

CAPÍTULO 4

Función y armado de la escaleta en modalidades narrativas no clásicas

Pablo Moreno

Nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.

—Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*

En el transcurso de la cursada de *Guion I* (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata) se introduce al estudiantado en diversas herramientas cuyo objetivo apunta a la elaboración integral de un guion de cortometraje. Las mismas quedan recogidas en el Capítulo 12 de *Escribir guion* (Teichmann, 2018), y se enuncian bajo los siguientes rótulos: libreta de guionista; idea dramática; *storyline*; sinopsis (que incluye la cadena causal, el conflicto, la caracterización mínima de los personajes, la estructura, la contextualización y el tono); investigación narrativa; argumento; *scaletta*; guion literario.

En términos metodológicos, la propuesta parte de **concebir al guion como un proceso más que como un objeto de carácter clausurado**, en la medida en que su escritura no ostenta la exigencia de su conclusión; por el contrario, remite a la activación de un mecanismo que propulsa el movimiento narrativo *hacia* la realización audiovisual. Recuperamos acá las palabras de Rosa Teichmann y Marianela Constantino (2017), para quienes

(...) el aprendizaje se concibe como un proceso que involucra no sólo la apropiación del conocimiento específico, sino el desarrollo de la conciencia crítica, el entrenamiento perceptivo y la adhesión sensible; un proceso que intenta ser dinámico, interactivo y participativo a la vez (pp. 72-73).

El despliegue progresivo de recursos se condice con la cualidad procesual que se busca poner en relieve y responde, asimismo, a los criterios pedagógicos que sostiene nuestra Cátedra. Desde el punto de vista de la producción, este desarrollo gradual permite que cada guion adquiera consistencia en tanto obra, al tiempo que lxs estudiantes hacen propios los contenidos de la materia *mientras* moldean sus proyectos.

Esto supone también la **necesidad de habitar la propia escritura a los modos con que usualmente se aborda la práctica guionística**. Se trata, pues, de un entrenamiento. A tal fin se ha determinado el uso de herramientas que componen un corpus de trabajo conceptualmente sólido y empíricamente funcional para la adquisición de las habilidades de escritura relativas al guion.

Ahora bien, el programa de la materia se focaliza en un modelo de guion al que denominamos de *modalidad narrativa clásica* y, en consecuencia, las prácticas orbitan sobre ese eje, de manera que cada estudiante pueda situar su propuesta narrativa bajo las convenciones del guion clásico. Debido a ello la estructura va a estar regida principalmente por dos perspectivas: el *modelo de los cuatro estadios* de Eugene Vale (1993) y la *estructura en tres actos* de Syd Field (1994). De manera análoga, la caracterización del personaje estará determinada por su calidad de *actante* (Greimas en Barthes, 1982) y tenderá a la construcción de personajes *motivados y activos* (Vanooye, 1996), mientras que el conflicto dramático va a quedar supeditado —con contadas excepciones— a una identificación explícita, es decir que se desalentarán aquellos conflictos de índole interna o que eventualmente presenten dificultades mayúsculas para su reconocimiento por parte del potencial espectador.

En este capítulo vamos a proponer una reconfiguración de la *scaletta* (en adelante: *escaleta*), de modo que su armado se adecúe a guiones cuya modalidad narrativa no se circunscriba al esquema tradicional del guion de modalidad narrativa clásica. Para ello revisaremos las particularidades de la *escaleta* tal como se trabaja al interior de las clases. A partir de esta base avanzaremos sobre determinados aspectos que, consideramos, han de ser tenidos en cuenta al momento de abordar un proyecto guionístico no clásico. Tales aspectos se refieren a 1. la composición del encabezado de la *escaleta*; 2. los alcances del *objetivo dramático*; y 3. la incorporación de la *paráfrasis estético-realizativa*.

