



LA ESCRITURA INVISIBLE EN EL GUIÓN LITERARIO. EVOCAR LO HUIDIZO.

Rocío Alfano.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

El presente trabajo aborda los alcances y la puesta en práctica de una categoría poco abordada en los textos y manuales de guión: la *escritura invisible* (Carrière & Bonitzer, 1991). La misma refiere a un modo de escritura que sugiere decisiones técnicas y estéticas audiovisuales sin quitar relevancia a la dimensión narrativa del guión.

Este artículo pretende introducir algunas de las problemáticas que giran en torno a la elaboración del pretexto audiovisual llamado guión literario, cuya escritura tiene como principal dificultad prever el pasaje de un sistema semiótico a otro (Bejarano Petersen, 2011), desde el lenguaje escrito al lenguaje audiovisual. Y por otro lado, contraponerse al posicionamiento hegemónico, deudor de la tradición cinematográfica norteamericana (Carrière & Bonitzer, 1991), el cual considera al guión literario como un texto prescriptivo, únicamente narrativo e incapaz de proponer una puesta en cuadro y una puesta en serie (Casetti & di Chio, 1991).

Esta investigación se produjo en el marco de la cursada de Taller de Tesis de Teoría y Crítica (AA, FDA, UNLP) y forma parte de una investigación más extensa que se encuentra actualmente en curso dentro del proyecto PIBA de la Cátedra de Guión 3 (AA, FDA, UNLP).

Palabras clave

Guión literario - Guión técnico - Escritura invisible - Audiovisual - Didascalía

La escritura del guión cinematográfico se presenta como una instancia problemática dentro del proceso que concluye con una película. Comunica una historia y el artificio de su realización (Raynauld, 2014). Esto quiere decir, que por un lado crea sucesos, personajes y una estructura dramática, y al mismo tiempo tiene impresa la base de su futura filmación. Este tipo de escritura se distancia de la literatura, cuya materialidad son las palabras, ya que necesita evocar elementos propios de la cinematografía. En el guión la escritura es un medio y no un fin (Sánchez-Escalonilla, 2016).

El carácter problemático del objeto radica en la dificultad de plasmar con palabras las coordenadas de un hipotético film. Los autores que consideran viable una traducción de la escritura a la imagen se topan con una tarea imposible. Hay algo inadaptable e intransferible en la relación de dos sistemas semióticos diferentes (Bejarano Petersen, 2011). Por este motivo, el presente trabajo considera al guión como una guía flexible para la realización, que permita una lectura interpretativa y creativa (no limitante) por parte del director y el equipo técnico (Raynauld, 2014). Pero al mismo tiempo, cree necesario no perder de vista las funciones esenciales que un guión cinematográfico debería cumplir con el objetivo de facilitar la producción de una película.



Para pensar el vínculo entre la palabra y la materialidad audiovisual, el presente texto se propone reconstruir una categoría poco profundizada y diseminada en distintos libros y manuales de guión: la escritura invisible (Carrière & Bonitzer, 1991). Una escritura que sugiere decisiones *realizativas* de modo solapado, sin especificar indicaciones técnicas tales como el tamaño de plano o los movimientos de cámara.

También intenta argumentar que el pasaje del guión a la realización no es una traducción sino una evocación. El guión sugiere una estética, una atmósfera, un ritmo interno, una posible puesta en plano y un montaje.

El objetivo de este artículo es aportar algunas ideas en relación al vínculo entre estas dos instancias del proceso realizativo de un film, que sirvan a la práctica del guionista y a la reflexión teórica de la disciplina audiovisual. A continuación se expondrán algunas consideraciones preliminares necesarias a tener en cuenta antes de adentrarnos en la categoría de escritura invisible.

