

MICHEL CHION EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES: UNA MIRADA DESDE EL PRESENTE

Tilda (Rosa Matilde) Teichmann / teichmannrosa@gmail.com

Cátedra Guión I. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Este trabajo tiene como objetivo discutir los contenidos acerca de guión audiovisual que presentó Michel Chion en el seminario sobre Guión y Audiovisión, que dio en la ciudad de La Plata, auspiciado por la Facultad de Bellas Artes y la Subsecretaría de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, en abril de 1999. Nos permitimos debatir tanto su metodología como sus contenidos conceptuales que, creemos, no pueden ser considerados a nivel de un seminario, sino, más bien, como el de un conversatorio sobre diversas películas que permitieron que el distinguido visitante se explayara, sin desarrollar propuesta de categorización respecto de aspectos que atañen a la construcción narrativa audiovisual.

Este trabajo se plantea, además, desde el lugar de la posición de quien, en su momento, asistió a dicho seminario con todo el entusiasmo que generaba la presencia de una personalidad reconocida dentro del ámbito del estudio del audiovisual. Pero, que, a veinte años del evento, y con una trayectoria profesional, puede observarlo con la distancia crítica y el peso de la experiencia que los años han otorgado. Gracias al haber conseguido la transcripción de la grabación completa del seminario, entonces, podemos llevar adelante estas reflexiones.

Por otra parte, en aquel momento, el libro del autor sobre guión constituía materia de estudio y era conocido por quien suscribe. Ya en ese entonces, su enfoque resultaba particular: en el libro llamado *Cómo se escribe un guión* (1994), Chion dedica una extensa primera parte llamada «Las obras maestras también tienen guión» a efectuar una síntesis de cuatro films canónicos a modo de *scaletta*, que le permiten, en la segunda parte denominada «El guionista también tiene sus técnicas», desarrollar un acercamiento al guión audiovisual, planteando entradas diversas y con cierta desconexión entre sí, dentro de una problemática común.

Llama mucho la atención la irrupción del adverbio de modo *también* en ambos subtítulos. Posiblemente su intención tenga carácter irónico, pero, aunque así fuera, vemos como poco pertinente considerar que el guión se constituya en una especie de agregado inevitable a una obra maestra, cuando posiblemente esa maestría involucre también al guión. Lo mismo que el guionista *también* tenga sus técnicas. Como si la actividad guionística no involucrara profesionalismo, formación, sustento teórico.

No es intención desacreditar esta metodología, solo aclarar que su propuesta radica en llevar a cabo una síntesis de lo que otros autores plantean sobre los temas citados. Autores de manuales, fundamentalmente, de origen norteamericano, tales como Eugene Vale, Dwight Swain, Lewis Hermann, Constance Nash y Virginia Oakey, Syd Field. Es claro que el libro no es un manual normativo, pero tampoco aborda el aspecto procesual, fundamental en este tipo de textos, que no deja de compartir el rasgo de manual, con otros.

Por lo tanto, observamos que en su seminario sobre la materia Guión, el autor adopta una postura similar: necesita partir de fragmentos de films, y sobre ellos departir acerca de variadas e inconexas problemáticas. Para nosotros, plantear un seminario sobre *guión* (dejamos la audiovisión para los especialistas, no es ni de nuestra incumbencia ni de nuestra especificidad académica) implica en primer lugar llevar adelante un planteo conceptual y metodológico que guíe a los asistentes respecto de sus objetivos particulares. El autor se limitó a elegir una serie de fragmentos de reconocidos films, canónicos, y emitió comentarios respecto de aspectos varios que atañen tanto al guión como a la realización de los mismos. Los films elegidos no tuvieron una propuesta de análisis guionístico, y tampoco tuvieron una puesta en categorías conceptuales.