Del concepto al formato

Para desarrollar la *escaleta*, les estudiantes reciben un instructivo a partir del cual el equipo docente encara el abordaje del trabajo en las comisiones. De acuerdo con el cronograma, en esta instancia ya se cuenta con una primera versión de la estructura narrativa; esto permite avanzar desde la reflexión teórica y en atención a las características de cada proyecto. Es el momento de analizar concienzudamente la viabilidad de los guiones: ¿de qué manera se conjuga la tríada conflicto, personaje y estructura? (Teichmann, 2018). ¿Es posible visualizar los alcances del relato en su globalidad, o hay inconsistencias narrativas, acciones dramáticas conceptualmente injustificadas o dramáticamente incompletas que perjudican la visión de conjunto? Lo que queremos contar ¿responde a los encadenamientos lógico-causales que planteamos, se vale de la economía narrativa para dar lugar al despliegue audiovisual...? Con el avance en la escritura del

guion, todo ello se irá complejizando. La escaleta es uno de los enclaves fundamentales para profundizar en el análisis.

De acuerdo con Martha Vidrio (2003), la importancia en el uso de la escaleta

radica no sólo en los momentos relativos a la confección del argumento, sino que frecuentemente suele aplicarse su técnica a todas las fases del guion ya escrito, e incluso durante la realización y montaje. Cuando surge una duda sobre el valor narrativo de cualquier parte de la obra, la scaletta puede resolver el problema. (p. 47).

Esta afirmación nos permite apreciar el carácter de continuidad implícito en la escaleta: mientras que se ocupa principalmente de determinar las funciones estructurales de la narración, **opera también como una brújula que se mantiene constante —y que garantiza, idealmente, la consistencia del trayecto— a lo largo del proceso constructivo** de una obra audiovisual. Esta noción es muy sencilla de abordar. Luis Gutiérrez Espada (1978) la definía como «una narración sucinta que compendia ordenada y cronológicamente las acciones esenciales y características que permiten progresar a la narración» (p. 57). Sulbarán Piñeiro (2000) agrega que

(...) lo esencial es cómo sucede la narración desglosada a través de los recursos del lenguaje cinematográfico. (...) su propósito es crear no sólo una estructura sólida, sino planificar el movimiento de la historia, la funcionalidad, unidad y globalidad de la obra, los detalles y toda su planificación. (p. 52).

De manera homóloga, cuando Michel Chion (2009) habla sobre el *step outline*, término asimilable al de escaleta, lo asemeja a una suerte de listado, una sucesión numerada de escenas que sintetiza las acciones desarrolladas al interior de cada una de ellas. En todos los casos, **la escaleta viene a responder tanto a la necesidad de organización estructural como a la organicidad de la narración**, a su funcionalidad respecto de la voluntad narrativa que origina el guion.

Al exigir un detenimiento preciso sobre los andamiajes del guion, el trazado de la escaleta posibilita revisar la consistencia de aquel tanto en términos generales como en el funcionamiento pormenorizado de cada una de sus partes. Su composición consta de tres elementos: el **encabezado**, en donde se consigna el número de escena, la localización espacial y la referencia temporal, cuya distribución, escena tras escena, será replicada posteriormente por el guion literario; una *síntesis* de las acciones dramáticamente significativas, de unas pocas líneas por escena; y el **objetivo dramático** (usualmente consignado como OD), que explicita las razones de ser de cada escena —es decir, el *por qué* y el *para qué* de su presencia en el guion desde el punto de vista teórico—.

Este último ítem, además de operar como una suerte de termómetro sobre el grado de apropiación de los contenidos, en la medida en que indicia el nivel de internalización existente en el alumnado respecto de los conceptos hasta ahí estudiados, cuenta con fines pedagógicos y procesuales específicos. Por un lado, enunciar el *OD* requiere que lxs estudiantes evalúen *en qué parte* de la estructura narrativa han de ubicar qué escenas y, también, qué funciones cabría asignar a cuáles escenas. Para ello resulta oportuno —si no necesario— que se tengan en cuenta los **criterios de ordenamiento, progresión, funcionalidad, coherencia y proporción** (Teichmann, 2018). Es por demás esperable que tal ejercicio de abstracción no se resuelva cabalmente en todos los casos. Algunas escenas serán extrapoladas al guion sin mayores complicaciones, mientras que otras despertarán interrogantes: ¿es relevante incluir esto en nuestro guion...? Y si lo es, ¿por qué no podemos identificar su objetivo dramático?

