

**Universidad Nacional de La Plata**  
**Facultad de Artes**  
**Departamento de Artes Audiovisuales**  
**Licenciatura en Comunicación Audiovisual**  
**Orientación Realización de Cine, Video y TV**



# **La impronta subjetiva en la temporalidad del guión literario**

**Un ensayo sobre el tiempo filmico subjetivo desde el género  
*suspense***

Estudiante: E. Joaquín Suárez  
Leg. 53361/2  
ernestojoaquinsuarez@gmail.com

Tutor: Cristian Ponce

## **Resumen**

El objetivo general de este trabajo será problematizar un supuesto del guión tradicional, a saber, la estricta descripción de sólo aquello que se observa en la imagen. Partiendo de allí, el objetivo específico será realizar un análisis de cómo el desarrollo de la subjetividad de los personajes en la escritura, permite explicitar y complejizar la conceptualización de la temporalidad, un aspecto central del guión cinematográfico que, no obstante, suele ser vulnerado por la austeridad que impone el supuesto anteriormente mencionado. Para evidenciar la relevancia de esta articulación entre subjetividad y temporalidad, la cual será denominada ‘tiempo filmico subjetivo’, se utilizarán las características de un género cinematográfico, el *suspense*, particularmente en los términos desarrollados por Alfred Hitchcock. Con el fin de llevar estas reflexiones al ámbito de la producción, se desarrolló un guión literario que incluyó los aspectos recién mencionados.

**Palabras clave:** temporalidad, subjetividad, suspense, tiempo filmico subjetivo.

## **Sinopsis**

Amalia es una peluquera de un pueblo pequeño del interior de Buenos Aires (año 2021). Hace varios años que quedó viuda de su pareja Anay, es budista y lleva una vida austera. En un día de rutina laboral llega un cliente que le removerá viejos recuerdos. Se trata del banquero que allá por el 2001 les recomendó a ella y a Anay guardar todos sus ahorros en el banco, justo antes de que llegue el “corralito” y, en consecuencia, lo pierdan todo. Ni ella (al comienzo) ni él se recuerdan mutuamente. El banquero le solicita que le rasure la barba a la antigua, con una navaja. Mientras Amalia lo rasura, ambos desarrollan una charla que poco a poco va despertando múltiples recuerdos en ella. Luego de unos minutos, Amalia recuerda que él fue el principal culpable de que Anay se suicide, hace 20 años. Distráido, el banquero no tiene noción de la intensa lucha interna que vive Amalia por no cortarle el cuello. En un momento, sosteniendo con fuerza la navaja para evitar matarlo, la protagonista se corta la mano. Finalmente, recordando a su pareja, quien la introdujo en la práctica de la meditación budista, logra calmarse y reprime el asesinato del banquero.

## **Fundamentación**

La reflexión sobre el tiempo a través del lenguaje audiovisual posee una larga trayectoria. Uno de los cineastas que más profundamente ha trabajado sobre ello y que sigue siendo una referencia para los/as realizadores/as actuales es Andrei Tarkovsky. No obstante, existen muchos/as otros/as cineastas que han abordado la representación del tiempo desde distintas perspectivas y escuelas. Otras figuras representativas son, por ejemplo, Michelangelo Antonioni y Krzysztof Kieślowski. En relación con el cine comercial contemporáneo, algunos representantes son Christopher Nolan o Denis Villeneuve.

Ahora bien, existe un ámbito no muy explorado en relación con la temporalidad en el audiovisual, y es el cómo plasmar este concepto en un guión literario. Generalmente, su abordaje se presenta desde dos extremos opuestos: por un lado, desde una perspectiva absolutamente sistemática, en la que suele perderse el particular espesor de sentido que posee (como sucede en los desarrollos de Syd Field o Robert McKee) y, por otro lado, los enfoques puramente experimentales y/o poéticos que resisten cualquier tipo de sistematización. Resulta pertinente, por tanto, emprender la empresa de analizar en profundidad las características conceptuales y formales de la temporalidad al interior del guión cinematográfico.

