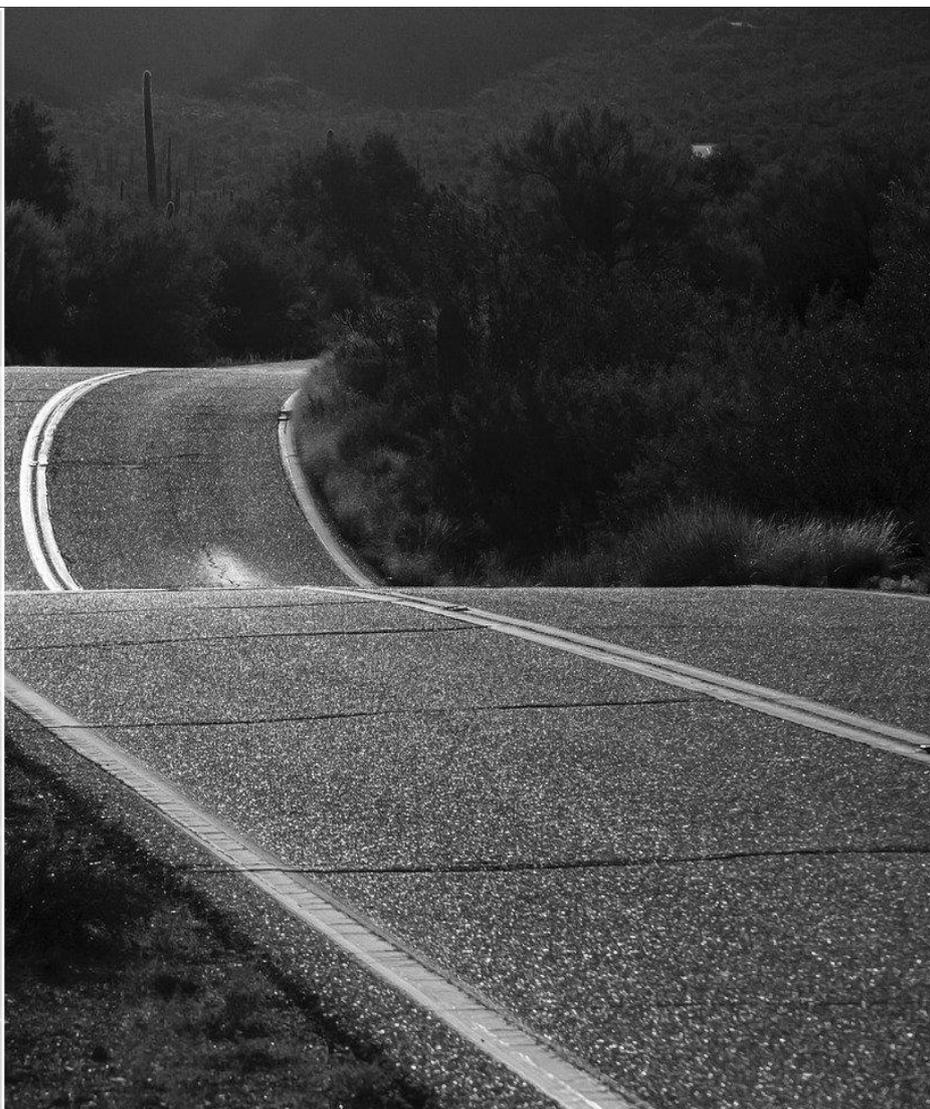


Tomás César Maniago

“El Asiento Trasero”

Tesis de Grado



Tesista: Tomás César Maniago

DNI: 38668988

Legajo: 67498/3

N° de teléfono: 221-5666089

Correo/s Electrónico/s:

tom.94lp@gmail.com

tom_lp94@hotmail.com

**Título: Licenciatura en Artes
Audiovisuales, Orientación Guion**

Directora de tesis: Rosa Teichmann

Decano: Daniel Belinche

La Plata, 31 de agosto de 2021

**Exploración del vínculo entre el desarrollo de
personajes y el espacio cinematográfico, a
partir de la implementación de una locación
para explorar la historia de dos personajes.**

**FACULTAD
DE ARTES**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**



Este proyecto de tesis no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mi **familia**, la paciencia y sabiduría de mi tutora y maestra, **Rosa Teichmann** y finalmente, la institución misma de la **Facultad de Artes**, ofreciendo un lugar de encuentro, comunidad y fuerza incluso en tiempos donde todo eso parece haberse desvanecido.

Por todo ello y mucho más,

Gracias.

El asiento trasero

Por

Tomás Maniago

1-INT- COCHE/RUTA- DÍA

IGNACIO, 19 años, rapado, con ropa deportiva, conduce con la mirada fija en la carretera. *Suena música en la radio.* Mira brevemente por el retrovisor para ver a su hermano MATEO, 10 años, pelo crecido y desprolijo, vestido con ropa casual, sus pertenencias desparramadas a lo largo del asiento trasero: campera, mochila y celular, que apenas es visible a través de uno de los bolsillos de la campera. MATEO finge que lee un libro de cuentos al momento que IGNACIO se asoma por el retrovisor. Cuando vuelve la mirada al frente, MATEO levanta los ojos del libro y observa detenidamente a IGNACIO y a toda la zona delantera del vehículo.

La mirada de MATEO se pasea por el espejo retrovisor, la guantera, el volante y los parasoles; todos vacíos como si el auto fuera recién comprado. Por primera vez, MATEO observa el auto como un lugar desconocido, y a su hermano, como ocurre hace ya tiempo, como a un extraño.

IGNACIO

¿Qué estás leyendo?

MATEO agarra rápidamente el libro.

MATEO

¿Eh? Yo—estem... un cuento.

IGNACIO

¿Pero cuál?

MATEO

(Ojeando el libro)

Uno de un granjero

Que cosecha papas y
Le crecen pepitas de oro.

IGNACIO

Ah, ese que se llama
"El Hombre de la Guadaña Mágica",

¿No?

MATEO

Sí, sí. Ese.

IGNACIO

Mentira.

Ese ni siquiera

Está en el libro.

MATEO se rinde, deja caer el libro en el asiento y *larga un suspiro*. IGNACIO sonríe y *larga una risita*.

IGNACIO

¿Por qué me mentís?

¿Qué pasa?

MATEO

No sé... nada.

IGNACIO

¿No tenés ganas de viajar?

¿Justo vos?

IGNACIO siente un *zumbido* proveniente del asiento de acompañante: su celular. Le echa un vistazo a la pantalla sin soltar el volante.

IGNACIO

Ah, es la tía.

¿Atendés? Se va a

Poner contenta.

MATEO extiende el brazo hacia adelante y recoge el celular. Se lo lleva al oído.

MATEO

¿Hola?

TÍA (OFF)

¿Quién habla?

MATEO

Mateo

TÍA (OFF)

Hola Mati,

¿Cómo estás?

¿Ya salieron?

MATEO

Si, si.

Estamos cerca de

La estación de Puelches.

TÍA (OFF)

¡Pero qué bien!

¿Vos cómo estás, querido?

MATEO

Yo bien.

Me traje las cosas del

Colegio para estudiar.

Hay una pausa. IGNACIO ojea por el retrovisor y su mirada se encuentra por un breve instante con la de MATEO, tan desconfiada como siempre.

MATEO

¿Hola? ¿Tía?

TÍA (OFF)

Ahhhh, mirá vos...

Qué bien.

¿Me pasás con tu hermano,

Que le quiero preguntar algo?

MATEO

No le gusta hablar

Por teléfono mientras maneja.

IGNACIO

(A MATEO)

Decile que me llame

En diez minutos,

Que hay una estación de servicio cerca.

MATEO

Dale.

TÍA (OFF)

¿Cómo?

MATEO

Dice que ahora te llama.

MATEO corta la llamada abruptamente. IGNACIO sigue conduciendo con la mirada al frente, una mirada mucho menos amigable que la de antes.

2-INT- AUTO/ESTACIÓN DE SERVICIO- DÍA

Luego de estacionar junto a la estación de servicio, IGNACIO y MATEO bajan del auto.

A través de las ventanillas, vemos como IGNACIO se pasea en círculos con el celular en mano.

IGNACIO

¿Querés ir a comprar

Algo a la estación?

IGNACIO le extiende a MATEO un par de billetes. MATEO los agarra lentamente.

MATEO

¿No vamos a comer

En el hotel?

IGNACIO

No, no,

Hoy no paramos.

Quiero llegar rápido.

MATEO se guarda la plata en el bolsillo. Asiente con la cabeza baja.

IGNACIO

Fijate si tienen speed.

Mientras MATEO se dirige a la estación, IGNACIO escucha un *zumbido fuerte*. En un principio observa su propio teléfono, pero en seguida comprende que proviene del interior del auto, en el asiento trasero.

IGNACIO se acerca lentamente al vehículo y abre la puerta donde se encuentra la mochila de MATEO; en uno de los bolsillos, junto al libro de cuentos, se asoma tímidamente un celular viejo, con la pantalla encendida.

Cuando IGNACIO comienza a extender la mano para agarrarlo, MATEO aparece detrás de él y rápidamente saca el celular de su mochila y vuelve hacia la estación.

Mientras se aleja, IGNACIO nota cómo MATEO se lleva el celular al oído, y escucha su voz *en la distancia* entonando una frase corta pero cortante.

MATEO

(Con eco)

¿Hola, pa?

Mientras MATEO se aleja, IGNACIO se queda mirándolo estupefacto.

IGNACIO cierra la puerta del asiento trasero y, lentamente, como dudando cada paso que da, se dirige a la puerta del conductor y se mete en el auto; deja caer el celular en el asiento de acompañante, y apoya la cabeza y los brazos

sobre el volante mientras larga un *fuerte suspiro*, al final del cual se lo escucha *susurrar* las últimas palabras de su hermano, con el mismo tono de exasperación.

IGNACIO

"Hola, pa..."

Luego de un breve momento de silencio, el celular de IGNACIO *comienza a sonar*. IGNACIO no se mueve, lo deja sonar por unos segundos antes de levantar la cabeza del volante y lentamente agarrar el teléfono. Observa la pantalla antes de atender.

IGNACIO

Tía... ¿todo bien?

TÍA (OFF)

Prometeme que le vas a contar

Antes de que lleguen.

IGNACIO

Sí, sí...

TÍA (OFF)

Esto no es broma, Ignacio.

¿Cómo pudo pasar tanto tiempo

Sin que le dijeras nada?

IGNACIO, molesto, se aparta el celular del oído y lanza un *fuerte suspiro* mientras observa a su alrededor, distraído.

TÍA (OFF)

¿Querés que le diga yo?

IGNACIO vuelve a apoyarse el celular contra el oído.

IGNACIO

¿Cómo?

TÍA (OFF)

Que si querés que se lo diga yo,

Ya que a vos te cuesta tanto..

IGNACIO

No, no. Yo le digo..

TÍA (OFF)

Más te vale, ya sos grande Ignacio.

Tenés que hacerte responsable

De algunas cosas.

Yo los voy a recibir

Todo el tiempo que necesiten,

Pero vos tenés que

Poner tu parte también..

Mientras TÍA continúa hablando, IGNACIO se aleja el celular del oído para no escucharla.

A través de la ventanilla se lo ve a MATEO regresando al auto con una bolsita de plástico en una mano y el celular al oído en la otra.