Por otro lado, ese detenimiento más certero en la escaleta supone la madurez del proyecto guionístico. En nuestras clases la escaleta es el momento previo a la escritura del guion literario. Los trabajos iniciales procuran despertar motivaciones para que cada grupo halle el relato que le interesa explorar desde el lenguaje audiovisual. Para ello se brindan disparadores creativos, se recorren lugares comunes y espacios imposibles, y se asume una posición en la que el cambio constante es síntoma de crecimiento. A través del intercambio de impresiones, las ideas empiezan a adquirir formas más definidas: **empiezan a entenderse como historias**. Los últimos trabajos están orientados a delinear los contornos de esas mismas historias: **pasan a constituirse en relatos**. Aunque todavía reste un largo trayecto, ya se *ven* un poco como películas. La escaleta vaticina el tránsito de las ideas a las imágenes; luego el guion se encargará de dar nombre a lo que fuera pensamiento. Es el fin de la infancia del proyecto y el comienzo de todo lo demás.

Veamos, entonces, algunas reformulaciones posibles para componer esta escaleta revisitada.

1. El encabezado y su relación con la estructura dramática como sistema

Uno de los principales inconvenientes a la hora de estructurar un relato no clásico es que este no se rige necesariamente bajo las reglas de balance narrativo propias del esquema ternario. Es habitual encontrarse con prolongadas escenas de aparente bajo valor dramático, como sucede en *Drive my car* (2021), de Hamaguchi Ryuusuke, o bien con secuencias de montaje eclécticas que ocurren en múltiples dimensiones espacio-temporales a la vez; tomemos como ejemplo de esto último *Todo en todas partes al mismo tiempo* (2022), de Daniel Kwon y Daniel Scheinert.

En otro lugar, y a propósito de la película *Tejen* (Pablo Rabe, 2014), planteábamos una revisión de la estructura narrativa. La definimos como un **sistema ajustado a reglas internas, susceptibles de ser inferidas mediante el análisis del relato audiovisual en su conjunto**, y no ya de acuerdo a su nivel de adecuación respecto del esquema narrativo imperante en

la producción industrial, es decir, de la modalidad narrativa clásica.³ Si asumimos la construcción de un esquema narrativo no clásico, es probable que nos hallemos frente al desafío de andar un poco a ciegas en lo que a estructura respecta. Y esto tiene directa incidencia en el modo en que desglosaremos las escenas del futuro guion, porque ¿cuán acertada será la numeración de las mismas, o la circunscripción de una escena a un espacio concreto, si en términos de funcionalidad lo que nos interesa es convocar una cierta atmósfera atribuible a estados internos más que a su localización particular en tal o cual lugar, por ejemplo? No decimos acá que esto sea imposible, por supuesto; pero mientras que su ejecución se tornaría engorrosa, probablemente también hablaría menos del guion en sí para tornarse en cambio en una limitante que entorpecería el flujo de trabajo.

Por ello, frente al encabezado convencional, del tipo:

ESC. 14 / EXT - BALDÍO / DÍA⁴

consideremos la **posibilidad de desagregar las escenas ya no como instancias aisladas, sino más bien como bloques narrativos** que se aúnan bajo patrones dramáticos compartidos, toda vez que su enunciación como unidades espacio-temporales (como *escenas*) suponga un quiebre no deseado en las juntas sistémicas de nuestro proyecto.