La palabra y la imagen: una relación conflictiva

Diversos autores plantean que la escritura de guión cinematográfico es la primera forma de una película. Antonio Sánchez-Escalonilla (2016) dice que las palabras deben despertar imágenes y acciones, proyectando el film en la mente del lector. De un modo similar, Coral Cruz (2014) afirma que:

“Los guionistas tienen que ser capaces de ver y escuchar la película en su mente antes de escribirla; después tener la habilidad de proyectarla en el papel, donde tomará la forma física de un conjunto de palabras escritas pero sin dejar de evocar nunca las imágenes y sonidos a los que éstos representan de manera provisional” (p. 13).

Por su parte, Isabelle Raynauld (2014) agrega que el guión debe estar escrito en función de los materiales mismos de la expresión cinematográfica. También para Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer (1991), el guión debe verse y oírse: “cuanto más presente esté la película en lo escrito, cuanto más incrustada, precisa, entrelazada (...) más oportunidades tendrá de ser fuerte y viva la alianza secreta entre lo escrito y la película” (pp. 14-15).

Es decir que estamos hablando de una escritura que utiliza las palabras para construir imágenes y sonidos. La mayoría de los autores la caracterizan como una escritura pasajera, efímera y desechable, puesto que su finalidad no es el lenguaje escrito sino el lenguaje fílmico. Por este motivo, ponen el énfasis en diferenciar al guión cinematográfico de la literatura y elaborar un tipo de texto que sea fácilmente transferible al lenguaje audiovisual.

Frank Baiz Quevedo (1998) explica que, en realidad, el problema del guionista es el mismo que el del literato. Su materia prima sigue siendo las palabras y éstas comparten el mismo objetivo de despertar imágenes en el lector, pero advierte que se trata de un tipo específico de literatura. Nos recuerda la antigua diferenciación entre los dos modos de funcionamiento narrativo: el *telling* (contar) y el *showing* (mostrar), que describe Henry James. El *telling* pone en evidencia la presencia de un narrador que cuenta una historia desde su propia subjetividad. En cambio el *showing* se limita a mostrar un acontecimiento de modo “objetivo”, externo y en tiempo presente. Éste es el modo utilizado en la escritura del guión literario, en donde un observador externo refiere sólo lo que percibe. Veremos más adelante que, pese a la normativa prescrita por numerosos manuales de escritura guionística, pueden convivir ambos modos de narración en beneficio de la posterior realización.

El guionista no escribe con imágenes sino con palabras, modela el lenguaje escrito para construir maneras de ver las cosas (Baiz Quevedo, 1998). Ésto presupone un gran



desafío, porque como mencionamos anteriormente, estamos hablando de dos sistemas semióticos diferentes (Bejarano Petersen, 2011). No hay modo posible de traducir una palabra en una imagen, no existe una correspondencia unívoca (Baiz Quevedo, 1998). Jacques Aumont (1990) argumenta al respecto:

“(…) la interpretación de palabras e imágenes son diferentes porque los aspectos sintácticos, prescriptivos y verídicos de la gramática verbal no pueden aplicarse a ella. Las imágenes entre otras cosas no pueden ser ni verdaderas ni falsas, al menos en el sentido que tienen esos términos a propósito del lenguaje verbal” (p. 263).

Por su parte, Roland Barthes (1982) analiza que en una imagen fílmica se pueden reconocer tres niveles de sentido: el informativo, que proporciona un conocimiento al espectador y es el nivel de la comunicación; el simbólico u obvio, que es intencional, enviado por el autor y a la espera de ser interpretado por el espectador; y el tercer sentido o el sentido obtuso. Este último es aquello que podemos percibir en la imagen, a partir de detalles o rasgos no previstos por su creador y que proporcionan un desvío en el sentido obvio. Son significantes sin significado, es decir, su sentido no es claro ni definido, es inaprensible y huidizo.

“El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada? En este caso es imposible una expresión pictórica en palabras (...) el sentido obtuso está fuera del lenguaje (articulado).” (Barthes, 1982: p. 61)

Siguiendo esta línea de razonamiento, vemos que existen características propias de la imagen cinematográfica que inhabilitan una traducción del lenguaje escrito al fílmico.