Desde ya, el proyecto de una formalización de la temporalidad en el guión cinematográfico es un proyecto demasiado ambicioso, sobre todo para una tesina de grado. No obstante, existen perspectivas recientes de la teoría audiovisual que explicitan que existe un aspecto clave para comprender la temporalidad filmica y cuya conexión sí puede ser abordado (al menos introductoriamente) en la extensión de este trabajo, a saber, la subjetividad. La investigadora australiana Matilda Mroz, por ejemplo, respecto de los cambios actuales en las teorías del audiovisual y remitiendo a los desarrollos de Vivian Sobchack, afirma:

En lugar de ver a los espectadores de películas como receptáculos pasivos de las ideologías ilusorias de un aparato dominante, los teóricos contemporáneos están enfatizando cada vez más la importancia de explicar cómo el espectador puede tener respuestas sensoriales y afectivas “reales”. Vivian Sobchack, por ejemplo,

escribe: “Es posible que los cuerpos humanos sean, de hecho, efectivamente ‘conmovidos’ y ‘emocionados’ por las películas”. En el argumento de Sobchack, los escritos teóricos del pasado propagaban una brecha entre “nuestra experiencia real” en el cine y las teorías académicas que los/as estudiosos/as del cine construimos para explicarlo o, quizás más acertadamente, para pretextarnos”. Una de las formas de remediar esto sería fundar la escritura teórica de los académicos en las respuestas sensoriales. El proyecto declarado de Sobchack en *Carnal Thoughts*, por ejemplo, es fundamentar su análisis "en la carne", o más bien, "en mi carne". (Mroz, 2013: 7)

Vale resaltar que el libro del cual surgen estas reflexiones sobre la subjetividad versa, justamente, sobre la temporalidad. De hecho, el libro de Mroz se denomina *Temporality and Film Analysis*. Allí, la autora desarrolla cuatro claves conceptuales para comprender el análisis de la temporalidad fílmica en sus términos contemporáneos. Estas son: *duración y ritmo*, quizás las dos nociones más tradicionales de su lista; *incertidumbre y resonancia*, con las cuales busca señalar aquellas instancias de tiempo fílmico que evocan perplejidad y opacidad en lugar de priorizar un sentido unidireccional y predecible; *sensorialidad y textura*, nociones que remiten a la posibilidad de transmitir la sensación táctil a través del detalle y la segmentación de la imagen, la cual sugiere una temporalidad que termina de ser definida en la mente del espectador; y, finalmente, el *afecto*, con el cual refiere a esos “sonidos, momentos o imágenes con carga emocional que suspenden la temporalidad lineal y no necesariamente encajan en la progresión narrativa” (Mroz, 2013: 5). Es particularmente este último concepto el que está en la base de la búsqueda en este trabajo.

Enfoques actuales como los de Sobchack y Mroz, explicitan que existe una corriente nueva en la teoría audiovisual que busca abandonar las pretensiones puramente racionalistas de antaño y evidenciar el componente afectivo de la subjetividad en dicha disciplina. Este tipo de proceso de revisión de supuestos tradicionales puede ser extrapolado, al menos en principio de manera ensayística, al ámbito del guión literario.

Por lo general se comprende que los detalles y descripciones de este tipo de guión deben limitarse estrictamente a lo que se observa en la imagen. Es decir, no resulta adecuado para los cánones tradicionales ahondar demasiado en las emociones o

percepciones de los personajes, dado que, de hacerlo, se estaría saliendo de la jurisdicción del guión audiovisual y yéndose, más bien, al ámbito de las Letras en sentido amplio (ya sea prosa o poesía). Por ejemplo, en palabras de Carrière y Bonitzer:

Debe rechazarse de entrada todo este lenguaje literario, porque lleva una máscara estrecha y engañosa. El guionista es –por necesidad, si no por gusto- mucho más un cineasta que un escritor. (...) La “escritura” del guión (“escritura” es una palabra peligrosa que más vale utilizar en este caso con la prudencia de las comillas) es, pues, una escritura específica. (...) debe desconfiar constantemente de sí misma, de sus propias tentaciones, de sus tendencias, de sus excesos, del espejismo-literatura. El guionista debe aceptar rápidamente -sin pena alguna, todo lo contrario- que no es un novelista, sino un cineasta. Se libera así sin dolor de su complejo literario, pues está adquiriendo un saber que le envidiarán mil escritores. (1991: 14-16)

No obstante, a pesar de las recomendaciones de los teóricos franceses y tal como lo explicitan las investigadoras citadas más arriba, al pretender extirpar del guión todo resabio proveniente de las Letras se corre el riesgo de eliminar el componente afectivo que caracteriza a la subjetividad. Con él se pierde, al mismo tiempo, gran parte del espesor conceptual que le otorga sentido a la historia que se pretende transmitir. Uno de los aspectos que más se vulnera en ese proceso de purga es, justamente, la temporalidad.