Un bloque narrativo **no requiere de la consecutividad de las escenas que lo componen para su formulación, ni está sujeto de manera estricta a determinado referente espacial o temporal**. Puede estar atravesado por escenas intercaladas, que se numerarán a efectos de una identificación más ágil, incluso cuando finalmente su orden vaya a modificarse en una etapa posterior de la escritura —algo que, de todos modos, sucede con cierta frecuencia independientemente de la modalidad narrativa elegida, y se corresponde con la idea de que el guion no termina de escribirse sino hasta el último corte de montaje—. El bloque narrativo, en tanto se define como una secuencia no (necesariamente) lineal reconcentrada, podrá descomponerse posteriormente en el guion sin la exigencia de su división en escenas y, por lo tanto, estará fuertemente guiado por el tratamiento de que sea sujeto bajo la *paráfrasis estético-realizativa*, de la que nos ocuparemos un poco más adelante.

³ El desarrollo de esta propuesta puede leerse en el segundo capítulo de *El guion moderno, un juego de escritura* audiovisualizante (Moreno, 2020a).

⁴ El encabezado proviene del *Ejemplo de escaleta* (2020), material de uso interno para las clases de producción de la materia *Guion I* (Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata).

A su vez, visto que contiene potencialmente más de una dimensión espacio-temporal, el encabezado podrá prescindir de su enunciación directa, en reemplazo de lo cual incluirá una referencia ligada a su función en el sistema. Por ejemplo:

BLOQUE B – PASAJE DE REVELACIÓN (*Nombre del personaje*)

Como se ve rápidamente, este modo de enunciación recupera la noción de *secuencia*. Se trata de un elemento que puede derivarse de la cadena causal, en la medida en que esta recoge a priori los núcleos narrativos por los que pasará el relato audiovisual, sin detenerse en las características particulares de las posibles escenas que compondrán la misma. La diferencia estriba, naturalmente, en que **un bloque narrativo no halla eco en una lógica de causa y efecto, sino que su significación atiende a una lógica asociativa o acumulativa**, particularidad que se desprende de los guiones no clásicos. Por lo mismo, el bloque ofrece mayor indeterminación espacial y adquiere libertad en cuanto a los valores de orden, duración y frecuencia temporal (Bordwell y Thompson, 1995). Al ser incorporado como parte de la escaleta, permite visualizar su existencia dentro del sistema narrativo, al establecer que aparecerá en *algún* sector del relato sin que dicha aproximación limite su movilidad a lo largo de la narración. En otras palabras, se trata de instalar la posibilidad de su presencia en una o varias instancias del relato, y reemplaza entonces el ordenamiento cronológico-causal por **variables tales como estancamiento, postergación, insistencia u opacidad**.

Como afirmamos en otra parte, «el sistema compuesto por cada relato moderno traza un camino posible, que va revelándose solo a medida que se lo juega» (Moreno, 2020 b, p. 8). Desde nuestra perspectiva, ese trazado *lúdico*, que irá develándose para el futuro espectador en la película, ha de iniciarse para quien guiona el relato no clásico desde las primeras etapas. Esto se debe a que el detenimiento reflexivo sobre el propio proceso influye positivamente en el despliegue de los recursos de que nos valdremos a fin de explorar las búsquedas narrativas, estéticas y realizativas con que imbuir al relato audiovisual.

2. El objetivo dramático como vehículo para el *movimiento* de las acciones

Inmediatamente después del encabezado, la escaleta recoge las acciones con valor dramático significativo que suceden en la escena. Recordemos que cuando nos referimos a *acción dramática* no nos centramos exclusivamente en las acciones de tipo *físico*, sino que **aludimos a aquellas instancias del relato que suponen un movimiento dentro del arco narrativo**. Bajo esta premisa, que nuestro protagonista *descubra* un engaño es una acción dramática, pues esto va a acrecentar su conocimiento en relación con el conflicto, sus impresiones sobre el comportamiento dudoso de otro personaje (por ejemplo, del *oponente*), o incluso el grado de consciencia

respecto de sus propias capacidades y limitaciones. Volvamos sobre el *Ejemplo de escaleta* cuyo encabezado citamos en el apartado anterior:

ESC. 14 / EXT - BALDÍO / DÍA

RAMIRO llega al baldío y se sienta contra el paredón. JUAN llega al lugar y amenaza a RAMIRO. Tres SANCHEZ llegan y disparan a RAMIRO. JUAN pateo el cuerpo de RAMIRO y se lleva la cámara.