Dado que discrepamos con este modo de acercamiento al análisis del guión de una película, nos proponemos en este trabajo dialogar con Chion a la distancia, distancia que involucra un recorrido de quien suscribe en el proceso de enseñanza del guión audiovisual, y plantear otros modos de acercamiento al guión que redunden en beneficio tanto de profesionales, pero, muy especialmente, de docentes y estudiantes del ámbito académico, donde aquel seminario fue impartido. El espacio universitario merece una dignificación del saber, un avance cualitativo de sus condiciones específicas de producción del saber, por lo que nos permitimos ofrecer este contrapunto, para contribuir a mirar desde otros lugares de producción del conocimiento, nuestro ámbito de trabajo.

En la primera sesión el primer ejemplo planteado fue el de la película *Der letzte Mann* (1924), de Frederich Murnau. A continuación, y teniendo en cuenta como nexo entre una película y otra el hecho de que en la película muda hay una idea de universalidad en la plasmación de la ciudad, Chion proyectó los primeros cuatro minutos de *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini, donde lo primero que manifiesta es que en este caso «la película está mucho más situada, es una ciudad en la que está lo antiguo y lo moderno... y es Roma» (Reinoso & Avila, 1999, p. 8). A partir de aquí se refiere a otros contrastes: la gente de la alta sociedad y los trabajadores. Y, posteriormente, al gran contraste entre la estatua de Jesús que lleva colgando el helicóptero y el bailarín oriental que aparece en la secuencia siguiente. El abordaje de Chion es descriptivo: se limita a decir lo que ve, lo que hay.

Para nosotres, el contraste que señala Chion constituye lo que denominamos *matriz narrativa*, idea que *formatea* el contenido argumental y conceptual de una película. Es decir, un molde constructivo, un aparato conceptual que da forma o bien formato al diseño narrativo. En este caso, planteamos, justamente, que esta matriz es la del contraste, representado fundamentalmente en el personaje de Marcello, que vive, manifiesta, expresa, un contraste entre sus deseos personales y la realidad que elige o que se le impone vivir. Esta matriz lleva a pensar de modo directo en el *conflicto dramático* de la película y permite comprender la interacción necesaria entre estos dos conceptos: entendemos conflicto dramático como la lucha entre dos fuerzas deseantes que se oponen. Didácticamente utilizamos la conjunción adversativa para contraponer los dos términos de dicha lucha. Por lo tanto, observamos en la película que Marcello desea escribir un libro, desea ser escritor, desea vivir una vida profunda, apasionada verdaderamente, *pero*, la realidad que elige o que se le impone vivir es la de la frivolidad, la incomunicación, la banalidad, la facilidad. El personaje se debate, lucha internamente entre estas dos fuerzas. Y en esa lucha, que va a presentarse a través de situaciones que se van a vincular por una *lógica de carácter acumulativo* y no causal (otra de las grandes nociones centrales en toda construcción y también análisis guionístico), progresará dramáticamente el relato y el personaje llegará a un final donde se lo deberá ver modificado, cambiado. Sin transformación de personaje, aunque sea mínima, no hay relato posible.

Chion continúa su exposición haciendo referencia al personaje principal, «cuyo rol lo tiene Mastroiani» (Reinoso & Avila, 1999, p. 9). Y no lo nombra tal como se llama en la película, Marcello, sino que incurre en un error, a nuestro criterio, en asociar al actor con el personaje. Por último, y luego de una pregunta, encuentra un vínculo entre el comienzo y el final de la película, lo cual está realmente muy bien planteado, pero aludiendo solo al hecho de que, al principio de la misma, Marcello no se comunica con las mujeres que están tomando sol en la

terrazza del edificio, y al final, tampoco lo hace con el personaje de la muchacha con la cual tiene un contacto en «un café» (Reinoso & Avila, 1999, p. 10). No es un café. Es importante que sea en la playa, porque justifica la aparición de la muchacha en el final de la película. En definitiva, su conclusión es que el personaje de Marcello, dado que no logra la comunicación ni al principio ni al final, no evoluciona a lo largo del film, hecho que discutiremos a continuación.