Ahora bien, es necesario dejar en claro que el propósito aquí no es problematizar las características formales en general del guión literario o proponer que este género precisa perder sistematicidad en pro de ganar sentido en el nivel de la temporalidad. De hecho, en el guión literario producido para ejemplificar esta propuesta conceptual, se han mantenido todos los criterios tradicionales que generalmente se utilizan en el guión cinematográfico. La clave crítica estará puesta, ante todo, en la incorporación de la articulación entre subjetividad y temporalidad, la cual, a los fines de este trabajo, se denominará ‘tiempo fílmico subjetivo’. Con el fin de explicitar cómo se aplica en la práctica, en el guion desarrollado se han introducido algunos conflictos subjetivos de la protagonista para de este modo darle una mayor entidad a aquellos momentos en los cuales el/la realizador/a precisa (si acaso lo considera pertinente) detenerse a priorizar la dimensión afectivo-temporal por sobre la progresión de la narración en sentido estricto. Como ya se mencionó más arriba, la

ausencia de dicha dimensión suele ir en desmedro de la conceptualización del tiempo en la historia.

Esta propuesta, la de darle un lugar a la dimensión afectiva en la representación fílmica, no es una propuesta extraña a la reflexión sobre el audiovisual. Un caso famoso de la historia del cine en la cual la necesidad de hallar formas de representar fielmente una vivencia afectiva se tradujo en un nuevo estilo audiovisual, es la cámara lenta de Sam Peckinpah. El realizador estadounidense fue quien introdujo, por primera vez en la cinematografía mundial y que habría de volverse canon a partir de allí, la cámara lenta en las escenas de acción. Según ha comentado el mismo Peckinpah en diversas entrevistas, esta idea habría surgido de una experiencia personal: cuando era soldado durante la segunda guerra mundial percibía los hechos de violencia con una sensación similar a la que transmite el *slow motion* (Bender, 2014: 124).

De modo que, teniendo en cuenta esta breve introducción al problema del cual parte este trabajo final de graduación, el objetivo de la producción que este texto busca fundamentar, tal como ya se adelantó más arriba, es un guión literario que incluye la dimensión de la subjetividad de los personajes y, en consecuencia, permite hacer explícita la dimensión temporal que suele perderse en la escritura austera típica del guión clásico. Para evidenciar esta articulación entre subjetividad y temporalidad, en el desarrollo del guión se incluirá la descripción en profundidad el trasfondo emocional y psicológico de la protagonista, con el fin de “espesar” la narración en los momentos en los cuáles la temporalidad corre “más lento”, esto es, donde la tensión dramática es mayor.

Resulta relevante hacer otra salvedad formal. La mayor o menor relevancia del tiempo fílmico subjetivo en el guión literario no necesariamente se traduce en la cantidad de palabras o párrafos dedicados a la descripción de las sensaciones o sentimientos de cierto personaje. Por poner un ejemplo exagerado, no se trata de escribir una página entera sobre el estado emocional del personaje para así indicar que el tiempo fílmico subjetivo debería durar un minuto. La idea propuesta aquí, de manera introductoria, es que cada vez que se incorporan descripciones del estado subjetivo de un personaje en el guión, cuestión que estaría prohibida desde los cánones tradicionales, el/la guionista le estaría sugiriendo al/la realizador/a (o incluso al actor/actriz) que en ese momento posee particular relevancia la, en términos de Mroz, dimensión afectiva. Dicha dimensión, donde prima el tiempo

filmico subjetivo por sobre el tiempo puramente formal propio del guión tradicional, podría indicarle al realizador/a que se trata de un momento narrativo poseedor de un tipo de temporalidad que excede, por ejemplo, la medición tradicional de 1 página=1 minuto (p. ej., McKee, 2011).

Habiendo descrito el objetivo tanto de este texto como del guión, ahora es preciso mencionar un componente que, de ahora en más, será clave en ambos escritos. En primer lugar, siendo que la historia del guión es de la extensión de un cortometraje (20 minutos), será necesario recurrir a un género o estilo narrativo que provea la suficiente tensión dramática como para poder plasmar el argumento conceptual desarrollado más arriba: el suspenso.