Funcionalidad de la escena (OD): 2do punto de giro, o fin de la lucha. Comienza la resolución.

En este caso, que el actante sujeto elija el baldío como lugar de descanso o refugio temporario cobra valor por, al menos, dos motivos. Se trata de un espacio conocido para el protagonista; es también el lugar en el que Ramiro tuvo acceso a información valiosa en el pasado y, desde el punto de vista del espectador, allí se sembró un indicio sobre el riesgo que corre el protagonista debido a la proximidad de los Sánchez: sea al interior de la casa, en espacios públicos o en zonas despobladas, la amenaza de los Sánchez es palpable. A su vez, el hecho de que Ramiro llegue al baldío tras una secuencia de huida fuerza al personaje a sentarse para descansar y, también, para pensar en sus próximos pasos en función de lo que acaba de descubrir. El personaje *se sienta* (podríamos decir: baja la guardia) y apoya la espalda sobre un *paredón*, elemento que opera por extensión como un anticipo del fusilamiento.

Al comienzo de la escena el protagonista está solo, ensimismado en sus pensamientos, y con los registros de la cámara como poderosa arma para la obtención de su objetivo: desenmascarar a Juan y a los Sánchez. La acción lógica subsiguiente sería utilizar esos registros, pero algo se lo impide: la llegada inesperada de Juan, otrora un ayudante de la causa, cuya verdadera identidad ha sido develada por Ramiro. Esto se confirma para el espectador debido al ánimo hostil de Juan, que amenaza explícitamente al protagonista. El enfrentamiento de uno contra uno no sucede, pero permite mover el relato: Ramiro se retrasa y, aunque logra recuperar el aliento y confirmar sus sospechas completamente, se topa con la aparición de los tres Sánchez, quienes le disparan. En términos de microestructura, la curva dramática de la escena puede verse con claridad: el protagonista está solo, pero tiene toda la información que necesita; se enfrenta a su oponente principal, quien retrasa su accionar; pierde la vida rodeado de sus enemigos. Ya no hay posibilidad aparente de lucha: el objetivo del protagonista queda truncado. El espectador asiste a la derrota y presencia la pérdida de la evidencia: Juan descarta la amenaza de Ramiro y se lleva consigo la cámara. No quedan testigos; Juan sale airoso.

Si atendemos al OD, **podemos identificar la funcionalidad de la escena en relación con la estructura**, al señalarse su vínculo directo con el concepto de *punto de giro*, de acuerdo al esquema de

Field. Además, se inaugura acá el último tramo del relato: la *resolución*. En la escena siguiente concluye efectivamente el guion, hecho que, desde la escaleta, nos indica la entrada en acción de Flor, quien pasará a tomar las riendas del relato. La amiga del protagonista y pareja de Juan descubre en la casa de este los registros que tomara Ramiro y que confirman lo que el personaje le había advertido con posterioridad (que Juan era una especie de doble agente, y que obraba en asociación con los Sánchez). Incluso si Ramiro murió, gracias a los registros de la cámara Flor puede reconstruir los hechos y actuar en consecuencia: alejarse de Juan y denunciar la traición.

En un relato de modalidad narrativa no clásica, el objetivo dramático deberá ser considerado como un **punto para la comprensión del sistema estructural bajo criterios estrechamente asociados a la propuesta narrativa particular**. Por ello mismo, su enunciación posiblemente distará del esquema ternario y de sus componentes, ya que, como dijéramos, la estructura narrativa no necesariamente va a seguir el modelo convencional, sino que se abrirá a otras posibilidades de análisis estructural que den cuenta de las *reglas de juego* propuestas por el guion no clásico. En ese sentido, cada escaleta ensayará sus modos de articular las acciones dramáticas con la funcionalidad que les sea atribuida.