Casi al final de su intervención sobre esta película, Chion plantea un concepto (no con esta intención, sino casualmente) que contribuye al desarrollo del análisis de un guión: «Hay muchísimas películas donde comienzo y final están relacionados, como si la película volviera a recomenzar, pero ya es distinto» (Reinoso & Avila, 1999, p.10). Y a continuación pasa el fragmento final. Se está refiriendo a lo que denominamos *intencionalidad última* y en el libro de cátedra de Guión I, que fue publicado en el año 2018 por la editorial de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), rebautizamos como *lineamiento conceptual general*. Para nosotros, involucra la toma de postura respecto de un tema, que un guionista necesita tener en claro y un espectador, interpretar, y consideramos, al igual que Daniel Tubau (2007), que tanto el tema como el lineamiento general conceptual contribuyen a proporcionar coherencia a un relato. De este modo, observando la escena o escenas iniciales y relacionándolas con las finales, podría tenerse una idea de la coherencia interna e intrínseca del relato. Por lo tanto, nos proponemos a continuación, y brevemente, observar comienzo y final de *La dolce vita* y aportar algunos insumos conceptuales beneficiosos para el análisis guionístico de modo específico.

¿Cuál podría ser el rédito conceptual que podemos obtener del análisis de la primera secuencia de *La dolce vita* entonces? En esta se pone de manifiesto, de modo embrionario y sugerente, no solo el conflicto dramático ya citado, sino la caracterización del personaje como así también la lógica narrativa que contribuirá al desarrollo estructural del relato. El personaje protagónico aparece en esta secuencia con su rasgo característico fundamental: la seducción. Sin embargo, esa seducción es ejercida desde un espacio no propicio. Es decir que un rasgo que caracterizará a la matriz narrativa ya aparece fuertemente indiciado. Incluso pone en contradicción el hecho de desarrollar una actitud seductora al tiempo que traslada una imagen santa. Lo importante, que se advertirá más adelante en el desarrollo del relato, es que Marcello no se siente cómodo, feliz, con esta vida plagada de contradicciones que lleva. Justamente, el encuentro que tendrá con la muchacha del restaurante de la playa, le hará pensar en la posibilidad de salir de esa vida. Pero, los eventos que se sucederán a lo largo de la película, eventos que se acumularán, y no tendrán una lógica de la causa y el efecto (la relación con la voluptuosa actriz sueca, las situaciones con la aristócrata Magdalena, la situación con los niños santos, la visita del padre, la relación y posterior muerte del único amigo verdadero, Steiner), mantienen una relación de coherencia con el desarrollo narrativo: Marcello *acumula* cada vez más frustración. Así observamos que *el conflicto dramático es funcional a la caracterización planteada*. Por esta razón la película *progresa dramáticamente al punto de llegar a su clímax* en el momento en el que Marcello, en una delirante fiesta, ejecuta la despedida de sus deseos: en la lucha dramática que sostuvo a lo largo de la narración, gana la fuerza dos, la fuerza de la realidad impostada en la que vive, es más intensa que la de su deseo de ser un ser auténtico y despojado de la pose y la frivolidad. Entonces, cuando al final de la película, después de que observa a un pez gigante y monstruoso que lo mira de modo directo como en un espejo, un pez atrapado en una red de pescadores que actúa como figura metafórica de su propia identidad, aparece el personaje de la joven del restaurante, última