IGNACIO no lo nota hasta que escucha su voz *aguda hablando* por teléfono. Se da vuelta para verlo entrar al auto.

Inmediatamente, IGNACIO vuelve a apoyar el celular en el oído y responde a su tía sin escuchar lo que ella dice.

IGNACIO

Te llamo cuando llegamos, chau.

IGNACIO corta la llamada y se da vuelta para ver a MATEO, que acaba de hacer lo mismo. Los hermanos se quedan mirándose con desconfianza.

MATEO

¿Con quién hablabas?

IGNACIO

Con la tía ¿Vos?

MATEO

Con papá...

IGNACIO asiente. Mira la bolsita de plástico.

IGNACIO

¿Y? ¿Tenían speed?

IGNACIO extiende la mano para agarrar la bolsa sin esperar a la respuesta de MATEO.

IGNACIO ve en el interior de la bolsa y saca una gaseosa. Devuelve la bolsa a MATEO.

IGNACIO

Bueno... ¿vamos?

MATEO

Dale...

IGNACIO

Ponete el cinturón.

MATEO aparta la mochila y la bolsita y se abrocha el cinturón mientras IGNACIO *arranca el auto*.

MATEO

¿No cargamos nafta?

IGNACIO (Distraído)

No, no. Quiero llegar rápido..

MATEO lo mira consternado. Sus miradas se encuentran brevemente por el retrovisor. IGNACIO vuelve los ojos al frente y acelera.

3-INT- COCHE/RUTA- TARDE/NOCHE

IGNACIO conduce por la ruta, tenuemente iluminada por los faroles a los lados de la banquina y por las luces de otros vehículos que pasan; mantiene los brazos aferrados al volante, tiosos, con la mirada clavada en el parabrisas, aunque ocasionalmente echa un vistazo por el retrovisor para ver a MATEO, ubicado en el asiento trasero, su cara iluminada por el celular que sostiene en ambas manos.

IGNACIO

No sabía que tenías celular.

MATEO

Es el viejo de papá.

MATEO responde sin despegar los ojos de la pantalla. IGNACIO asiente con la cabeza y vuelve la mirada al parabrisas.

Un gotón de agua choca repentinamente contra el vidrio y es seguido por varios más que se suceden a gran velocidad. IGNACIO *larga aire por la boca* y prende el limpiaparabrisas.

IGNACIO vuelve la mirada a MATEO por el retrovisor.

IGNACIO

Dale, apagá el celular

Y tratá de dormir un poco;

En un rato llegamos.

MATEO cierra la tapa del celular y se recuesta de costado, con los pies colgando en el aire y la cabeza de frente al respaldo del asiento de IGNACIO. Sus ojos permanecen abiertos en la penumbra, su rostro pálido e inexpresivo ocasionalmente iluminado por el dorado intenso de los faroles de la ruta.

IGNACIO *enciende la radio* y sintoniza una estación de música. *Nivela el volumen* para no molestar a MATEO.

RADIO

(Entrecortado)

...y ahora vamos con...

Este...

La lluvia se vuelve cada vez más intensa. IGNACIO aumenta la velocidad del limpiaparabrisas, pero el agua es tan abundante que acaba por cubrir la totalidad del vidrio, reduciendo considerablemente su campo de visión.

IGNACIO continúa con los brazos tiesos en el volante, intentando escuchar la radio que apenas logra transmitir una débil señal; con la mirada clavada en la ruta, *canta* y cabecea al ritmo de la *música apenas audible*; ojea brevemente la banquina.

A través del parabrisas y del caudal de agua que lo cubre, lo único aún visible entre la oscuridad absoluta son unos

destellos de luz, que IGNACIO supone que pertenecen a los faroles y vehículos, pero que se han deformado tanto a causa del agua que es imposible distinguirlos.

MATEO, por su parte, empieza a incomodarse por el *ruido in crescendo que genera la lluvia*, chocando contra el techo y el vidrio de las ventanillas.

MATEO pasea la mirada por sus alrededores: su mochila, apoyada en el piso, es iluminada por una hendidura de luz que se desvanece y reaparece constantemente. Junto a la mochila, sus pies proyectan una sombra que se mueve con la luz, adquiriendo cada vez mayor tamaño, antes de desaparecer completamente en la penumbra.

Explorando con la mirada, MATEO nota el mismo fenómeno con el libro y el celular que se encuentran a su lado, así como los respaldos de los asientos delanteros: todos forman parte de una extraña danza de luces y sombras que se materializan y desvanecen con igual facilidad, en una ida y vuelta sin fin.

Para IGNACIO, la visión a través del parabrisas es casi inexistente, y los vehículos del carril contrario encandilan sus ojos cada vez que pasan junto al auto.

IGNACIO decide echar un vistazo a MATEO por el retrovisor, pero sus ojos, aún afectados por la luz intensa que les llega de frente, no logran adaptarse a la oscuridad del asiento trasero: el retrovisor bien podría ser un portal al abismo.

Mirando por el retrovisor, IGNACIO se pierde en la oscuridad que éste refleja. Sus oídos reconocen el *ruido de la lluvia* contra el techo, de *los autos que pasan a su lado*, de la radio que apenas logra sintonizar una *débil señal entre tanta interferencia* y... un *susurro*, apenas

audible, que parece provenir del asiento de acompañante, junto a él.

IGNACIO vuelve la mirada rápidamente hacia el asiento de acompañante, donde lo único que ve es su campera de lluvia y su celular apoyados sobre un asiento vacío. Los susurros se detienen repentinamente, salvo por las voces *provenientes de la radio.*

RADIO

...nunca estuviste... jamás entenderás...

Intentando recuperar la compostura, IGNACIO vuelve la mirada a la ruta.

MATEO, angustiado por el espeluznante juego de sombras a su alrededor, se incorpora en el asiento e intenta hablar con IGNACIO. Su boca se abre y se mueve, pero las palabras no salen; grita, pero no se oye nada.

MATEO apenas vuelve la mirada en busca de algo que lo ayude a comunicarse con su hermano, cuando observa que el respaldo de su asiento, el cinturón de seguridad, el libro, su mochila y el celular, todos proyectan sombras que, en su ir y venir, comienzan a cerrarse sobre MATEO, como si tuvieran vida propia.

MATEO, aterrado, se aferra al respaldo del asiento de conductor, el cual comienza a expandirse ante sus ojos, convirtiéndose en una espeluznante torre negra. Los dedos de MATEO se resbalan contra el terciopelo y la goma y termina cayendo de espaldas, hacia el abismo sin fondo que se encuentra debajo.

En el asiento delantero, los destellos de luz generados por los autos continúan golpeando a IGNACIO en la cara. Intenta

distraerse con la radio, pero casi es imposible distinguir lo que transmite, salvo unas voces apenas audibles.

RADIO

No te enojés... así no.

IGNACIO apaga la radio, pero algo aún se escucha. Ojea la radio para asegurarse de que esté apagada, y lo está. Ese "algo" parece provenir del asiento de acompañante: los susurros han vuelto, y esta vez con mayor claridad: son dos voces, una femenina y otra masculina, e IGNACIO cree reconocerlas.

VOZ MASCULINA

¿Vos querés decírselo?

¡Hacelo!

VOZ FEMENINA

(Susurrando)

No grites...

Los vas a despertar.

IGNACIO, con el sudor corriéndole por la cara, comienza nuevamente a girar la cabeza hacia el asiento de acompañante, donde ve a MAMÁ mirando fijamente en su dirección, con una expresión de enojo y tristeza. En el asiento del conductor, IGNACIO es reemplazado por PAPÁ, quien al igual que su hijo mantiene los brazos en el volante, a la vez que le grita con furia a MAMÁ.

PAPÁ

¿Cómo carajo querés que no grite?

¡Lo hubieras pensado antes!

MAMÁ

¿Cuándo querías que te lo dijera?

¡Es imposible hablarte!

PAPÁ

Voy a dar la vuelta. Nos volvemos...

MAMÁ

Pará, pará...

MAMÁ sujeta a PAPÁ del hombro y éste intenta sacársela de encima sacudiéndose en el asiento, sin soltar el volante.

El rostro de IGNACIO se encuentra atrapado en medio de esta discusión, flotando en la penumbra del asiento trasero, la silueta de sus padres discutiendo se proyecta sobre su rostro pálido, que ya no parece el de un joven de diecinueve años, sino el de un chico de catorce.

Entre tanto, MATEO se encuentra sumido en otra oscuridad, por debajo del asiento trasero. A unos metros de distancia vislumbra una luz tenue y comienza a arrastrarse en esa dirección: el celular de su padre.

MATEO lo toma con ambas manos y aprieta el botón de llamadas.

El rostro de IGNACIO parece disolverse cada vez más en el infinito negro que lo rodea. La confrontación entre PAPÁ y MAMÁ se vuelve más física, con PAPÁ haciendo ademanes con el brazo para girar el volante.

IGNACIO nota como una luz intensa, proveniente del parabrisas, comienza a acercarse cada vez más a ellos. Muy pronto se hace evidente que la luz proviene de su carril. MAMÁ señala hacia adelante y PAPÁ se voltea para ver la

luz, pero sus brazos están tiesos, como paralizados, mientras el vehículo se acerca cada vez más.

Los ojos de IGNACIO se agrandan ante la inminente colisión, al igual que su padre, él no puede dejar de ver la luz ni es capaz de moverse, los brazos de su padre son sus brazos, aquel choque inminente es su choque...

IGNACIO escucha el *zumbido* de su celular, lo que lo hace girar la mirada rápidamente a la derecha y ver de nuevo la banquina. La luz del otro vehículo está a unos pocos metros de distancia, tocando *bocina* incesantemente.

IGNACIO gira el volante hacia la derecha e inmediatamente pisa el freno. El vehículo derrapa y se detiene de golpe, sacudiendo levemente a IGNACIO e impulsando a MATEO hacia adelante. Las miradas de ambos hermanos se encuentran, *jadeando* y sacudidos del espanto.

4-INT- CAMIONETA/RUTA-AMANECER

IGNACIO se encuentra en el asiento trasero de la camioneta de su tía, con la cabeza apoyada en el vidrio. Mira cómo la grúa se lleva el auto de su padre, junto al cual se encuentra MATEO, con la mochila al hombro y TÍA, tomándolo de la mano.

MATEO y TÍA cruzan la banquina en dirección a la camioneta. Las miradas de ambos hermanos casi se encuentran, pero IGNACIO anticipa esto y, apenas moviendo un poco la cabeza, mira hacia otro lado, cualquier lado, con tal de no tener que ver a MATEO a los ojos.

TÍA se sube al asiento de conductor y le abre a MATEO la puerta del acompañante.

MATEO

Mejor voy atrás.

TÍA mira hacia atrás a IGNACIO, que aún se encuentra con la cabeza apoyada en la ventanilla

TÍA

(A MATEO)

¿Seguro?

(Pausa)

Como quieras.

Pero dejá la

Mochila acá adelante,

Así viajan cómodos.

Luego de dejar la mochila adelante, MATEO se sube al asiento trasero y *cierra la puerta*. Echa un breve vistazo a IGNACIO, pero éste permanece inmutable.

TÍA *arranca* la camioneta y sale hacia la ruta. Mira por el retrovisor a IGNACIO, y a MATEO, que le devuelve la mirada.