Baiz Quevedo (1998) se pregunta cómo pueden las palabras construir imágenes (y sonidos). Basándose en las ideas de Christian Metz, concluye que en lugar de describir detalladamente imágenes, sonidos y acciones (rasgos secundarios), lo que se debe hacer es trazar los rasgos pertinentes. Son los rasgos principales de una imagen, sonido o acción los que permiten reconocerlos y nombrarlos (escribirlos). Esta idea es interesante porque se hace cargo de la problemática y propone un modo de escribir que dé lugar a aquello imprevisible y propio del lenguaje cinematográfico. Entonces, el guión se concibe como un texto disparador y no normativo. El cual se puede cuestionar en rodaje o ser utilizado como fuente de inspiración para nuevas ideas, sin dejar de trazar las coordenadas del futuro viaje: la película.

Guión literario y guión técnico: la historia de una escisión

Actualmente se utilizan dos instancias escritas fundamentales, que anteceden al rodaje de una película: el guión literario y el guión técnico. Es preciso recordar brevemente sus características. El guión literario está compuesto por dos capas textuales: la didascalía, que describe la acción, los personajes, lo que se ve, lo que se oye y cualquier otra especificación; y la otra, está compuesta por el diálogo (Raynauld, 2014). El guión técnico es un desglose escena por escena de la puesta en plano, los movimientos de cámara y todos los detalles técnicos que requiera el realizador.

Esta distinción no ha existido desde los inicios del cine, después de la segunda guerra mundial cambiaron los modos de producción. De filmar en estudios, en donde el control del decorado era casi total, se pasó a filmar en locaciones naturales, con la imprevisibilidad que esto conlleva. Cabe mencionar, que fue determinante la irrupción del neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague para popularizar este cambio, cuyo fin no era sólo económico sino también estético (Carrière & Bonitzer, 1991).

Este quiebre generó otros modos de escribir y presentar un guión. Anteriormente, el contenido de un guión literario y las especificaciones técnicas formaban parte de un



mismo texto. Luego de estas transformaciones, encontraron que era poco provechoso especificar las decisiones técnicas antes de tener asignadas las locaciones.

“El rodaje en locaciones naturales (...) hizo evolucionar la escritura de guión. Ya no podían trasladarse los muros, construirse una cascada; será pues necesario que el desglose y el conjunto de la realización técnica se adapten al decorado y no al contrario” (Carrière & Bonitzer, 1991: p. 42).

Esta división de instancias acentuó las diferencias entre dos tradiciones cinematográficas: la europea y la norteamericana. En la norteamericana, principalmente en las *Mayor Companies*, hay un mayor distanciamiento entre el trabajo del guionista (guión literario) y del director (guión técnico), mientras que en la europea se acostumbra tener un vínculo más colaborativo entre las partes. (Carrière & Bonitzer, 1991).

Estas dos modalidades influyen en la concepción misma del guión. Cuando un guionista desconoce el estilo del director y las condiciones de realización de la película, sólo le queda concentrarse en la historia y evita imaginar un posible desglose. En cambio, si la relación es estrecha o incluso si el guionista y el director son la misma persona la libertad de dejar plasmada una idea realizativa, desde la escritura misma del guión literario, aumenta. Sin embargo, como explicaremos a continuación, la posibilidad de insinuar subrepticamente decisiones técnicas existe en ambos casos, ya sea en mayor o menor medida.

La escritura invisible: indicaciones técnicas implícitas

Al principio de este trabajo mencionamos, que por la naturaleza intransferible de un sistema semiótico (lenguaje verbal) a otro (el lenguaje audiovisual), un guión no debería ser leído como norma, sino como guía, inspiración, evocación o proposición. Pero esto no significa que la elección de palabras sea azarosa (Raynauld, 2014), al contrario, cada una de ellas, cada signo de puntuación y hasta la distribución del espacio en la hoja, sugiere ideas realizativas: un encuadre, un tamaño de plano, un movimiento de cámara, una temporalidad, un tono, una iluminación, etc. El hecho de que se hayan dividido los textos de la pre producción en guión literario y guión técnico no impide que en el guión literario haya sugerencias técnicas “invisibles” (Carrière & Bonitzer, 1991).