opción para salir del mundo en el que está inmerso y darse la posibilidad de la redención, esa, a la que el Cristo de la primera escena, tal vez indicaba. Pero ya es tarde. Marcello quedó atrapado en la red. Y si en la primera escena no podía comunicarse, ahora menos que antes. El personaje atravesó un *arco de transformación* que el espectador puede percibir. Es así que es posible delinear el lineamiento conceptual general, que, por razones de orden didáctico, lo formulamos con formato de refrán, tal como sugiere Lajos Egri (1984) en su histórico texto, planteándolo de este modo: *Por más que se quiera salir de un mundo en el cual domina la falta de autenticidad, la banalidad, la hipocresía y faltan valores, si se está muy dentro de él y muy comprometido, por más que la salida esté muy cerca, es difícil tomar la decisión.* El personaje comienza en el cielo, baja a la tierra, y al final está cerca del mar. Tiene la posibilidad de desenredarse, de salir de la red en la cual está atrapado como un pez. Pero la irónica *dolce vita* es el refugio más fuerte para la impotencia, la angustia y el desencanto. Sensaciones que manifiesta el personaje y que contribuyen a que el final tenga un carácter desesperante. Este aspecto también es central en la caracterización architextual de los films de Federico Fellini, a quien se lo asocia con la comedia, absurda muchas veces. El final de esta película así lo demuestra: el personaje de Marcello se convierte en un muerto en vida. Incluso su caracterización física (ojerías, palidez, descuido en su aspecto), tan opuesta a la de la luminosa muchacha de la cantina, fundamentarían esta postura. Por lo tanto, reafirmamos el hecho de que el protagonista se transforma, no es el mismo que en el comienzo. Su escepticismo desemboca en un pesimismo absoluto. Es la razón por la que discrepamos con Chion (en Reinoso & Avila, 1999) quien afirma: «En este film el personaje no evoluciona nunca; el personaje principal es tan inmaduro al comienzo como al final. Pero Fellini lo sabe y construye la película sobre eso porque el personaje, sin embargo, espera madurar» (p. 38). Advertimos cierto grado de contradicción en los dichos del autor.

Continuando el recorrido por el seminario de Chion en su apartado sobre guión, creemos que la asociación que lleva a cabo en función del siguiente film que va a comentar radica en la idea de la incomunicación, que había citado entre otros temas, en el film anterior. Porque presenta la película de Stanley Kubrick *2001. Una odisea del espacio* diciendo que el director «trató de hacer una parte de la película sin recurrir al lenguaje» (Reinoso & Avila, 1999, p. 10). De modo tal que proyectó el comienzo de dicho film para realizar una defensa del lenguaje verbal. Lo que se lee en la transcripción del seminario es que el autor planteó que Kubrick había escrito un guión donde toda la primera parte del film que tiene como subtítulo «El amanecer del hombre» tenía explicaciones verbales que estaban planteadas a través de un *off*. Chion comulga con la idea de que la decisión final del director de eliminar ese texto que estaba en el guión original conspira contra la comprensión cabal de esta importante parte de la película. O por lo menos lo pone en duda. «Otra idea es que el mundo en la época descrita por el film era un mundo en el que no había muchas cosas para comer ni para beber». Esto también estaba en el comentario. El comentario decía:

[...] *en aquella época el mundo estaba casi desierto, la mayoría de las especies animales casi desaparecen.* Hoy ya no se lo puede comprender así, se ve que hay un poco de agua, y que dos clases de monos se pelean por el agua, pero ya no se entiende que eso también tenía un valor general, que en el guión del film se decía que todas las especies de monos estaban en la misma situación (Reinoso & Avila, 1999, p. 10).

Discrepamos absolutamente con esta aseveración que quita valor al poder sugerente y diegético de la imagen audiovisual. Kubrick utiliza una *lógica de carácter asociativo*, oculta información de modo deliberado, para gestar una poeticidad de la imagen audiovisual que genere más que comprensiones cabales, estados emocionales. «El amanecer del hombre» constituye un relato que no requiere de explicación verbal, porque la conjunción de la imagen y el sonido intradiegético, más la intervención, de diferentes composiciones musicales, entre las que destaca *Así hablaba Zaratustra* de Richard Strauss, son suficientes. Lo fundamental a plantear en este apartado es que este comienzo de film, que constituye un relato casi independiente respecto de lo que lo precede, sigue una *lógica diegética no causal*. Sino claramente asociativa. Kubrick introduce la modernidad narrativa, utilizando, además, una serie de variables que detallamos a continuación:

Ocultamiento deliberado de información: no es necesario dar informaciones contextuales. El solo subtítulo ya lo informa. Lo demás, es solo una propuesta de asociación de carácter sensible. Por otro lado, ¿qué es el monolito? Si el espectador hubiera tenido una *explicación*, perdería completamente el sentido *misterioso* del objeto y que es coherente con el lineamiento general conceptual de la película: *el nacimiento del ser humano obedece a razones y causas misteriosas, que tal vez pueden vincularse a la presencia extraterrestre*.