TÍA

Cuando lleguemos vamos

A comer algo ¿dale?

MATEO asiente. TÍA le sonríe antes de volver la mirada a la carretera.

MATEO observa a su hermano, pero éste no le devuelve la mirada; está enfocada en el horizonte infinito que se proyecta desde la ventanilla.

A través del reflejo de la ventanilla, IGNACIO nota el libro de cuentos de su hermano sobresaliendo del cierre de la mochila, se incorpora lentamente, mete la mano y lo

agarra. La tapa lee "El Hombre de la Guadaña Mágica y Otros Cuentos".

IGNACIO

¿Sabés qué...?

MATEO vuelve la mirada rápidamente a IGNACIO. TÍA hace lo mismo, a través del retrovisor.

IGNACIO *traga saliva*, sin despegar sus ojos del libro.

IGNACIO

Hace rato... que no viajaba atrás.

TÍA vuelve lentamente la mirada al frente, seguido por una sonrisa leve pero sincera.

MATEO, por su parte, se mueve levemente en dirección a su hermano y apoya la cabeza en su regazo.

IGNACIO apoya el libro en la luneta y cierra lentamente los ojos, dejando caer unas pocas lágrimas en el proceso.

MATEO, tal vez imitando a su hermano o tal vez animándose a soñar, también cierra los ojos.

Carpeta de fundamentos

Contenidos

Introducción.....	02
Fundamentos.....	07
Referentes.....	12
Desarrollo.....	15
Conclusiones.....	18
Bibliografía.....	21
Películas mencionadas.....	22
Anexos.....	23

Introducción

A lo largo de la carrera, mi concepción de lo cinematográfico ha ido cambiando, gracias a los diferentes profesores que me han enseñado, los compañeros con los que he trabajado y las películas que he visto. Desde el entendimiento de la estructura narrativa, hasta la importancia del universo sonoro; la distinción entre el sonido diegético y no diegético; el campo y el fuera de campo; la diferencia entre el diálogo y lo descriptivo y la constante lucha entre la escritura tradicional y la poesía que puede encontrarse en un guion literario (que de literario tiene poco). No cabe duda que toda esta nueva información me permitió abordar mi comunicación con el cine de otra manera, más activa y curiosa, más involucrada con el texto y más capaz de depurar aquello que encuentro fascinante en una película.

Esta fascinación con el texto como concepto abstracto, como aquello que ordena el ser de la película antes de que siquiera exista como tal, fue lo que me llevó a elegir definitivamente la orientación de guion en el tercer año de la carrera, racionalizando que la mejor manera de entender el cine es yendo a la raíz de todo proyecto. Quizás hubo algo de soberbia en esa decisión, algo de querer entender mejor que nadie ese misterio de la escritura cinematográfica, de esperar encontrar en algún rincón de ese recorrido académico la respuesta que esclareciera toda duda.

Vaya sorpresa que me esperaba al final del recorrido, cuando me di cuenta que después de todos esos años, de todo ese conocimiento adquirido, el guion seguía siendo un total misterio para mí, que aún sentía la misma incertidumbre, la misma dificultad que el primer año de la carrera. Al día de hoy, cuando logro atravesar el problema de la hoja en blanco y adentrarme en la escritura, me invaden una serie de preguntas: ¿Estaré siendo demasiado descriptivo? ¿Mucho diálogo? ¿Poca descripción del sonido? ¿Involucrar a la cámara en la escritura? ¿Estoy escribiendo un cuento o un guion? De repente los conocimientos impartidos se convierten en enemigos, en preguntas sin

respuesta, en miedos paralizantes, que me convencen poco a poco de que no estoy haciendo bien las cosas al no tenerlos en cuenta en todo momento.

El dilema entonces pasó a ser cómo apartar esas dudas, por lo menos durante el proceso de escritura. Tenía que encontrar algo a lo que aferrarme, que me permitiera entender un poco mejor ese misterio, o por lo menos a no temerle tanto. El problema era que a esa altura en la carrera, se suponía que no debería tener dudas del proceso, teniendo en cuenta todas las herramientas que me había dado. Esas mismas herramientas que me habían permitido apreciar las películas que veía de otra manera, entenderlas mejor... ¿"entenderlas"? Recaer en esa palabra me hizo comprender algo de mí que nunca antes había podido verbalizar. Detestaba la noción de pensar al cine como un código que debe ser descifrado, para el que se necesitan herramientas que solo pueden conseguirse en una universidad, y a pesar de eso acababa de caer en esa misma trampa. ¿Cómo pude llegar a semejante conclusión? ¿Es que no se me ocurre nada más interesante a la hora de pensar el cine? ¿Acaso no tengo intereses, ideas o inquietudes que quiero comunicar con el lenguaje cinematográfico?

Intereses tengo varios, pero compartirlos con el mundo en forma de guion no es precisamente uno de ellos. Ideas tengo algunas, pero en mi experiencia, confiar en las ideas como punto de partida para un proyecto no es recomendable, porque suelen revelarse como mucho menos interesantes de lo que aparentan ser en un principio cuando se las expone al rigor de la escritura. Quedaban entonces las inquietudes, que no son tan cómodas como los intereses o tan inmediatamente atractivas como las ideas, pero que sí obligan a uno a bajar a la realidad, a apartar la soberbia por un momento para entender algo de lo que no se es experto, pero con la misma pasión y la misma obsesión que generan los intereses y las ideas.

Por mucho tiempo, una de mis mayores inquietudes había sido el uso del espacio cinematográfico más allá de su concepción como mero soporte de la acción principal, como unidad de sentido en sí misma, como "personaje" de la historia en toda ley de la palabra. Al final de cuentas, el decorado y los actores poseen muchas similitudes: ambos requieren caracterización a partir de

alteraciones físicas durante la producción (no es difícil pensar en el diseño de arte como una forma de “vestir” y “maquillar” al decorado) y ambos acaban pasando por los mismos procedimientos que terminan por definir sus *performances* en el producto final (encuadre, montaje, iluminación, diseño sonoro, etcétera). En casos extremos, espacio y personaje hasta son intercambiables; sino, ¿de qué otra manera podríamos describir momentos como la escena final de *Persona* (1966, Ingmar Bergman), donde los rostros de las dos protagonistas se funden entre sí? ¿O la primera parte de *Hiroshima Mon Amour* (1959, Alain Resnais), donde los planos detalle de los cuerpos de los protagonistas abarcan toda la pantalla? Estos y otros ejemplos denotan la variedad de formas que puede tomar la relación espacio-personaje, dejando claro que poseen más en común de lo que aparentan en un principio.

Pero sobre todas estas similitudes, la que más alimentaba mi inquietud era la siguiente: tanto los personajes como el espacio donde se desenvuelven son objeto de una transformación que ocurre a lo largo del relato, y que contiene el desarrollo dramático de la obra. A veces los personajes conllevan una transformación más radical y el espacio funciona como reflejo de ésta: tal es el caso de aquellas historias que involucran a pocos personajes obligados a interactuar en un espacio limitado, como la anteriormente mencionada *Persona*. A veces el personaje se mantiene estático, pero la transformación de su entorno facilita la revelación de su ser: un personaje que lleva una doble vida, por ejemplo, no se comporta de la misma manera dentro de su hogar que fuera de él.



El personaje como espacio en *Persona* (1966)

Esta simbiosis entre espacio y personaje no es exclusiva del cine y se origina en el teatro; puede encontrarse en la antigua Grecia, donde Aristóteles

define tres unidades (acción, tiempo y lugar) para la realización de la obra teatral. En este caso, podemos identificar a la unidad de acción con los personajes, y a la unidad de lugar como el espacio; además, teniendo en cuenta los parámetros impuestos por las unidades aristotélicas (una única acción, un único espacio representado y un tiempo lineal y limitado), obliga al espacio y a los personajes a tener un vínculo aun más fuerte de lo que podemos encontrar en el cine, donde la representación no es en vivo y en directo y puede ser manipulada a partir del montaje.

A pesar de esto último, no cabe duda que el espacio cinematográfico (concebido a partir de la conjunción del guion, el decorado, el encuadre, el sonido y el montaje) informa al personaje, lo revela y se transforma con él. Entonces, ¿sería posible manifestar esa simbiosis en el guion literario, sin el soporte técnico que proveen los demás elementos que constituyen el espacio cinematográfico?

Antes de adentrarme en el trabajo de guionistas profesionales, decidí buscar la respuesta a esta inquietud (o por lo menos algo cercano a una respuesta) en mis propias escrituras, lo cual me abrió los ojos a la dificultad de lograr esa armonía personaje-espacial bajo los parámetros de un guion tradicional. Y es que cuando yo me sentaba a escribir, mis principales prioridades eran la claridad en la redacción, seguida de la descripción de los personajes (detallada pero no extendida, específica pero no breve) y finalmente la naturalidad en los diálogos (darle tanta importancia a las pausas, los masculleos y sonidos en cada oración como al contenido de las mismas). Entre esa lista de prioridades, prácticamente no había lugar para el desarrollo del espacio cinematográfico, más allá de lo meramente descriptivo.

Era evidente que mi aproximación a la escritura del guion no se correspondía con mis inquietudes, y que por lo tanto necesitaría una base teórica como guía, como punto de partida para aventurar una escritura diferente, pero que no se transformara en un dogma. Volviendo a las unidades aristotélicas encontré la guía ideal: el requerimiento de una acción única, una duración no mayor a 24 horas para su desarrollo y un único espacio, me encaminaron hacia el cine “de una locación”, un subgénero por el que había

tenido curiosidad en mi adolescencia, con películas como *Buried* (Rodrigo Cortés, 2010), *Locke* (Steven Knight, 2014) o *La Casa Muda* (Gustavo Hernández, 2010), y que parecía ideal para reforzar esos elementos dramáticos que había hecho mi prioridad, apartando a un lado distracciones como multiplicidad de locaciones o personajes.

Pero antes de definir la historia, los personajes, antes de siquiera identificar esa chispa emocional de la que se desprendería todo lo demás, lo primero que hice fue definir la locación en cuestión. Partiendo de esa base me permitiría aclarar lo que buscaba. Un visionado de *El Sabor de las Cerezas* (Abbas Kiarostami, 1997) me hizo entender la potencialidad del vehículo automotor: prácticamente toda la película transcurre dentro del auto del protagonista, en el asiento delantero para ser más precisos, y a pesar de eso la narrativa se mantiene dinámica y en constante transformación. Mi curiosidad se disparó cuando noté este pequeño pero importante detalle, y me llevó a hacerme la pregunta, ¿Y si toda la historia fuera contada desde el interior del auto? ¿Y si pudiéramos ver más allá del asiento del conductor? ¿El asiento trasero, quizás?