Por otro lado, esto implica un ejercicio de profundización basado en la propuesta sistémica de cada guion. Sin embargo, esto no equivale a decir que el OD pierde su relevancia, sino todo lo contrario. Determinar las acciones dramáticas principales adquiere un matiz diferente en los relatos no clásicos, porque **la imposibilidad de avanzar, la existencia de personajes inmotivados y la sustitución de cadenas lógicas por enlaces asociativos o acumulativos es, decididamente, movimiento**. El avance narrativo se constituye así en el paradigma de la contradicción. En un relato no clásico, la escaleta se mueve del mismo modo que la imagen audiovisual: aun inmutable (pensemos en los largos planos de algunas películas en donde *nada sucede*, en apariencia) es movimiento sensible, pues **moviliza al espectador y conduce a la búsqueda de conexiones entre lo narrado** por su sola presencia dentro del sistema. Reconocer que la acción dramática es también la búsqueda de impacto para con el potencial espectador debe ser un imperativo en la construcción de relatos no clásicos y, por ende, es pasible de ser enunciada según esa intencionalidad.

BLOQUE B - PASAJE DE REVELACIÓN (Z.)

El piso de la montaña tiembla al tiempo que Z. abre los ojos. Las voces de M. y V. repiten las palabras de Z. (ESC. 11). El sonido envuelve a Z., in crescendo, hasta que se vuelve insoportable.

M. circula en torno a la casilla de madera.

Las canoas zarpan una vez, dos veces, tres veces. La cascada y el océano se superponen.

La mirada de Z. (SIN CUERPO) desciende abruptamente por la falda de la montaña, como si emulara el movimiento de la cascada. La voz de V. se

interrumpe. Fragmentos de V. impactan contra la escollera. La cascada se tiñe de negro. M. cierre los ojos.

M. queda inmóvil ante la visión del cuerpo de V. Los ojos ciegos de V. se fijan en M. La playa se duplica infinitamente.

Funcionalidad del bloque narrativo (OD): Transición del protagonista y cambio de focalización. Revelación indicial sobre el vínculo entre Z. y V. Repetición del motivo de las canoas. Interconexión entre espacios: cascada (montaña) y océano (playa).

A través de este ejemplo intentamos dar cuenta de la relevancia que cobra la escaleta a efectos de organizar nuestro sistema narrativo, con anterioridad a la escritura del guion literario. La interconexión entre espacios y tiempos no consecutivos, así como la aparición de motivos dramáticos que se repiten, dará como resultado un conjunto de secuencias ligadas por su acumulación. Esto deja espacio para que la historia adquiera espesor de manera paulatina, aun cuando no sigue el método clásico en su estructura. A su vez, se pone de manifiesto la lógica con que decidimos trabajar narrativamente, que responde a una pérdida de las dimensiones espaciotemporales para acentuar los procesos internos de nuestros personajes, todo ello vinculado simbólicamente con las reacciones de la naturaleza. La mención de elementos naturales en la escaleta se justifica así por la creación de vínculos dramáticos significativos, que están velados bajo paralelismos de índole asociativa. Si hiciéramos una comparación con la estructura clásica, resulta evidente que este bloque narrativo incluye puntos nodales que movilizan el relato. Incluso cuando se posterga la revelación, podemos inferir que V. ha sido atacado por Z.; la caída de Z., quien pasa a ser sólo mirada, fuerza a la conclusión del bloque. Esto equivale a decir que el *relato* no clásico también sigue patrones narrativos; lo que varía de manera contundente es la forma en que aquellos se presentan al interior de la estructura.