Lógica acumulatoria combinada con lógica asociativa: los extensísimos períodos de la evolución del planeta no pueden tener una explicación verbal. El espectador merece percibir esa inmensidad tanto espacial como temporal. Por esa razón, se acumulan situaciones en un primer período. Luego, es necesaria la asociación para lograr sentido. Esa asociación responde a una:

Estructura dramática en tres actos, que construye sentido por su perfecta *proporción*, que respeta una *progresión* creciente y permite detectar *puntos de giro* claros. Llama la atención que Chion no se haya detenido en el *valor diegético del sonido*, constructor de sentidos, en esta gran secuencia, que dura 18 minutos y 15 segundos. Nos proponemos ahora detallar esta estructura, para demostrar la técnica de su construcción dramática. Comienza con una pantalla en negro que dura 43 segundos sobre la que se escucha la composición de György Ligeti *Atmospheres* que podría estar aludiendo a un posible inicio, incierto, misterioso, donde lo único que puede plasmar un ser humano es eso: la nada previa al comienzo. Y justamente, es el sonido el que remite a este carácter oculto, de falta de información, porque la ciencia, más allá de la teoría del Big Bang no ha podido descifrar cuándo, cómo y por qué comenzó a existir el universo. A continuación, el genérico de la película, de casi un minuto cuarenta y cinco segundos, donde, con la famosa composición *Así hablaba Zaratustra* de Strauss y la imagen de la alineación de la Tierra, el Sol y la Luna, continúa la película. El misterio del universo construido a través de la imagen audiovisual, sin necesidad de palabras; el fenómeno trascendental de semejante alineación que no puede ser otro que un salto cualitativo en la evolución. A continuación, el único referente verbal, el subtítulo «El amanecer del hombre» sobre un gran plano general estático de un amanecer, seguido por otros cuatro. Nuevamente, es el sonido el constructor del sentido: el quinto plano, ofrece un sonido equiparable a un graznido, que da cuenta de que el espacio vacío ya tiene habitantes. Los planos se van haciendo más cerrados, hasta mostrar restos de animales. Y a los cuatro minutos diecisiete segundos, aparecen los primeros monos en convivencia con los tapires, comiendo hierbas. Se podría decir que este momento constituye el *primer punto de giro* de la secuencia, ubicado

casi estratégicamente, de modo proporcionado, que da cuenta de un cambio profundo en el planeta: la existencia de vida. A los nueve minutos y cincuenta y seis segundos, también el sonido, en este caso la composición musical de György Ligeti *Requiem*, anticipa la llegada de un evento fundamental, ubicado en el *punto medio* de la estructura dramática de la secuencia. Desde allí hasta el emblemático momento en el que el mono descubre la herramienta que lo va a transformar progresivamente en un ser humano suceden cinco minutos más. El *segundo punto de giro* justamente es el momento en el que logra erguirse, es decir, esa situación dramática constituye un *plot point* por excelencia: se produce el giro más importante de la historia de la humanidad, el de la transformación del mono en humano. A continuación, el desenlace de la secuencia, que abarca los siguientes tres minutos y medio. Los monos se transforman en carnívoros y defienden su territorio con violencia. Se ha producido un cambio profundo. En 18 minutos Kubrick sintetiza la aparición del ser humano en la Tierra como producto de un misterio, de una información oculta. Sin que esto obstaculice la posibilidad de comprender una *progresión dramática* y una producción clara de sentido.