Fundamentos

Un vehículo presentaba una dicotomía interesante: puede ir a todas partes, pero quienes los conducen están confinados a un espacio muy reducido. Es un espacio “de tránsito”, donde el presente no existe, donde la mente de sus ocupantes siempre está en otro lugar, sin importar la distancia a recorrer. ¿Cómo hacer, entonces, para comunicar los deseos, pasiones y conflictos de personajes en semejante estado? En un principio, inspirado por la estructura de *Get on the bus* (Spike Lee, 1996), la respuesta fue elegir el espacio más grande posible, un colectivo, y habitarlo con varios pasajeros, cada uno con su propia historia. Pero rápidamente me di cuenta de que un elenco tan extenso requeriría una narrativa igualmente extensa para no recaer en lugares comunes o en estereotipos. Y a mi parecer, la duración de cortometraje era ideal para concentrar esta dinámica espacio-personaje de una forma que resultara concisa, en lo posible hermética. Decidí reducir la escala de la historia a su forma más obvia: de un colectivo pasó a ser un automóvil, y de varios pasajeros los personajes pasaron a ser sólo dos. ¿Cuál sería su relación? ¿Familiares? ¿Amigos? ¿Conocidos? ¿Desconocidos? Pasé por todas y cada una de esas dinámicas y concreté con hermanos, los dos varones, en un principio de edades similares pero con vidas diferentes, finalmente con edades diferentes pero vidas similares.

Además, y a pesar de que mi interés por este aspecto era secundario, se hizo evidente que jugar con el tiempo (el narrativo y el de la historia) sería fundamental a la hora de dinamizar el espacio único de forma que se sintiera como un ser vivo y cambiante, en otras palabras: debería lograr uniformidad espacial y dinamismo temporal.

Por eso, concluí que lo ideal sería hacer un guion de cortometraje, para el cual el contexto narrativo no podía ser un viaje de casa al supermercado. La idea de un viaje en carretera, de una ciudad a otra, que tomara más de un día para llegar a destino, prevaleció por sobre otras opciones; principalmente porque me permitiría mantener aquella uniformidad espacial que buscaba, pero en el contexto de un cortometraje, era además la excusa perfecta para explorar el dinamismo temporal: en menos de veinte minutos veríamos todo el viaje de

estos personajes a partir de sus momentos más importantes. Esto último no implicaba necesariamente mostrarlos saliendo del punto de partida y llegando a su destino, subiéndose y bajándose del auto para marcar de la forma más literal posible un inicio y un final; el marco de un viaje de carretera simplemente me permitiría mejor que otros explorar el espacio del vehículo de diferentes formas, dinamizarlo, transformarlo.

Dicha transformación debería tener muy en cuenta las características geográficas, ya sean éstas circunstanciales (¿En qué se diferencia el auto de día del auto de noche? ¿Cómo se *siente* cuando está en movimiento versus cuando está estacionado?) O dramáticas (¿Cómo se desenvuelve en el vehículo el hermano mayor versus el menor? ¿Cómo es la comunicación entre ambos?). La posición de los personajes en el espacio también sería un factor decisivo: sería un fuerte indicador de la desigualdad de edad y de poder que existe entre ellos, reforzando así el principal elemento dramático en la narración: la distancia que existe entre ambos.

Con el problema del tiempo resuelto y la historia y los personajes bien definidos, el contenido del proyecto comenzaba a dibujarse. El siguiente paso sería encontrar referentes (cinematográficos, bibliográficos y académicos) para terminar de darle forma. Por pura casualidad encontré mi musa en la película *The Other Side of the Wind* (Orson Welles, 2018), específicamente en una escena de la película-dentro-de-la-película, con tres personajes viajando en un auto durante una noche lluviosa.

La escena en cuestión no dura más de tres minutos, no tiene diálogo, ni siquiera tuvieron que arrancar el auto, como se muestra en el documental complementario *They'll Love Me When I'm Dead* (2018, Morgan Melville). En ella se presenta un espacio que en un principio es una representación relativamente convencional de lo que entendemos por el interior de un vehículo, hasta que comienza a transformarse en una abstracción de luces, sombras, colores y sonidos de lluvia y forcejeos que cambian completamente nuestra percepción del mismo hasta que dos de los personajes son arrojados del vehículo y caen en el barro, como el espectador que cae de nuevo a la

tierra luego de semejante asalto audiovisual. “Acá tengo mi clímax”, pensé -sin dudar, cuando terminé de ver la escena por primera vez.



The Other Side of the Wind (2018), las transformaciones del espacio a partir del juego de luces y sombras.

La claridad que tuve tras el visionado de *The Other Side*... no volvió a aparecer en el resto del proceso, tanto fue así que, a la hora de escribir la versión definitiva del guion, decidí comenzar por el clímax; transformarlo en algo que se corresponda con la historia y los personajes que estaba presentando pasó a ser el principal desafío. Para apropiarme de ese clímax, primero tendría que hallar la manera de darle mi impronta, tenía que sacarle lo “wellesiano”. Esto resultó ser más difícil de lo que pensé en un primer momento, ya que la escena en su estado original me parecía inmaculada, perfecta; cualquier intervención de mi parte le quitaría valor, la transformaría en algo inferior ¿Acaso no es ese el gran dilema de tener referentes? ¿Cómo podemos pretender usar el trabajo de otros como base si sabemos que, por mucho que nos apasione, nunca podremos igualarlo, mucho menos mejorarlo? Luego de ese momento de claridad inicial, las dudas habían vuelto más fuertes que nunca, listas para paralizar mi progreso. ¿A quién podía pedir ayuda? ¿Merecía ayuda, luego de irrumpir con la idea de “igualar” o, más me pese, “mejorar” el trabajo de alguien más?

La aparición de estas dudas me hizo creer que mi momento de claridad se había acabado, pero lo que realmente estaba ocurriendo era que había ignorado un hecho importante: mi inquietud no tenía nada que ver con mejorar el trabajo de nadie, era una búsqueda por entender el vínculo entre un individuo y el espacio que lo rodea. Y si ese era mi objetivo, ¿por qué me tenía que preocupar apropiarme de la escena de Welles? Si me llamó la atención en un principio no fue por mera cinefilia, sino porque reconocí en ella una respuesta a la inquietud que me movilizaba, una manera de manifestar esa relación entre espacio e individuo que no había considerado antes. Era

evidente que el valor que yo extraía de dicha escena tenía poco que ver con las inquietudes personales de Welles al realizarla. Sin darme cuenta, ya me había deshecho de lo “wellesiano” de la escena. Que tan buena o mala acabaría siendo mi versión de la misma recaería exclusivamente en mi compromiso con el proyecto.

Pero la siguiente parte del clímax estaría definida por la tan discutida distancia entre ambos personajes, y eso implicaba una puesta en escena radicalmente distinta a la empleada por Welles en *The Other Side...* Ciertamente, el uso constante del vehículo como locación única me obligaría a definir aún más esa transformación física del espacio, de un espacio de tránsito a uno de convivencia, a uno donde las tensiones finalmente salen a la luz.

Lo que quedaba era encontrar aliados en el campo teórico: ¿existía en el mundo académico algún texto que compartiera mi inquietud? ¿Alguien que como yo, se preocupara por la representación del espacio cinematográfico como fuerza creativa, y por su poca visibilidad en dicho entorno? Explorando los textos referidos al tema en el archivo de la universidad, me encontré con los escritos de Camila Berajano Petersen, específicamente un fragmento de *Pantallas Contemporáneas* (2017) donde la autora articula este problema de la siguiente manera:

“[...] la doble exigencia de continuidad y verosimilitud suele generar un efecto de achatamiento por el cual el espacio no se percibe como potencialidad creativa, ni a través de la construcción dentro de cada escena (microestructura), ni a través del cambio de escenas (macroestructura).”¹

Este planteo me permitió esclarecer aún más mis propias inquietudes respecto de mi proyecto, específicamente a partir de la distinción que se propone entre micro y macro estructura. Más adelante, Berajano Petersen profundiza sobre estas dimensiones cuando elabora las posibles formas en las que el espacio cinematográfico se puede potenciar en cada una:

¹ Berajano Petersen, Camila- *El espacio como variable estética en la escritura del guión. Ambigüedad, fuera de campo y mirada abierta en Pantallas Contemporáneas* (2017), coordinado por Tassara, Mabel; ed. UNA (Páginas 14; 18).

“Si consideramos que la escena es una unidad espacio-temporal, cada vez que cambiamos de escena podríamos redefinir ambas dimensiones. De igual modo, si consideramos que el espacio es una variable dinámica, articulada en el juego entre campo y fuera de campo, cada palabra en el guión podría dar lugar a un cambio de espacio.”²

De las dos consideraciones propuestas por la autora, la primera aplica a la manipulación espacio-temporal a partir de la macroestructura del guion, una herramienta extremadamente común en el lenguaje cinematográfico, ya que por más arbitrario que pueda ser el salto espacio-temporal entre escena y escena, cada una de éstas constituye su propia lógica interna de espacio-tiempo, que permite al espectador hacer un seguimiento claro de la acción; es precisamente esta constitución espacio-temporal la forma más clásica de definir una escena cinematográfica, la cual termina cuando cualquiera de los dos elementos (espacio o tiempo) cambia.

Por otro lado, la segunda consideración, la que habla de la aplicación de esta idea a la microestructura del guion (o el interior de una escena), propone un ejercicio mucho más radical, un desafío a nuestra concepción tradicional de una escena cinematográfica. Es aquí donde la autora hace mención del espacio como una variable dinámica, con la misma potencialidad creativa que la dimensión temporal al momento de articular la escritura del guion.

² Berajano Petersen, Camila- *El espacio como variable estética en la escritura del guión. Ambigüedad, fuera de campo y mirada abierta en Pantallas Contemporáneas* (2017), coordinado por Tassara, Mabel; ed. UNA (Página 18).

Referentes

No cabe duda que la idea de que “cada palabra en el guion podría dar lugar a un cambio de espacio” es difícil de visualizar sin un ejemplo que lo clarifique. El caso más común podría encontrarse en el uso de planos insertados en ciertos puntos de una escena narrativamente convencional, que rompen con la continuidad espacio-tiempo por un momento, y que a pesar de no constituir una escena en sí mismos, acaban por redefinir el significado de la misma. Curiosamente, el primer ejemplo con el que di de este “*Back- and-Forth*” de escenas lo encontré en “*The Other Side...*”, donde las escenas de la película-dentro-de-la-película se encuentran constantemente interrumpidas por una serie de primeros planos de los rostros de John Huston, Peter Bogdanovich y los demás protagonistas de la historia principal, mirando la película en cuestión. Ambas historias corren en paralelo a lo largo del film y se resignifican mutuamente, añadiendo dimensiones que no estarían presentes si se omitiera alguna. Vigorizado por este descubrimiento, imaginé que analizando el guion literario del film en solitario me permitiría comprender aun mejor la forma en la que Welles experimenta con esta variable espacial. Lamentablemente, mi investigación online no arrojó los resultados esperados: el link que encontré al guion de *The Other Side...* no ofrecía una descripción detallada de las escenas de la película-dentro-de-la-película, las cuales aparecían reducidas a la misma oración: *the film continues*.

Resulta difícil descifrar porqué Welles decidió omitir efectivamente la mitad de su película del proceso de escritura, pero teniendo en cuenta la truculenta historia detrás del proyecto, desde su concepción, su rodaje, hasta su interminable post-producción (como detalla el documental *They'll Love Me...*) es posible que las escenas correspondientes al film-dentro-del-film no existiesen en el momento de la escritura del guion. A pesar de eso, el modo en que la yuxtaposición de escenas resinifica la historia es un buen punto de partida para entender una forma distinta de trabajar el espacio cinematográfico.