Se le llama escritura invisible porque a simple vista, el guión literario no contiene indicaciones técnicas del tipo “primer plano de la cara de personaje x” o “travelling de la cocina al comedor”. Ésto, por un lado, genera que la lectura sea más fluida y que el hilo narrativo cobre presencia (Cruz, 2016), y por otro lado, da lugar al trabajo creativo (e interpretativo) del equipo realizativo. Pero la escritura de guión tiene una relación de dependencia con la futura película, necesita la referencia de un film imaginario (Raynauld, 2014), por lo que resulta casi imposible desligarse de las ideas realizativas. Distintos autores mencionan, la posibilidad de comunicar indicaciones de un modo no técnico. Michael Chion (1985) refiere que en la forma de escribir una acción se puede sugerir implícitamente un decoupage cinematográfico: “si dice: x se estremece, se sobreentiende un primer plano para su rostro” (p. 182). Cruz (2016) señala que mediante la maquetación y edición del texto, el guionista puede subrayar una imagen o acción: con el uso de mayúsculas, la separación de acciones en distintos párrafos y la utilización de puntos suspensivos, se puede dirigir la mirada y marcar un ritmo interno dentro de una escena.

Sanchez-Escalonilla (2016) agrega que el punto y aparte puede sugerir un cambio de plano, ya que representa una nueva fase en la acción; un párrafo exhaustivo, que detalla pormenorizadamente una acción, sugiere un ritmo narrativo lento, al contrario de la frase



breve que evoca una realización ágil; las expresiones tales como “vemos”, “seguimos”, “retrocedemos”, son utilizadas para guiar el modo en que el guionista desea, o considera necesario, que se visualice una acción. En este mismo sentido, Baiz Quevedo (1998) muestra cómo con la redacción, el uso de las palabras y la puntuación se construyen imágenes y un posible montaje:

“El personaje perseguido se detiene. Titubea. Reemprende la carrera, alcanza un andamio y sube, sube, sube y en esa puntuación de las frases que describen la carrera y la ascensión está el ritmo vertiginoso de la huida y se perfila la primera versión del montaje” (s.p.).

Raynauld (2014) argumenta que describir lo que se ve, es segmentar, encuadrar implícitamente la imagen. Los planos no se explicitan pero se deducen. La autora lo llama decoupage implícito y no debe entenderse como una prescripción sino como una orientación e invitación a imaginar la puesta en escena. El decoupage implícito se encuentra en la capa textual del guión llamada didascalia. Ella especifica las funciones didascálicas tendientes a las sugerencias realizativas implícitas. Pero antes de detallarlas conviene distinguir los dos modos de recepción que tiene un guión. El receptor se concibe como un siamés. Por un lado, es un lector especialista, porque puede interpretar las indicaciones subterráneas, y por otro, un espectador que lee proyectando la película en su mente. La escritura didascálica, si bien prioriza el rol del espectador también puede dirigirse al lector de ser necesario. Éstas, son algunas de las funciones didascálicas:

- Explican: pueden explicar intenciones utilizando los pronombres “se” o “nosotros”, que permiten dar cuenta de lo que deseamos que perciba (o deje de percibir) el espectador.
- Sugieren: la omisión de detalles en la descripción de una escena introduce un marco que puede dar pie a la improvisación, llegado el momento de la realización.
- Dan el tono: algunas didascalias se dirigen al receptor lector (y no al espectador). Éstas pueden generar matices, climas, atmósferas o tonos. Tienden a ser expresiones literarias como adjetivos, metáforas, comparaciones o incluso guiños hacia el lector (Raynauld, 2014).