El fragmento de la película elegido por Chion permite observar conceptos básicos de la construcción narrativa tales como el de *estructura dramática*, analizada desde el lugar concreto de la significación de *la proporción, la progresión y, por ende, del avance de la acción*. También permite observar el *valor diegético de la música, del sonido acusmático*, como de la particular interacción que se produce entre la ausencia de imagen y la pregnancia del sonido. Asimismo, el citado fragmento, constituido en primera gran secuencia de la película por su unidad temática, maneja una *lógica dramática particular, la de la acumulación y la asociación*, que la hacen paradigmática para la época. Por lo tanto, nos resulta extraño que el autor concluya su alocución respecto de este film diciendo:

Si no se tiene el comentario previsto por Kubrick se puede ver estas imágenes como meras escenas, sin embargo, cada una de ellas cuenta algo. Lo que pasa es que nosotros no sabemos, como espectadores, que es lo simbólico de algo más general y que es solo una imagen momentánea. Aquí Kubrick asumió el riesgo de borrar el discurso narrativo y simbólico y dejarlo a mano en nuestra conciencia, tal vez la conciencia lo comprenda o tal vez no (Reinoso & Avila, 1999, p. 10).

Creemos que Kubrick nos dio todas las herramientas audiovisuales posibles para la construcción de sentido. A través del análisis tanto guionístico como realizativo descubrimos la magistralidad no solo de esta primera parte del film, sino de toda la película, considerada una de las mejores de la historia del cine. De hecho, el reconocido *ranking* que efectúa la revista internacional *Sight & Sound*, que depende del British Film Institute, la consideró en su última encuesta del 2012, efectuada a prestigiosos críticos y directores de cine, como la sexta mejor película de la historia del cine.

Luego de continuar con la dinámica de tomar fragmentos de films de modo aleatorio y generar comentarios varios sin un lineamiento que permita construir algún tipo de modelo o de generar algún tipo de insumo conceptual, Chion insiste:

[...] una película se basa entre lo dicho y lo mostrado. Lo mostrado es lo físicamente mostrado por las imágenes y el sonido, y lo dicho es el lenguaje, ya sea que esté dicho

por el personaje, ya sea por una voz narrativa o por anuncios o etiquetas. Si en la película algunas palabras no se pronuncian, el film se convierte en algo completamente extraño (Reinoso & Avila, 1999, p. 40).

Nos sorprende esta última parte de la aseveración. Cuántas películas existen sin palabras o con baja cantidad de las mismas. De hecho, Francis Vanoye (1996) plantea cuatro modelos de diálogo de acuerdo a la pertinencia de los mismos a sistemas estético-narrativos diferentes, y a uno de ellos lo denomina *diálogo vacío*, explicando que la tensión de la escena radica más en lo no dicho que en lo proferido. De modo que sorprende que el autor llegue a semejante conclusión, incluso después de haber tomado como primera película para trabajar, la película muda de Frederich Murnau que claramente es la manifestación contraria de este pensamiento.

A continuación, y como una ejemplificación de lo anteriormente expuesto, Chion cita la película de Andrei Tarkovski *El sacrificio*, de la cual se limita a llevar a cabo una síntesis argumental y luego, dándole curso a la que parece una de sus preocupaciones desde el punto de vista guionístico, dice:

Lo que no es nombrado es distinto de lo que es nombrado, y en un guión de película ustedes pueden crear cosas muy perturbadoras si una parte de las cosas no están nombradas. Aunque todo el mundo lo vea es suficiente con no pronunciar la palabra *guerra*, y eso cambia completamente la película (Reinoso & Avila, 1999, p. 40).