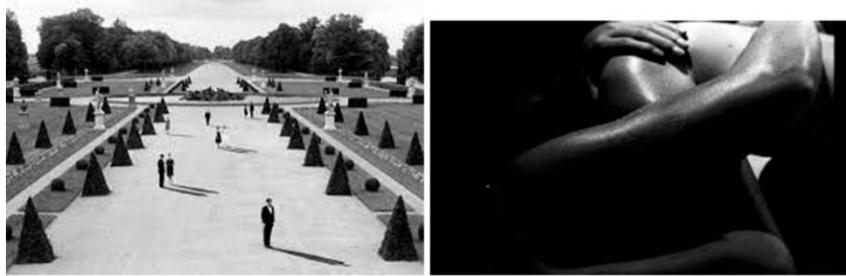
Por más elementos que el visionado de la película de Welles me había otorgado, era de suprema importancia encontrar un buen sustento bibliográfico. Siguiendo la línea de Berajano Petersen, di con un texto titulado *De los*

Realismos Cinematográficos (2014). Aquí, la autora desarrolla el concepto de Constructivismo cinematográfico, el cual se distingue de otras escuelas del pensamiento del séptimo arte por su oposición a la reproducción fidedigna de la realidad en pos de la “construcción” de una nueva, empleando una lógica de collage o compaginación de elementos para lograr dicha construcción:

“...de la lógica del ensamble de los materiales no sujeta a lo que serían sus condiciones reales de captura, surge tanto la posibilidad de reinterpretar la relación de la cámara con el mundo, como la posibilidad del alejamiento de la referencialidad mimética y narrativa, y por lo tanto, se permite redefinir las posibilidades de la organización del material en el film en función de diversas concepciones de la realidad.”³

Ahora bien, ¿Cómo reflejar ese ensamblaje de materiales en el guion literario? ¿Qué herramientas emplear para la redacción? ¿Valdría la pena explorar algún tipo de escritura diferente? Esta última pregunta me llevó a pensar en formas alternativas de estructura de guion, algo que se exploraba en profundidad en trabajos poco convencionales del uso espacio-temporal; el espacio como personaje, la lógica de ensamble, me hicieron recordar aquella primera escena inolvidable en *Hiroshima Mon Amour* (1959, dirigida por Alain Resnais y escrita por Marguerite Durás). El film, que explora la idea de la memoria desde la perspectiva de un romance, es seccionado por Resnais y Durás en “partes” (cinco en total) en lugar de escenas, debido a la gran cantidad de planos *insert* que rompen la continuidad espacio-temporal de una secuencia, más no su narrativa. Ese aspecto en particular es compartido con la película de Welles, pero de forma mucho más pronunciada, menos delimitada por la diégesis (en *The Other Side...* es una cuestión de pasar del film-dentro-del-film a sus espectadores) y empleando material de archivo en conjunción con escenas filmadas. Esto me impulsó a ver el siguiente film de Resnais: *El Año Pasado en Marienbad* (1961) esta vez escrito por Alain Robbe-Grillet. Aunque el uso de inserts no es tan prevalente, sí se muestra el uso de una única locación.

³ Bejarano Petersen, Camila- *De los Realismos Cinematográficos- Diégesis, Ontología y Construcción* (2014). Pág. 189



El Año Pasado en Marienbad (1961) y Hitoshima Mon Amour (1959) :
Dos formas diferentes de trabajar el espacio.

Mi inclinación por *The Other Side...* y *Hiroshima...* como referentes era por motivos diferentes: en el primero, se trataba de una apreciación por el espacio, por la manera de manejar el mismo entorno que había elegido para mi guion, como volver a descubrirlo con nuevos ojos; en el segundo era más bien por el trabajo de corte, el abrupto y breve cambio de espacio-tiempo sin romper la escena. ¿Cuál era el vínculo que unía a ambos referentes? ¿Por qué éstos por sobre los demás? ¿Acaso era posible que lo que me atrajo no era tan diferente en uno y en otro? Lo que noté, es que mi interés por ambas películas yacía en una única escena: la del auto en *The Other Side...* y la escena de inicio en *Hiroshima...* El consejo que me estaban impartiendo era claro: empezar la escritura del guion por la escena más definida en mi cabeza, y seguir desde allí. Por eso decidí empezar por el clímax.

Desarrollo

El resultado final fue un guion de cuatro escenas, veinte páginas en total, cuya acción transcurre, casi en su totalidad, en el interior de un auto y con dos personajes como protagonistas. La última escena rompe un poco este esquema, ya que se trata del interior de otro vehículo, y los personajes son tres. El proceso de escritura arrojó luz sobre muchas incertidumbres que me habían invadido durante la conceptualización del proyecto.

Principalmente quedó evidenciado lo importante de la caracterización de personajes no solo *a la par* del espacio, sino también *a partir* del espacio. En esa simbiosis entre ambos elementos, es donde se halla el verdadero acierto de este trabajo: el espacio caracteriza al personaje y el personaje, al espacio. La pregunta era entonces cómo manifestar dicha simbiosis en la escritura. Por un tiempo pensé que la respuesta se encontraba en la descripción detallada del espacio, es decir, la concentración de la mayor cantidad de elementos posibles con el propósito de construir una imagen rica, compleja del espacio de la cual se pudiera extraer su consecuente caracterización.

Sin embargo, después de varios borradores, me di cuenta de que el resultado de esa aproximación a la escritura resultaba en párrafos larguísimos con muchos elementos que aportaban poco o nada a la narrativa. Mi obsesión por “complejidad” en el espacio me había conducido a la confusión absoluta. Así fue que llegué a una conclusión: la clave no se hallaba en una descripción detallada, sino en una descripción *reiterativa*. Los elementos descriptivos deberían ser presentados dos o más veces a lo largo de la narrativa con cambios en su descripción que den a entender esa transformación espacial (o de personaje). La clave estaba en no hacer que esas descripciones se volvieran repetitivas y por lo tanto, redundantes.

A partir de una relectura de mi guion, intenté distinguir aquellos elementos recurrentes que mejor expresan esta idea de descripción reiterativa. Encontré tres que me llamaron la atención:

- El libro de cuentos en posesión de MATEO hace dos apariciones clave en el transcurso del guion: en la primera escena, es el desencadenante

de las primeras líneas de diálogo, a partir de las cuáles se establece la relación entre ambos personajes.⁴ Dicha relación es objeto de una metamorfosis que culmina en la última escena, en el momento en que el libro es reintroducido en la narrativa.⁵ Podría pensarse en el libro como un “marcador” del punto de llegada y del punto de salida en la narración.

- Durante la mayor parte del guion, el espejo retrovisor funciona como puente entre ambos personajes, la forma a partir de la cuál permaneces “conectados” a pesar de la distancia tanto física como emocional que los separa.⁶ Adquiere aun más significado para el personaje de IGNACIO, para quien el espejo podría representar incluso una fuente de confort, de seguridad ante lo que ve proyectado en éste (su hermano Mateo), pero todo eso cambia en la escena tres, cuando en un momento de aturdimiento en camino a la desesperación, IGNACIO busca confort en el retrovisor pero no recibe nada.⁷
- Los celulares son otro caso de transformación espacial que finalmente informa a la caracterización: durante la mayor parte de la historia, contribuyen a la distancia entre los hermanos, como se ve en la primera escena⁸ y al comienzo de la tercera⁹, pero al final de esa misma escena, es el celular lo que les salva la vida.¹⁰

⁴ “MATEO finge que lee un libro de cuentos al momento que IGNACIO se asoma por el retrovisor.”-*El Asiento Trasero*, ESC.1, pág. 1

⁵ “A través del reflejo de la ventanilla, IGNACIO nota el libro de cuentos de su hermano sobresaliendo del cierre de la mochila, se incorpora lentamente, mete la mano y lo agarra. La tapa lee “*El Hombre de la Guadaña Mágica y Otros Cuentos*”.”-*El Asiento Trasero*, ESC. 4, pág. 20

⁶ “IGNACIO[...]Mira brevemente por el retrovisor para ver a su hermano MATEO”; “IGNACIO ojea por el retrovisor y su mirada se encuentra por un breve instante con la de MATEO”- *El Asiento Trasero*, ESC. 1, págs. 1;5

⁷ “IGNACIO decide echar un vistazo a MATEO por el retrovisor, pero sus ojos, aún afectados por la luz intensa que les llega de frente, no logran adaptarse a la oscuridad del asiento trasero: el retrovisor bien podría ser un portal al abismo.”-*El Asiento Trasero*, ESC. 3, pág. 14

⁸ “MATEO corta la llamada abruptamente. IGNACIO sigue conduciendo con la mirada al frente, una mirada mucho menos amigable que la de antes.”-*El Asiento Trasero*, ESC. 1, pág. 6

Los elementos espaciales contribuyen así a la forma en la que percibimos a los personajes, sus relaciones interpersonales y su mundo interno, y mientras el espacio se transforma de escena en escena, lo mismo ocurre con los protagonistas.

⁹ "...MATEO, ubicado en el asiento trasero, su cara iluminada por el celular que sostiene en ambas manos"-*El Asiento Trasero, ESC. 3, pág. 12*

¹⁰ "IGNACIO escucha el *zumbido* de su celular, lo que lo hace girar la mirada rápidamente a la derecha y ver de nuevo la banquina."-*El Asiento Trasero, ESC. 3, pág. 18*

Conclusiones

Con el guion completo y la carpeta en curso, vuelvo a verme invadido por muchas de las mismas dudas que en un principio me condujeron a este momento, por mi sensación de impotencia ante el proceso creativo, ante la apuesta por las inquietudes, por no recaer en la trampa de “entender” lo que es el cine. Quizás haya sido nada más que una forma de evadir lo inevitable, ¿Cómo no recaer en eso si a pesar de todo este proceso, a pesar de todos los textos leídos, películas visionadas y conocimientos impartidos y compartidos tanto por profesores como compañeros, el guion cinematográfico sigue siéndome igual de enigmático, igual de indescifrable que al comienzo? ¿Cómo reconciliar que el resultado de procesar tantas dudas termine siendo más dudas? ¿Qué expectativas a futuro puedo tener como profesional, como ser humano incluso, sabiendo que la mayor recompensa que puedo esperar de la vida es, al igual que ocurre en la escritura del guion, más incógnitas que certezas?

Al día de hoy, me veo distanciado de la carrera por casi dos años, y ese tiempo no ha hecho más que difuminar aún más mi certeza respecto de lo aprendido en todo ese tiempo, una idea de la que no puedo escapar por más que intente: se nos dice en la universidad que “las dudas son más importantes que las certezas” y yo me pregunto, ¿Qué me han dado las unas y las otras en todos estos años? Quizás el problema sea plantearlas como opuestas: al principio de la carrera, recién salido del secundario, mi visión del mundo era mucho más clara, había elegido una carrera que me gustaba y estaba dispuesto a completarla sin importar cuánto tiempo me lleve. Fue durante esos años de carrera que me di cuenta que aquella visión del mundo tan “clara” también podría definirse con otros adjetivos más apropiados: “simple”, “incompleta”, “ignorante”, incluso, peligrosa. Esa inocente certeza de ingresante se fue desmantelando de a poco, gracias a las anteriormente mencionadas “dudas” que me introdujo la carrera y que me obligaron a pensar al cine (y al mundo entero) de forma diferente. Mi inclinación por el guion, entonces, puede relacionarse con esa búsqueda desesperada por respuestas, por concretar lo que a mi parecer resultaba imposiblemente abstracto y así volver, de cierta

forma, a aquel estado de “claridad”, simple pero a la vez placentero, de interesante universitario.