En esa línea, la resolución no acaba por explicitarse debido a que la confusión propia del segmento busca solapar los efectos narrativos pretendidos. En un relato clásico, el ordenamiento causal probablemente emularía los pasos de una investigación; pensemos, por ejemplo, en un largometraje del género *thriller* o detectivesco. Acá, en cambio, la prioridad radica en provocar incertidumbre para con la potencial audiencia, es decir, en impactar sobre su propia percepción del relato —como el impacto de una ola al romperse contra las rocas.

El conjunto de estos efectos dramáticos da cuenta, asimismo, de un cambio en el eje de focalización del relato: si hasta el momento nuestro protagonista era Z., este bloque irá moldeando, en su desarrollo, un viraje hacia el punto de vista de M. En el próximo apartado exploraremos otros elementos que aparecen enunciados en el objetivo dramático, y que entran en articulación con recursos específicos del lenguaje audiovisual.

3. La *paráfrasis estético-realizativa*: un salto al abismo

La reformulación de la escaleta orientada a proyectos guionísticos de modalidad narrativa no clásica incorpora un tercer componente, al que denominaremos ***paráfrasis estético-realizativa*** (*PER*). Si con el objetivo dramático veíamos la necesidad de nombrar los vínculos entre las acciones principales y el sistema narrativo, la *paráfrasis estético-realizativa* va a ocuparse de anticipar los rasgos del guion que tendrán una correspondencia directa para con la forma audiovisual. Es decir que enunciaremos las cualidades de índole estética, estilística y realizativa que, **por su necesaria incidencia dentro de la narración, deben ser tenidas en cuenta al momento de la realización cinematográfica**. A caballo entre un modo de escritura *audiovisualizante* y el armado del así llamado *guion técnico*, la *paráfrasis estético-realizativa* viene a manifestar el problema de la pérdida de control sobre el propio relato que habitualmente sufre el guion, sobre todo en proyectos narrativos no clásicos. Que los roles de guionista y realizador sean innegablemente diferentes no significa que guionar se trate meramente de contar una historia. O mejor: **en un guion, contar una historia es, también y sobre todo, hacer la película**. Al abordar un proyecto guionístico no clásico, el entramado narrativo se mixtura con los recursos de la realización, pues los elementos compositivos de todo relato pasan a revestirse de formas no convencionalizadas. De ahí surge la urgencia por establecer, ya desde la escaleta, cuáles son las previsiones de carácter compositivo que propone nuestro guion.

Para su escritura, de carácter más libre, la *paráfrasis* va a funcionar como una suerte de breves apuntes para la realización audiovisual. La implementaremos toda vez que consideremos necesario, desde el punto de vista guionístico, proponer un trabajo específico sobre determinadas características de la futura producción sin las cuales el relato podría no funcionar del modo en que lo hemos visualizado. Resaltamos una vez más algo que es de común conocimiento: el tránsito del guion literario al audiovisual cerrado suele sufrir incontables modificaciones, ya sea por las decisiones de estilo tomadas por el equipo realizador, o bien por cuestiones netamente económicas. Esto último, lejos de ser algo anecdótico, es de vital importancia, sobre todo si pensamos en el hecho de que muchas de las producciones regionales carecen de financiación suficiente para llevar adelante el proyecto.

No obstante, sostenemos firmemente que el trabajo de la persona guionista, **en tanto implica narrar en imágenes y en sonidos, tiene que prestar especial atención a los modos y a los recursos del lenguaje audiovisual**. Como ya dijimos, tal afirmación se potencia para los relatos audiovisuales no clásicos. De ahí que la *paráfrasis estético-realizativa* se incorpore dentro de la escaleta, con el objeto de encauzar nuestro guion hacia el territorio deseado. Recuperemos las palabras de Bong Joon-ho en una de sus entrevistas. En el marco del ciclo *Screenwriters' Lecture Series* (BAFTA, 2020), el director surcoreano explica, a propósito de su film *Parasite* (2019), que «cuando escribís el guion estás pensando constantemente en la imagen y en el sonido; pensás en cómo vas a rodar la película mientras la estás

escribiendo» [35:02 – 35:20].⁵ Es precisamente en atención a *lo que sigue* en el camino del guion que la paráfrasis deviene en un ejercicio de intelección audiovisual y en un mapeo de las decisiones que han de ser tenidas en cuenta a lo largo del proceso. Finalmente, es también una invitación a conciliar dos instancias de la construcción audiovisual que se ven mutuamente beneficiadas al ser comprendidas desde la unidad en los criterios. Si seguimos con el ejemplo del apartado anterior podríamos encontrarnos con algo así:

BLOQUE B – PASAJE DE REVELACIÓN (Z.)