El autor hace referencia al hecho de que en la película en ningún momento se dice claramente que en el exterior hay una guerra, o el advenimiento del apocalipsis, pero que se puede percibir. Evidentemente, hay un trabajo consciente en este ocultamiento deliberado de información, tal como señalamos ocurre, por ejemplo, en la película de Kubrick. Consideramos que es imprescindible construir conocimiento a partir de la ejemplificación. No es liviano aseverar que con solo no nombrar verbalmente se puede *perturbar*. Lo que dimos en llamar *modalidad narrativa contemporánea* apunta como uno de sus lineamientos básicos al ocultamiento deliberado de información, tal como dijimos más arriba, pero no solo de verbalizaciones obvias, sino de todo un sistema de ausencias que contribuyen a plasmar un sistema diegético con objetivos específicos. No mostrar, no decir, ocultar, retener información es la base de carácter epistemológico, que cineastas de la actualidad (y desde hace varias décadas atrás) trabajan en función de plasmar un universo diegético de carácter hiperrealista. Sostenemos este criterio, propio, fundamentándolo en la concepción de que el mundo real se presenta al humano de este modo. La construcción que los realismos vienen realizando a lo largo de la historia del arte es justamente eso, una construcción que acentúa rasgos que en pos de *parecerse a* pecan de artificialidad. Lo realista no es lo real, sino una construcción que imita. Lo hiperrealista abruma no por su grado de iconicidad, como podría ser en el caso de la pintura hiperrealista (Edward Hopper, por ejemplo), sino por la potencia de la vivencia asociada fundamentalmente a la temporalidad y sus consecuencias. Por lo tanto, cuando directores como Michelangelo Antonioni descubren la potencialidad diegética del tratamiento del tiempo, y lo dilatan, construyendo así morosidades narrativas que exasperaron (y lo siguen haciendo) a muchos, están enrostrando a la humanidad la más desesperante y angustiosa realidad que percibimos como seres: la inexorabilidad de un tiempo que no se detiene, o bien

la desesperación por un tiempo que adquiere densidades propias de los estados alienantes o angustiosos. Esto significa que un espectador verdaderamente se sentirá perturbado por este parecido angustioso con el mundo cotidiano. Vivimos en un universo que cuanto más informa, más desconcierta.

Entonces, volviendo a la película citada por Chion, *El sacrificio* de Andrei Tarkovski, decimos que el ocultamiento de información es la base de un sistema perturbatorio generado *ad hoc*, pero no solo ocultando palabras, sino contenido diegético, descartando certezas, reemplazándola por ambigüedades. De hecho, la *matriz narrativa* de la película la referimos al concepto de ambigüedad, dado que, a lo largo de toda la narración, el espectador está inmerso en una realidad construida en función de que su percepción sea desestabilizadora, generando esta ambigüedad perceptiva respecto de que lo que ve podría remitir tanto al universo onírico como al real. Tal vez podría pensarse que la intención fue, a través de este proceso de desestabilización, apuntar a la reflexión. Como en gran parte de la factura narrativa contemporánea, no dar lugar a la entrega de tesis consumadas, sino dar al espectador la oportunidad de movilizar tanto sus emociones como sus pensamientos, al ofrecer una propuesta narrativa integral que perturba por ser opuesta en sus modos, a la propuesta narrativa dominante, explicitadora de información y por lo tanto *tranquilizadora*. Asimismo, y de modo específico, la ambigüedad también remite a los planteos temáticos de la película: el humane oscila entre la fe y la incredulidad, entre la materialidad y la espiritualidad, entre la locura y la cordura, entre el bien y el mal, entre el orden y el caos. El territorio de la inestabilidad como el único posible de ser mostrado y sostenido dramáticamente.

Finalmente, como último aporte analítico respecto de la película de Tarkovski en relación con los dichos de Chion, decimos que se hace necesaria la vinculación, nuevamente, entre comienzo y final de la película, que permite pensar en *evolución de personajes, en desarrollo de conflicto, en coherencia interna, en desarrollo de una estructura indicial y de otra simbólica*. Que la preocupación por lo que se nombra o no es menos interesante que la de observar mecanismos y procedimientos que justifiquen ese hecho. Así, solo haremos referencia a los siguientes puntos:

La película comienza con un recorrido visual sobre la pintura de Leonardo da Vinci *La adoración de los Magos* que culmina en un *tilt up* sobre un árbol presente en ella. Curiosamente, o no, como ha señalado la crítica sobre Tarkovski, su obra fílmica comienza y termina con el mismo plano. Nos referimos, por supuesto, al plano inicial de *La infancia de Iván*. Y, a su vez, *El sacrificio* termina con un plano similar, esta vez no mediado por la obra artística, sino por la natural. Una cámara que asciende hasta lo más alto posible, desde donde el cielo y el agua se confunden, y la sensación de elevación domina, simbolizando este movimiento de cámara, lo que podría interpretarse como la fuerza del deseo del protagonista. En el comienzo, él está presente; en el final, está su hijo.

El niño que no podía hablar en el comienzo, lo hace en el final, y sus palabras, que remiten al comienzo del libro de San Juan *En el principio era el Verbo, y el verbo era con Dios, y el Verbo era Dios*, son centrales: el árbol plantado en el comienzo dio sus retoños. Comienza, tal vez, la esperanza de una nueva humanidad. Alexander ha desaparecido en una ambulancia y su hijo permanece. Del mismo modo que Tarkovski deja para el final de la película una dedicatoria a su hijo con el deseo de esperanza y confianza. Confianza en un futuro mejor.

El plano secuencia inicial y el final, el del incendio de la casa. Temporalidad extendida, vivencia hiperreal, que perturba con seguridad al espectador habituado a la transparencia fílmica. Aquí, tal como lo plantea Ismail Xavier (2008), se opacan las junturas, el discurso fílmico se explicita como tal, se hace distante frente a un espectador habituado al corte como modo de manifestación permanente del discurso narrativo audiovisual. La opacidad fílmica perturba al espectador, lo sacude, lo abrumba. Creemos que ese es el objetivo de la modalidad que Tarkovski utiliza permanentemente: sugerir, no nombrar, pero explotando todos los recursos guionísticos y realizativos posibles.

Conclusión

Hemos intentado demostrar la necesidad de un acercamiento al análisis de films con la intención de dimensionar la detección de categorías conceptuales que fundamenten la importancia del guión audiovisual desde una base epistemológica, en función de generar aportes que permitan, justamente, el avance del conocimiento.

No solo aparecieron en nuestro horizonte de expectativas las páginas de la transcripción del seminario, sino también el libro sobre guión escrito por nuestro visitante. Y no podemos sino hacer una referencia final al hecho de que, en el año 2019, tal como citamos más arriba, pudimos publicar el libro de cátedra de Guión I de la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP, que da cuenta de nuestro abordaje del guión audiovisual, en principio para que resulte de utilidad a estudiantes, pero también a docentes e interesadas en escribir un guión para un producto narrativo audiovisual de ficción. El libro se llama *Escribir guión. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. Es aquí donde concluimos diciendo que el libro de Chion también tiene el mismo título *Écrire un scénario* (traducido como *Cómo se escribe un guión*). Pero no tiene el subtítulo que incluimos, donde, de alguna manera, describimos nuestra postura: entendemos al guión como un proceso donde interactúan de modo constante y dialéctico, la creación y la reflexión en función de una construcción narrativa. Y esta, como tal, requiere del conocimiento, la categorización, la definición precisa, sobre todo, si nos posicionamos desde el espacio académico universitario.

Referencias

- Chion, M. (1994). *Cómo se escribe un guión*. Madrid, España: Cátedra.
- Egri, L. (1984). *Cómo se escribe un drama*. La Habana, Cuba: ICAIC.
- Reinoso, D. (Registro sonoro) y Avila, S. (Transcripción) (1999). *Seminario de Guión y Audiovisión dictado por Michel Chion, del 26 al 30 de abril de 1999 en Comedia de la Provincia de Buenos Aires*.
- Teichmann, R. (2018). *Escribir guión. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. Recuperado de <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1092>
- Tubau, D. (2007). *Las paradojas del guionista*. Barcelona, España: Alba.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, España: Paidós.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.