De repente, me percaté de que “Entender el cine a partir de la raíz de todo proyecto, el guion” posee toda una dimensión de la que no estaba anteriormente consciente. Querer volver a ese estado de claridad, de ingenuidad, cuando no tenía que preocuparme por lo que depararía el futuro (porque mi futuro inmediato estaba muy bien delineado por mi plan de estudios), cuando lo único que hacía falta era el entusiasmo por el “cine” como ente abstracto, como eso que disfrutaba ver, fantasear y hacer más que cualquier otra cosa, y que por lo tanto se convertiría definitivamente en mi vocación de vida.

Durante el proceso de escritura de la tesis, ese estado de claridad tan idílico que parecía haberme abandonado regresó, precisamente, en aquellos momentos de concentración absoluta, breves pero intensos, donde todo parecía cobrar sentido, donde mi certeza respecto a cómo proceder era incuestionable, los momentos donde mis pequeños pasos en ese largo camino se convertían en grandes saltos hacia adelante. Pero lo más interesante de esos momentos era que, a pesar de recobrar ese estado de claridad que creía perdido, las dudas no desaparecían, al contrario, prevalecían y dominaban cada uno de mis pensamientos, pero ya no como enemigos a derrotar o evadir, sino como aliados que contribuían a esa claridad rejuvenecida, a esa concentración anhelada.

Lo que había convertido a las dudas en una fuerza creativa en lugar de una obstrucción era simplemente el hecho de poder ver las cosas de otra manera: el haber entendido que eran fruto de mi aprendizaje, una herramienta más para abordar lo cinematográfico. Es por eso que mi error había sido ver “certezas” y “dudas” como opuestos en el proceso creativo: aquellos momentos de certeza añorados habían surgido a partir de las dudas, aquellas dudas impartidas por la carrera a la par de los conocimientos, que me permitieron ponerlos en práctica a partir de mis propias inquietudes, aquellas que me condujeron a darle forma al proyecto.

Entonces sí, el guion continuará siendo un misterio, lo será cada vez que me sienta a comenzar un nuevo proyecto, ya sea uno que me lleve tanto tiempo como éste, o algo breve y realizable en un fin de semana. Me ha quedado claro que el propósito de un guion literario, si es que “propósito” es de hecho la palabra adecuada, no radica en encontrar la “respuesta” al misterio del cine; de ser así, en el mundo sólo existiría un guion, y los demás serían meras copias del original. Para alguien que escriba, a quien el misterio y las dudas aún le resulten incómodos, esa mentalidad quizás sea efectiva, quién sabe.

Por mi parte, he llegado a la conclusión de que amigarse con las dudas es mucho más enriquecedor que evadirlas, porque las dudas alimentan las inquietudes, y esas son las que me continúan impulsando a trabajar, a volver a elegir esta carrera que supo otorgármelas, y a animarme a enfrentarme a la página en blanco, porque por más atemorizante que sea, al final de la tinta de la lapicera o del tipeo del teclado, se halla otra duda, otro misterio que hace que esta profesión sea tan fascinante.

Bibliografía

- Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M- *Estética del Cine* (1983); ed. Paidós.
- Barthés, Roland- *Análisis Estructural del Relato- Introducción al análisis estructural de los Relatos* (1972); ed. Tiempo Contemporáneo.
- Berajano Petersen, Camila- *El espacio como variable estética en la escritura del guión. Ambigüedad, fuera de campo y mirada abierta en Pantallas Contemporáneas* (2017), coordinado por Tassara, Mabel; ed. UNA.
- Bejarano Petersen, Camila- *De los Realismos Cinematográficos- Diégesis, Ontología y Construcción* (2014).
- Bordwell David y Thompson Kristine- *El Arte Cinematográfico* (1995); ed. Paidós.
- Duras, Marguerite- Guion de *Hiroshima Mon Amour* (1959).
- Fontán, Gustavo- *Con el rabillo del ojo; Arkadin N°7* (2018)
- Gaudreault, A y Jost, F- *El Relato Cinematográfico* (1995); ed. Paidós.
- Moreno, Pablo- *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante* (2020), Universidad Nacional de La Plata.
- Robbe-Grillet, Alain- Guion de *El Año Pasado en Marienbad* (1961).
- Teichmann, Rosa - *Escribir Guión: Proceso Creativo y Reflexivo de Construcción Narrativa Audiovisual* (2018); ed. Edulp-REUN.
- Welles, Orson- Guion de *The Other Side of the Wind* (2018).

Películas Mencionadas

- Bergman, Ingmar- *Persona* (Suecia, 1966).
- Cortés, Rodrigo- *Buried* (EEUU, 2010).
- Hernández, Gustavo- *La Casa Muda* (Uruguay, 2010).
- Kiarostami, Abbas- *El Sabor de las Cerezas* (Irán, 1997).
- Knight, Steven- *Locke* (Reino Unido, 2014).
- Lee, Spike- *Get on the bus* (EEUU, 1996).
- Melville, Morgan- *They'll Love Me When I'm Dead* (EEUU, 2018).
- Resnais, Alain- *El Año Pasado en Marienbad* (Francia, 1961).
- Resnais, Alain- *Hiroshima Mon Amour* (Francia, 1959).
- Welles, Orson- *The Other Side of the Wind* (EEUU, 2018).

Anexos

El asiento trasero

Tomás Maniago

Escena borrador

Agosto de 2020

INT-COCHE/RUTA-NOCHE

MATEO se encuentra recostado en el asiento trasero del auto, intentando dormir para aliviar las angustias de su hermano mayor IGNACIO, quien conduce. MATEO es incapaz de siquiera cerrar los párpados, no puede dejar de mirar a IGNACIO, que permanece centrado en la ruta sin mover un solo músculo de su cara: está nervioso, y eso pone a MATEO nervioso.

Mirando por la ventanilla, MATEO observa cómo las gotas de lluvia comienzan a caer; golpean el auto con furia, como si alguien les estuviera tirando piedrazos. MATEO escucha a su hermano rezongar, mientras sube el volumen de la radio para tapar el ruido de la lluvia.

IGNACIO

(Suspirando)

Putá madre...

IGNACIO prende el limpiaparabrisas a máxima potencia, pero la lluvia es tan espesa que el vidrio del parabrisas acaba convirtiéndose en una catarata.

MATEO, con la cabeza recostada en el asiento, intenta distraerse con las luces de la ruta, las cuales observa cual estrellas en una noche de campo, como cuando viajaban todos juntos en familia. Cada luz que se vislumbra es como un pequeño sol, iluminando momentáneamente la absoluta oscuridad en el interior del auto, antes de desaparecer por unos segundos y regresar con el siguiente farol. Esta secuencia interminable genera un extraño juego de luces y sombras en el interior del vehículo: la mochila de MATEO, apoyada en el piso e iluminada por una pequeña hendidura de luz dorada que va y viene cada tres segundos; sus juguetes, que proyectan sombras cambiantes y espeluznantes como si

estuvieran vivos; la lluvia, que continua cayendo y que suena cada vez más fuerte, tapando el sonido de la radio, de los autos y hasta de los camiones que pasan a un lado de la ruta. IGNACIO permanece inmóvil, a excepción de sus brazos, que repiten un movimiento leve y mecánico con el volante.

MATEO se siente abrumado ante semejante fantasmagoría; el ruido, las luces y las sombras habían aniquilado el poco sueño que tenía. Dirigiéndose a su hermano, abre la boca como para decir algo, pero las palabras no salen, se ahogan en el ruido de la lluvia, e IGNACIO permanece inmutable. Levantando la cabeza del asiento, MATEO intenta hablar de nuevo, pero la lluvia vuelve a taparlo. Intenta gritar, y la lluvia se hace más fuerte. Termina de levantarse, gritando, apoyando la mano en el respaldo de IGNACIO, no se oye su voz y comienza a notar un nuevo fenómeno: cada vez el auto es iluminado por un farol, sus dimensiones cambian de tamaño. Asustado, MATEO se aferra al respaldo, que comienza a crecer hasta que parece una torre, su mano se desliza y cae al abismo: el asiento trasero.

Las luces de la calle se vuelven más frecuentes y hasta cambian de color; el interior del auto adquiere un aspecto de caleidoscopio multicolor. Las gotas de lluvia, que continúan golpeando cual piedrazos, empiezan a cambiar de frecuencia, adquiriendo una variedad de tonos graves y agudos por igual, como si fueran pequeños fragmentos de una canción, o un collage de voces que hablan en monosílabos. De a poco las "voces" empiezan a cobrar sentido: no son infinitas y no están cantando; son dos, un hombre y una mujer, y están discutiendo.

Las sombras del auto comienzan a agitarse violentamente. De a poco van adquiriendo la forma de manos, manos que se proyectan en el rostro pálido y exasperado de MATEO, con

sus ojos clavados en el entremedio de los asientos delanteros.

Las manos continúan agitándose en el aire violentamente, pero no son incorpóreas: pertenecen a PADRE, ubicado en el asiento de conductor donde hasta hace un momento se encontraba IGNACIO, y MADRE, en el asiento de acompañante. Están discutiendo. PADRE tiene una mano en el aire y la otra en el volante, pero su mirada está clavada en MADRE; es una mirada furiosa, violenta. MADRE, agitando ambas manos, lo mira con un dejo de tristeza y desesperación.

MATEO vuelve a gritar, esta vez para distraer a sus padres, y nuevamente sin que se le oiga. Desesperado, empieza a mirar a sus alrededores. A su izquierda está IGNACIO, apoyado contra la puerta y con la mirada clavada en la ventanilla, haciendo un esfuerzo por ignorar el griterío de sus padres. MATEO lo zarandea para llamar su atención. IGNACIO, molesto, lo aparta fácilmente con un empuje. El rostro de MATEO, de frente al parabrisas, es iluminado de repente por una luz blanca muy fuerte, que lo hace cerrar los ojos a la vez que captura su atención. Mira hacia adelante y apenas logra distinguir a la figura de PADRE, tomando el volante con ambas manos y haciendo un giro brusco a la izquierda; el auto derrapa y comienza a girar violentamente: PADRE, MADRE e IGNACIO, junto con todo el equipaje y los juguetes de MATEO, vuelan por los aires como muñecos de trapo. El juego de luces se vuelve más rápido, envolviendo al vehículo en un remolino de colores y sombras que no dejan de moverse a una velocidad incalculable. Pero a pesar de todo, MATEO permanece sentado en el asiento, totalmente desafectado, aunque consiente, de lo que ocurre a su alrededor, e incapaz de mover cualquier músculo salvo sus rostro, cuya expresión de terror se pierde entre las luces y sombras que se proyectan encima de él,

transformándolo en una silueta inmóvil, que no puede escapar, ni gritar...

De repente, la silueta que era MATEO vislumbra unas luces azul y rojas provenientes de la luneta; intenta mirar hacia atrás pero no puede. Junto con las luces se asoma un leve eco que se repite con cada vez mayor fuerza y que va tomando forma: una voz.

IGNACIO

Mateo... Mateo...

MATEO abre los ojos suavemente. Está recostado en el asiento trasero, con un autito de juguete entre sus manos. IGNACIO está inclinado hacia él desde el asiento de conductor. El auto está estacionado, pero aún se oyen las gotas de lluvia golpeando contra el techo, sobre el cual MATEO distingue las mismas luces parpadeantes color azul y rojo de su sueño.