A propósito de este último punto, hay que tener en cuenta que el uso de recursos literarios no son para embellecer la lectura de un guión, sino para sugerir elecciones técnicas, modos de actuación o sensaciones a transmitir en el film, y requieren un mayor compromiso creativo por parte del equipo realizativo (Raynauld, 2014).

Las didascalias que dan un tono, trabajan con la función narrativa del telling (contar), que como vemos, pueden convivir con las del modo showing (mostrar), que se dirigen al espectador. Son aceptadas porque entendemos que entre el guión y la película no hay una transferencia o traducción sino una evocación. En contraposición de lo que aseveran Carrière y Bonitzer (1991): “Decirse a cada instante que la literatura es el enemigo número uno, que todo efecto literario en la escritura irritará al director, que no sabrá cómo transcribirlo” (p. 46).

Desde dicha perspectiva, estas didascalias no aportarían nada a la realización y deberían evitarse. Sin embargo, en ocasiones una metáfora puede evocar con gran precisión una sensación, una atmósfera o un estado anímico, que podrá servir a la construcción cinematográfica (Teichmann en Moreno, 2020).

Conclusión



Luego de relevar la bibliografía de algunos de los principales referentes de la escritura de guión y la teoría audiovisual, queda en evidencia el limitado análisis sobre los modos de audiovisualizar la palabra, tal como reflejan las investigaciones realizadas por Camila Bejarano Petersen y Pablo Moreno. Con respecto a la categoría de escritura invisible, las menciones encontradas son escasas y sin mayor desarrollo. Aparece como una excepción la tipología que establece Raynauld sobre el decoupage implícito, que si bien avanza sobre el tema no lo profundiza demasiado.

Por este motivo, la presente investigación se propone continuar expandiendo la categoría y analizar casos particulares para demostrar que pese a las generalidades, cada guionista encuentra estrategias propias para audiovisualizar el lenguaje escrito.

En definitiva, la ausencia de este material teórico da cuenta de una concepción del cine y de la escritura basada en la división tajante de los roles, pero que en la práctica resulta inexacta puesto que es condición necesaria para el guionista imaginar previamente el audiovisual en toda su dimensión.

El hecho de que la mayoría de los manuales de guión eludan la gran dificultad que conlleva el pasaje de un sistema semiótico a otro podría ser una de las causas del rechazo de una gran parte de los estudiantes de cine, egresados y realizadores hacia la escritura de guión, ya que si no es escrito y leído como propositivo y flexible podría resultar inútil ante la imprevisibilidad de un rodaje.

Referencias bibliográficas:

Aumont, J. (1990). Nuevos instrumentos para la escritura del guión. Paidós.

Baiz Quevedo, F. (1998). Escribir en imágenes. Nuevos instrumentos para la escritura del guión. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas. (pp. 12-22).

Barthes, R. (1982). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Paidós.

Bejarano Petersen, C. (2011). Un cierto decir del cine: pliegues, rastros y resistencias en los bordes de lo literario. Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo. Figuraciones, teoría y crítica de artes, n°8.
<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/711>

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

Casetti, F. y di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. Paidós.

Chion, M. (1985). Cómo se escribe un guión.
https://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2016/T101/Escritura_de_un_guion_Michel%20Chion.pdf

Cruz, C. (2014). Imágenes narradas: cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine. Leartes.

Moreno, P. (2020). El guión moderno, un juego de escritura audiovisualizante. Reflexiones en torno al lugar del guión en la creación audiovisual a partir de la película Tejen. (Tesis de grado). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/107403>

Raynauld, I. (2014). Leer y escribir un guión. La marca editora.



13 al 16 septiembre de 2022

10ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales:
Trayectos, Reflexiones y Experiencias (JIDAP)

ISBN 978-950-34-2166-6

SECRETARÍA
DE CIENCIA Y TÉCNICA

FACULTAD
DE ARTES

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Sánchez-Escalonilla, A. (2016). Del guión a la pantalla: Lenguaje visual para guionistas y directores de cine. Ariel.