Como resumen de la potencia dramática de este género resulta preciso recurrir al maestro del *suspense*, Alfred Hitchcock, quien afirmaba: *Prefiero sugerir algo y dejar que la audiencia lo resuelva. La gran diferencia entre suspenso y shock o sorpresa es que, con el fin de generar suspenso, tenés que proporcionarle a la audiencia una cierta cantidad de información y el resto se lo dejás a su propia imaginación*<sup>1</sup> (entrevista de 1973). Vinculada con esta cita, es muy conocida la “teoría de la bomba” de Hitchcock, en la cual el cineasta ejemplifica su punto a través de dos situaciones ficcionales con resultados muy diferentes: una situación en la cual dos personajes están conversando en un bar y de pronto estalla una bomba (recurso del *shock*) y una en la cual los espectadores saben desde un principio que bajo la mesa de los dos personajes hay una bomba (recurso del *suspense*). Esta utilización hitchcockiana del suspenso tiene una particular implicación en la temporalidad del film, la cual es denominada “suspenso irónico” por el teórico del cine Thomas Hemmeter. Según sus palabras:

El poder mediador de la narración de ficción puede reconocerse en el uso irónico del suspenso por parte de Hitchcock. Como se entiende comúnmente, el suspenso formalista opera simplemente como una técnica narrativa que permite al director autorista manipular el espacio de ficción, el conocimiento del espectador y los ritmos estéticos para controlar las respuestas de su audiencia pasiva. (...) En las películas de Hitchcock, el suspenso narrativo funciona no solo para proporcionar emociones, sino también para provocar que el público experimente el tiempo

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

narrativo suspendido a través de la ficción, un tiempo de demora mortal provocado por eventos de la historia que descuidan, evitan, confrontan o simplemente esperan un inevitable final apocalíptico (...). El suspenso narrativo modernista de Hitchcock proporciona un paso entre la experiencia del público del tiempo vivido y su experiencia del tiempo cinematográfico (Hemmeter, 78: 2011).<sup>2</sup>

El suspenso, por tanto, ofrece una herramienta narrativa ideal para ejemplificar el tiempo filmico subjetivo, dado que al crear una tensión dramática de este tipo, donde prima la dimensión afectiva y la suspensión del tiempo narrativo, la dimensión temporal escapa de los aspectos formales del guión tradicional. La inclusión de la descripción de la subjetividad de los personajes en el guión desarrollado busca, justamente, dar lugar a la expresión de este fenómeno en el guión literario. Cuanto más largo sea el suspenso, cuanto más se demore la resolución de la “bomba de tiempo”, más intensa se hace la tensión dramática y más atención por parte del/la realizador/a precisaría la temporalidad que introduce la dimensión afectiva del espectador.

En relación con la importancia que posee la temporalidad en este trabajo, también se incorporarán dos aspectos relevantes para la generación de suspenso en la historia: el *flashforward* y el *flashback*. Por un lado, el *flashforward* permitirá iniciar la historia con una “bomba de tiempo” en los términos hitchcockianos: dos manos temblorosas y ensangrentadas con una navaja en el piso. Dicha imagen sugerirá que habrá un asesinato. No obstante se trata, en realidad, de una pista falsa o *red herring*, dado que consistirá simplemente de un corte accidental que la protagonista se realiza en la mano. Más precisamente, siendo que el *red herring* generalmente consiste en una pista falsa inscrita en la narración misma, se trataría de un “*red herring* extradiegético”, proveniente de una organización no lineal de la temporalidad del film.

Por otro lado, la función principal de los *flashbacks* será ahondar en el trasfondo biográfico de la protagonista, dado que permitirán ir revelando paulatinamente sus vivencias personales para con su pareja, Anay. Otra función que tendrán los flashbacks, uno en particular, será la anagnósis del antagonista: el banquero, quien las había convencido a Amalia y Anay de depositar toso sus ahorros justo antes del “corralito”. En términos

---

<sup>2</sup> Traducción propia.



generales, los sucesivos flashbacks permitirán ir subiendo la tensión dramática y, en consecuencia, las descripciones de la subjetividad de la protagonista.