IGNACIO

Escuchame... voy a salir a hablar con el oficial,

Vos quedate acá ¿dale?

(Pausa)

¿Dale?

MATEO asiente. IGNACIO le da un beso en la frente y sale del auto. MATEO se asoma por la luneta para ver a IGNACIO y a POLICIA conversando. Sus figuras apenas se ven a través de la catarata incesante que ha creado la lluvia sobre el vidrio. En el rostro expectante de MATEO persiste el parpadeo incesante de las luces del patrullero.

Las luces rojas y azules acaban por acaparar la pantalla junto con el agua que se desliza sobre la luneta, borrando

por completo las figuras de IGNACIO, POLICIA y el patrullero. Son reemplazados por una nueva figura, que se va esclareciendo de a poco: la del auto de IGNACIO estacionado en la banquina cada vez más y más a la distancia. MATEO lo observa desde la luneta del patrullero en movimiento. Se da la vuelta y se sienta. A su lado está IGNACIO, esposado, mirando por la ventanilla, con los ojos lacrimosos. POLICIA está al volante, conduciendo.

MATEO observa a su hermano, pero éste no le devuelve la mirada; está enfocada en el horizonte infinito que se proyecta desde la ventanilla. MATEO sabe que lo está ignorando, porque es imposible que IGNACIO pueda ver algo del paisaje con los ojos tan llenos de lágrimas.

IGNACIO

¿Sabés qué?

MATEO vuelve la mirada rápidamente a IGNACIO. OFICIAL hace lo mismo, a través del retrovisor.

IGNACIO

Hace rato... que no viajaba atrás.

POLICIA vuelve la mirada a la ruta. MATEO, por su parte, se mueve levemente en dirección a su hermano y apoya la cabeza en su regazo. IGNACIO, aún con la cabeza apoyada sobre la ventanilla, esboza una leve sonrisa y cierra los ojos, dejando caer finalmente las lágrimas. MATEO, tal vez imitando a su hermano o tal vez animándose a soñar, también cierra los ojos.

FIN DE LA ESCENA

En mi caso particular, mi concepción del espacio casi siempre se daba en el argumento, donde hacía una seguidilla de los núcleos narrativos, siempre pensando primero en *lo qué pasaba* y luego en *dónde*. El resultado de esta dinámica de trabajo era que el guión no tenía incidencia alguna en la forma de construcción espacial más allá de lo meramente descriptivo.

Lo que más me entusiasmaba de esta ecuación era que la respuesta, harto elusiva, se encontraba de alguna forma en la escritura del guion. Sintetizar el conflicto principal y los personajes a partir del argumento, como venía haciendo a lo largo de toda la carrera no sería suficiente esta vez. Tampoco podría recurrir a la escritura de un guión técnico o realizativo para un planteamiento del espacio con mayor profundidad. Tendría que encontrar la manera de plasmar mi visión particular del espacio desde el guion literario, la herramienta más básica de todo proyecto, romper con el esquema tradicional de un guion puramente explicativo y experimentar con la forma del mismo.

Sin embargo, elementos narrativos como historia y personajes no serán los únicos que tendrán incidencia en la construcción del verosímil: la caracterización del espacio también estará dada por el juego con la forma del guion y sus convenciones. Por ejemplo, si el argumento se desarrolla exclusivamente en el interior de un auto, siempre en movimiento, siempre de día, pero se da a entender que el viaje se extiende a lo largo de varios días, ¿podría desarrollarse todo el guion en una sola escena? Y de ser necesaria una separación, ¿cómo llevarla a cabo de forma tal que los títulos no repitan siempre "INT-AUTO-DÍA"? ¿De qué forma indicar el paso del tiempo sin romper la ilusión de una única escena? ¿Puede describirse, en forma de guion, un plano fílmico en el cual exista un desfasaje o ruptura entre la parte visual y la sonora, pero que a la vez dicha ruptura sea funcional a la verosimilitud que se plantea? Estos son algunos de los interrogantes que serán puestos a prueba durante el desarrollo del guión, todos ellos relacionados con el uso del espacio y su habilidad de construir un universo propio a partir de elementos que existen en la realidad, pero sin la necesidad de "seguir las reglas" impuestas por ésta.

- Consolidación de la idea dramática, la historia, el argumento, la caracterización de personajes (extensa y detallada) y los conceptos clave (verosimilitud, constructivismo, etcétera); desarrollo de la escaleta (un mes).
- Escritura del guion (tres meses).
- Escritura de informe, analizando los resultados respecto a la manipulación espacio-temporal, comparación con el uso de los conceptos clave en los textos y films de referencia y conclusiones finales (dos meses).
- Mi principal referente cinematográfico es la reciente *The Other Side of the Wind* (2018) de Orson Welles, específicamente la secuencia del automóvil. No sólo por su uso de locación, sino también por su autonomía del resto del relato (lo cual es especialmente impresionante, considerando que se trata de una escena que pertenece a un film-dentro-de-un-film), que la convierten en una perfecta unidad espacio-temporal digna de ser analizada como si se tratara de un cortometraje.
- Mi otro referente principal es la filmografía temprana de Alain Resnais, específicamente *Hiroshima Mon Amour* (1959) y *El año pasado en Marienbad* (1961). En ambas cintas, el director despliega su habilidad en la construcción de un verosímil que no está ligado a ninguna convención narrativa de “espacio”, haciendo uso del montaje y la voz en off para construir una nueva concepción de esta dimensión cinematográfica.
- *The Other Side of the Wind* y *Hiroshima mon Amour* son igualmente válidos como referentes en cuanto a la escritura del guion. *Hiroshima...*, debido a los constantes saltos espaciales que hace en unidades cortas de uno o dos planos, está dividido en partes en lugar de escenas. *The Other Side...*, por otro lado, tiene una estructura que se asemeja a anotaciones más que a un guion tradicional, con algunas escena

descriptas en detalle que no quedaron en el corte final de la película, y otras escenas que sí pueden verse en el corte final pero que no se encuentran en el guion, particularmente las referidas al film-dentro-del-film que funciona como subtrama: en el guion, estas escenas aparecen descriptas casi en su totalidad con la misma oración (*the film continues...*) incluyendo la escena del automóvil. Si bien ambos guiones son muy distintos entre sí estructuralmente, se asemejan en su naturaleza experimental y su distanciamiento de la estructura tradicional.

Más justificación para *Hiroshima...* (1959) como referente.

Durante la escritura del guion me sentí frustrado al no poder escribir de cero a partir del formato clásico. Para inspirarme, decidí buscar ejemplos de guiones poco convencionales y encontré *Hiroshima...* de Duras, cuya lectura me resultó mucho más orgánica que la de un guion tradicional.

TESIS DE PABLO MORENO: ANÁLISIS DE “*EL GUION MODERNO...*”
(APUNTES TOMADOS DE LA TESIS DE UN COMPAÑERO DE LA
UNIVERSIDAD)

- “un guion convencional no admitiría la presencia de indicaciones aclaratorias sobre el paso del tiempo («durante varios segundos» y «comienza» son ejemplos de ello), ni modalizadores de enunciación (...) («absoluto»), ni tampoco el uso de figuras retóricas tales como la metáfora o la comparación («como si saliera de una enorme garganta resonante»).-Pág. 28
- “la naturaleza del lenguaje audiovisual se retroalimenta en el cruce interdisciplinar, en la conjunción de elementos disímiles y de orígenes dispares.”-Pág. 29
- “Construir una narración audiovisual desde el guion supone el asentamiento de aquellos elementos esenciales a toda narración, como la presentación de personajes y el flujo de sus acciones en el tiempo y en el espacio. Pero implica también proponer una atmósfera, pensar en

el ritmo, en la cadencia de la respiración particular que se buscará imprimir a ese relato; pues en la proposición y enunciación de dichos aspectos es que el guion se constituirá en la premisa audiovisual con que la obra en su totalidad va a desarrollarse. Y es hacia ese punto donde dirigimos la reflexión cuando hablamos de escritura audiovisualizante.”-Pág. 31

- “...tal como un juego no queda limitado simplemente al seguimiento de unas reglas en prosecución de un determinado fin, sino que el mismo proceso lúdico involucra la experiencia personal de la jugabilidad, la estructura en el guion moderno no sólo funciona como el eje medular de la narración, aquel que conduce al espectador a lo largo del relato, sino que, dada su condición sistémica y gracias a la existencia de reglas de juego que predisponen el espacio lúdico (...), es ella misma la que transforma y condiciona la narración, la que dibuja sus contornos y da la especificidad a sus formas, para devenir en experiencia única en el espectador-jugador”-Págs. 46-47.
- “...se trata más bien de un intento por acentuar esa división tajante entre lenguajes lo que termina por primar en los estudios sobre el guion, junto con la primacía del modelo clásico por sobre el moderno...”- *El Guion Moderno, un Juego de Escritura Audiovisualizante*, de Pablo Martín Moreno (SEDICI, 2020); pag. 17
- “...decir que el guion es un mero borrador, cuyo destino teleológico es el descarte, no atiende al hecho de su innegable pervivencia en todas las instancias que comprende un relato audiovisual: en su interior habitan las células que lo dotan de especificidad. En el entrecruzamiento con el resto de los elementos que hacen al relato es que se producirá ese sentido obtuso del que nos habla Barthes (1970)” ...”- *El Guion Moderno, un Juego de Escritura Audiovisualizante*, de Pablo Martín Moreno (SEDICI, 2020); pag. 23
- “Algunas escenas requieren más que otras de una profundización en el detalle o de ciertas licencias lingüísticas (“un silencio de muerte se cernía en el aire”) en función de generar determinadas sensaciones en el espectador. ¿Cómo se sugiere la extrañeza, cómo se muestra un

clima lúgubre o un clima de misterio? (p. 122)”-frase de Rosa, no incluir pero tener en cuenta.

