo. El androceo, os acordáis, son los estambres que guardan en sus anteras el polen, una especie de polvito de color amarillo que son las células sexuales masculinas. El órgano femenino o gineceo es el pistilo que suele tener

Guion completo para descarga:

<https://bloguionistas.files.wordpress.com/2013/02/el-encargado-guiocc81n-v5.pdf>

Cortometraje:

<https://vimeo.com/1585824>

MM

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Guion largometraje La jaula de Oro (¿año?)

Guion completo:

https://drive.google.com/file/d/0ByOw_NlYgCa8VndFN3dNNHRaYzQ/view