Resulta relevante señalar que la pertinencia de esta introducción de la subjetividad como un componente temporal del guión cinematográfico, en última instancia, dependerá del/la realizador/a. Es decir, así como sucede con otros aspectos del guión, puede que la forma final de la historia y de la planificación sugerida cambie mucho en su puesta en acto. Un ejemplo de un aspecto del guión cinematográfico que no suele ser seguido al pie de la letra por el/la realizador/a, es la utilización del punto y aparte como la indicación de un cambio de plano<sup>3</sup> (Carrière y Bonitzer, 1991: 43). En muchos casos, durante la realización del *storyboard*, el guión técnico y/o el rodaje, la distinción entre diversos planos que es sugerida por el/la guionista a través de los puntos y aparte puede no resultar práctica, poco adecuada a nivel compositivo o simplemente ineficiente para los criterios del/la realizador. A su vez, siendo que el desarrollo de la vida interior de los personajes puede resultar en un posible aporte o herramienta dramática para el actor o la actriz, depende también de este/a seguir dichas sugerencias. De modo que, de manera análoga a lo que ocurre con el punto y aparte, la introducción de la subjetividad y la sugerencia de un tiempo filmico subjetivo que corre más lento dependerá, en última instancia, del realizador/a (sea otro o el/la mismo/a guionista) y del actor o la actriz. Desde este punto de vista práctico, se comprende que la introducción del tiempo filmico subjetivo en el guión literario busca brindar o sugerir un plus dramático más, no imponerlo.

Finalmente, algunas precisiones sobre el guión realizado. Para la presentación de este trabajo, del guión entero se han seleccionado dos fragmentos. El primer fragmento, aunque hacia el final ya posee la inclusión de una descripción subjetiva, es más expositivo y permite contrastar el estilo del segundo. Es el segundo fragmento, sobre todo, el que incluye aspectos del tiempo filmico subjetivo desarrollado en estas páginas.

---

<sup>3</sup> Vale decir que esta formalidad fue introducida en el guión literario.

## Conclusiones

Preciso mencionar que este trabajo representa una convergencia de desarrollos que articulan mi formación doble. Por un lado, la Licenciatura en Comunicación Audiovisual (FDA-UNLP) y, por otro lado, la Licenciatura en Filosofía (FaHCE-UNLP). El vínculo entre la subjetividad (particularmente el nivel afectivo) y la temporalidad, es un tema que me interesó particularmente durante los años en que cursé las materias de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual y, posteriormente, que seguí profundizando en su nivel más teórico en la Licenciatura en Filosofía. Partiendo de allí, este trabajo podría comprenderse como una aplicación de dicho estudio al guión literario cinematográfico. En síntesis, procuré desarrollar un análisis metateórico (introdutorio) de algunos problemas relacionados con la perspectiva tradicional en la escritura del guión literario, particularmente el hecho de que a través de la austeridad que la caracteriza suele perderse cierto espesor vinculado con la dimensión afectiva de la historia y, en consecuencia, con el nivel de la ya mencionada articulación entre temporalidad y subjetividad. Por un lado, el concepto propuesto para evidenciar y problematizar dicho problema fue el de ‘temporalidad fílmica subjetiva’ y, por otro lado, el género utilizado para ejemplificar los posibles aportes en la práctica de dicho concepto, fue el *suspense*.

Quedará pendiente para próximos desarrollos profundizar en las diversas aristas teórico-prácticas que se desprenden de estas páginas. Por último, preciso agradecer especialmente a mi tutor, Cristian Ponce, dado que sin su acompañamiento y guía atenta este trabajo no hubiese sido posible.

## Referencias audiovisuales

*The color purple* (1985, Steven Spielberg)

*La odisea de los giles* (2019, Sebastián Borensztein)

*Rope* (1948, Alfred Hitchcock)

*Un buda* (2005, Diego Rafecas y Marcelo Iaccarino)

*A woman under the influence* (1974, John Cassavetes)

## Referencias bibliográficas

Bender, S. (2014). *Film style and the World War II combat genre*. Cambridge Scholars Publishing.

Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. (2008). *Film art: an introduction*. McGraw-Hill.

Carrière, J. C., & Bonitzer, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Paidós.

Cutta, J. (2019). *La palabra dormida, el guión desde su carácter poético* (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de La Plata).

Field, S. (2010). *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte.

Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.

Hemmeter, T. (2011). Hitchcock's Narrative Modernism: Ironies of Fictional Time. *A Companion to Alfred Hitchcock*, 67.

McKee, R. (2011). *El guión*. Alba editorial.

Mroz, M. (2013). *Temporality and film analysis*. Edinburgh University Press.