- “La elaboración de imágenes sensoriales, el uso de tropos metafóricos tales como la sinestesia («un zumbido nauseabundo») y la personificación («el árbol [...] con el mismo gesto arrogante»), dicen con palabras aquello que no puede ser dicho sino con una sumatoria de operaciones sensibles. Se entreteje lo expresivo desde la creación poética, para traer a la mente representaciones abstractas que pugnan por revestir un cuerpo figurado. En definitiva, se trata de esa búsqueda que toma a su cargo el lenguaje audiovisual: la evocación expresiva de imágenes, sonidos y sentidos. Para la escritura del guion ha de contemplarse su matriz creadora, su fuerza poética: de ella derivarán, pues, las pulsiones estético-narrativas que otorgarán carnadura al relato audiovisual.” ...”- *El Guion Moderno, un Juego de Escritura Audiovisualizante*, de Pablo Martín Moreno (SEDICI, 2020); pag. 30
- “...proponer una atmósfera, pensar en el ritmo, en la cadencia de la respiración particular que se buscará imprimir a ese relato; pues en la proposición y enunciación de dichos aspectos es que el guion se constituirá en la premisa audiovisual con que la obra en su totalidad va a desarrollarse. Y es hacia ese punto donde dirigimos la reflexión cuando hablamos de escritura audiovisualizante.” ...”- *El Guion Moderno, un Juego de Escritura Audiovisualizante*, de Pablo Martín Moreno (SEDICI, 2020); pag. 31
- “...la indagación sobre las estrategias estructurales que pueden desprenderse de un guion moderno implica un enriquecimiento de la percepción audiovisualizante, lo cual enfatiza las potencialidades de cada guion y pone el acento sobre su dimensión estructural. Así[...], la estructura en el guion moderno no sólo funciona como el eje medular de la narración, aquel que conduce al espectador a lo largo del relato, sino que, dada su condición sistémica y gracias a la existencia de reglas de juego que predisponen el espacio lúdico (ese espacio dialéctico en el que tendrán su encuentro la película y el espectador: el visionado), es ella misma la que transforma y condiciona la narración, la que dibuja sus contornos y da la especificidad a sus formas, para devenir en

experiencia única en el espectador-jugador.”- *El Guion Moderno, un Juego de Escritura Audiovisualizante*, de Pablo Martin Moreno (SEDICI, 2020); págs. 46-47

- “...para hacer una película, antes que nada hay que aprender a mirar.”- *Con el Rabillo del Ojo*, por Gustavo Fontán, (Arkadin (N.º 7), pp. 12-18, agosto 2018).
- “Mirar el mundo con los ojos bien abiertos, desobedientes a lo aprendido, es parte de una decisión, de un trabajo con uno mismo. Entonces, tal vez, el mundo se manifieste. A esa manifestación —de distintos órdenes, sensible o intelectual, metafísico o político— que rompe los ojos fosilizados, que pone en crisis los saberes aprendidos, que denuncia las apariencias, podemos darle el nombre de rasgadura.” - *Con el Rabillo del Ojo*, por Gustavo Fontán, (Arkadin (N.º 7), pp. 12-18, agosto 2018).

El **libro** es el 1er elemento introducido en la historia. Posibles significados:

-Contraste con el celular: la comunicación e/ los hnos empeora en cada escena con un celular, quizás el libro pueda funcionar como una fuerza unificante.

Noviembre de 2020

5-INT- BAÑO- DÍA (ESCENA ELIMINADA PORQUE ROMPE CON LA MÁXIMA DE UNA ÚNICA LOCACIÓN, PERO QUE SIRVE DE REFERENTE EN CARACTERIZACIÓN E INFORMACIÓN)-

MATEO continúa sentado en el cubículo del inodoro, esperando una respuesta del otro lado de la línea. Finalmente parece que alguien atiende: el tono de espera desaparece y escucha el eco de una respiración del otro lado.

MATEO

¿Papá?

Una voz aguda pero masculina, fuerte pero envejecida, responde:

PAPÁ

¿Mati?

¿Sos vos?

MATEO

Sí, sí. Soy yo. ¿Cómo está-

PAPÁ

¿Estás con Ignacio? ¿Yendo para lo de la tía?

MATEO

Sí, sí. E-escuchame, ¿sabías que Ignacio sacó todas las fotos de mamá y los collares del volante? ¿Sabías eso?

PAPÁ

Qué bueno ¿está lindo el viaje?

MATEO

Papá, ¿me escuchás?

PAPÁ

La tía seguro que los va a recibir con algo rico...

MATEO

Pa, ¿me escuchás?

MATEO escucha a alguien abriendo la puerta del baño y baja la voz.

MATEO

(Susurrando)

¿Me escuchás?

IGNACIO

(Desde la otra punta del baño, con eco)

¿Mateo? ¿Estás acá?

Desde el cubículo, las pisadas de IGNACIO se oyen cada vez más fuerte y rápidamente. MATEO decide ir directo al grano con su padre.

MATEO

¿Por qué no viniste? ¿Eh? ¿Pasó algo? ¿Conseguiste trabajo?

IGNACIO

¡Mateo!

MATEO

(Por teléfono)

¿Por qué no viniste? ¿Por qué?

IGNACIO abre la puerta del cubículo y observa a MATEO con el celular en mano.

IGNACIO

¿Con quién hablás?

Al mismo tiempo que hace la pregunta, IGNACIO toma el celular de las manos de MATEO y mira el número que aparece en la pantalla. El rostro de IGNACIO se pone nuevamente severo, mira MATEO con desagrado. La voz de PAPÁ aún se escucha del otro lado.

PAPÁ

¿Hola? ¿Mati? Hola...

IGNACIO corta la llamada. MATEO se queda mirándolo con la misma desconfianza que antes. IGNACIO se incomoda, traga saliva y le devuelve a su hermano el celular.

IGNACIO

Vamos...

IGNACIO se dirige a la salida del baño. MATEO, aferrado al celular, con una expresión de tristeza asomándose en su rostro por entre su solemnidad anterior, sigue detrás de él.

Noviembre de 2020

Argumento

Ignacio conduce con su hermano menor Mateo en dirección a la casa de su tía, quien vive lejos de la ciudad. Hacen una primera parada en la estación de servicio para cargar nafta y comprar víveres. Es allí donde Mateo nota que el celular de Ignacio está lleno de llamadas perdidas de su padre Cristian, quien no ha podido viajar con ellos por un supuesto compromiso laboral, de acuerdo a Ignacio.

Los hermanos continúan viajando durante varias horas hasta que empieza a anochecer. Ignacio le explica a Mateo que no van a detenerse a dormir, ya que la tía los espera esa noche con una cena. Mateo sin embargo le pide a su hermano que se detengan en la siguiente estación de servicio para ir al baño. Ignacio para en un hotel para que Mateo pueda ir al baño. Mientras tanto, Ignacio nota un patrullero iluminando patentes en el estacionamiento y sutilmente se aleja de allí. Cuando Mateo sale del baño no encuentra a su hermano hasta que éste se le aparece por detrás y lo hace subir al vehículo lo más rápido posible.

Ignacio conduce en la noche tormentosa a toda velocidad. Intentando dormirse, Mateo tiene una pesadilla en la que rememora un accidente automovilístico en el que falleció su madre, durante una noche tormentosa similar a aquella. Ignacio lo despierta y le pide que se quede allí mientras él va a hablar con un policía de tránsito, que los ha detenido en plena ruta. Mateo observa la interacción entre su hermano y el policía desde el asiento trasero. En la última escena, ambos hermanos son transportados a la comisaría local en un patrullero. Ignacio, agotado por las horas de viaje, se duerme en el camino. Mateo se acerca a su hermano y se acurruca en su regazo.

Sinopsis:

Mateo viaja con su hermano Ignacio a visitar a su tía Rita en otra ciudad, un viaje del cual Mateo no estaba enterado hasta ese momento y en el que, por alguna misteriosa razón, no son acompañados por su padre Cristian. El extraño comportamiento de Ignacio y otros indicios llevan a Mateo a deducir que

realmente están huyendo de casa, lo que le hace revivir traumas de otro viaje con un final trágico. Es a partir de estos traumas que Mateo finalmente logra un acercamiento emocional con Ignacio, y aunque su huída no acaba como esperaban, juntos dan el primer paso en reparar las heridas.

Caracterizaciones:

- Ignacio: 20 años, alto, delgado. Es impulsivo e iracundo, pero igualmente predispuesto a anteponer una fachada de tranquilidad y madurez frente a Mateo. Debido a la negligencia de su padre, siente una gran responsabilidad por su hermano menor que lo lleva a asumir un rol de protector y padre sustituto para el que no está preparado, lo que lo hace vulnerable a arrebatos de ira. Hacia el final de la historia, cuando es arrestado por haber “secuestrado” a Mateo, por primera vez desde la muerte de su madre siente que es capaz de soltar toda esa rabia contenida, aunque sea por un momento, ejemplificado por su línea “*hace rato que no viajaba atrás*”, con la que cierra el relato.
- Mateo: 13 años, petizo y rechoncho (todavía no pegó el estirón). El contraste físico respecto a Ignacio es determinante en la dinámica fraternal: Mateo parece más joven de lo que en realidad es, e Ignacio (al igual que el espectador) lo trata con la misma condescendencia de alguien que necesita protección de su entorno a toda costa, aunque implique mentirle y engañarlo (Ignacio lo convence del viaje diciéndole que es para hacer una visita de fin de semana a la casa de la tía). A diferencia de lo que cree Ignacio, y como el espectador irá descubriendo de a poco, Mateo es perfectamente consciente de lo que ocurre en su entorno familiar y se rehúsa constantemente a caer en el manto de ignorancia en que su hermano quiere envolverlo, por más bienintencionado que sea. Al mismo tiempo, debido a su vulnerabilidad física y al haber sido mantenido al margen de las peleas constantes entre Ignacio y su padre, Mateo es poco más que un observador pasivo de la situación. Es un rol que le fue impuesto por su hermano, pero del que ha aprendido a sacar provecho con su inteligencia: la dicotomía que existe en esa perspectiva eficaz pero a la vez limitada de Mateo es lo que determina la forma del relato.

- Prehistoria: en 1997, cuando Ignacio tenía 15 años y Mateo 9, su padre Cristian perdió su trabajo, dejando a la familia en una situación económica vulnerable. Su madre Mariela hizo todo lo posible por ayudar, tomando dos trabajos extra hasta que su esposo lograra reintegrarse. Sin embargo, Cristian demostró no estar en condiciones de asumir una responsabilidad laboral, y rápidamente eso se extendió a todo tipo de responsabilidad. La fricción entre ambos padre fue cada vez más fuerte, hasta culminar en un día de viaje familiar por la ruta, en el cual Cristian, mientras conducía, se puso a discutir con Mariela, resultando en un choque con otro auto en el que ella perdió la vida. Los chicos se fueron a vivir por un tiempo a la casa de su tía Rita en otra ciudad, hasta que su padre consiguió nuevamente trabajo unos meses después. Volvieron a casa, pero no solo ya no era lo mismo : su padre había empeorado. La culpa que sentía por la muerte de Mariela lo había dejado en un estado de depresión casi paralizante, descuidando a sus hijos en formas impensadas mientras la madre hubiese vivido. Por cuenta propia, Ignacio consigue trabajo a los 16 años y empieza a tomar las riendas de la familia por el bien de Mateo. Espera algún día ahorrar lo suficiente para poder irse a vivir con él, lejos de su padre. Pero cuando descubre que Cristian ha estado gastando su dinero en secreto, Ignacio decide que es momento de tomar medidas drásticas. Luego de un breve llamada en secreto a su tía Rita, pone manos a la obra...
- Contexto: año 2002. Vehículo contemporáneo a la época (reemplazo de seguro del choque del 97). El objetivo de ubicar la historia en el pasado cercano es reforzar el verosímil de la actitud observadora que adopta Mateo: si la historia transcurriera en la actualidad, donde existen infinitas cantidades de distracciones y de formas de mantenerse comunicado incluso en los lugares más remotos, resultaría poco creíble que los hermanos fueran capaces de llegar tan lejos en su fuga. Además, Mateo tendría que rechazar los intentos de su hermano por distraerlo con aparatos de ocio (celulares) y el objetivo es que la tensión en la dinámica fraternal no se exprese nunca de forma explícita.
- Justificación dramática: como en *Hiroshima Mon Amour*, la historia explora la dinámica entre dos personajes cuya verdadera naturaleza se

va desvelando poco a poco. El espacio que los rodea cumple un rol clave en esa transformación. En este caso, los dos personajes son dos hermanos, el espacio es un auto, y su relación es develada a partir de sus interacciones y fragmentos de su memoria.