Paráfrasis estético-realizativa (PER): replicar el estado de consciencia de Z. a través del movimiento de cámara, siempre en caída – confluir las locaciones de la playa con las de la montaña para acentuar la idea de pasaje interno – resignificación mediante flashback sonoro: naturaleza vibrante + voces de M. y V. en ESC. 11 – *loop* sobre la partida de las canoas (huida de M.).

Mencionábamos antes que la escritura en paráfrasis revela características propias de la construcción audiovisual; y que, en consonancia con esto, recupera modos de enunciación del guion técnico —y, agreguemos también, que suele incluirse de manera generalizada en la así llamada *propuesta estética*—. Si en un guion técnico tendemos a desagregar cada escena de acuerdo a los tipos de encuadre, al comportamiento de la cámara y a las atribuciones lumínicas y sonoras que tendrán lugar dentro de la planificación, **la paráfrasis va a homologar las funciones narrativas con las propiedades realizativas, a fin de determinar su funcionalidad** en determinada instancia del relato. ¿Cómo representamos audiovisualmente el andar errático de un personaje a través de espacios y/o temporalidades diferentes, la influencia de la carga emotiva sobre la pesadez o ligereza en la atmósfera, o el valor atribuido al sonido como potenciador de un estado interno? Este tipo de preguntas aparece con frecuencia durante la elaboración de un guion de modalidad narrativa contemporánea, pues el propósito narrativo queda recubierto bajo búsquedas estilísticas que no suelen reflejarse en la conocida trama del relato clásico. Por este mismo motivo se da una particular fusión entre la escritura y la realización que, en nuestra propuesta, viene a estar contenida en la paráfrasis estético-realizativa.

⁵ La traducción es nuestra. La versión original en coreano, junto con el subtítulo en inglés, está disponible en YouTube (ver *Referencias* al final de este capítulo).

Conclusiones

El armado de la escaleta deviene en un instrumento para la intervención minuciosa de la guionista en el relato audiovisual. En primer lugar, al trabajar sobre el encabezado podrá anticipar el ordenamiento y la lógica estructural que tendrá lugar en el guion y, posteriormente, en la película. Además, contemplar las variables de tiempo y espacio bajo una mirada analítica habilitará la existencia de nuevas formas de enunciar la espaciotemporalidad en vínculo con el sistema narrativo y con las cualidades dramáticas de cada instancia del relato. En segundo lugar, la noción de *funcionalidad* se expande, pues las acciones dramáticas pasan a comprenderse desde diversas acepciones de movimiento. De esta manera, se da entidad a aspectos difíciles de capturar tales como el estancamiento narrativo o la impasibilidad de determinado personaje y, por ende, dichas características adquieren fuerza dramática. En tercer lugar, las anotaciones que tienen lugar en la paráfrasis estético-realizativa cumplen el objetivo de explicitar el uso previsto sobre determinados componentes del lenguaje audiovisual. Esto es, permiten a quien guiona establecer con mayor precisión de qué manera habrá de moldear cada escena —o bloque narrativo, si hubiera— para que las funciones que ha diseñado se pongan de manifiesto en el guion y, posteriormente, en su realización.

Nos atrevemos a afirmar que la complejidad que entraña el armado de la escaleta es inversamente proporcional a la fluidez que detentará la escritura del guion literario. Como hemos visto, esto no sólo tiene incidencia en los guiones clásicos, sino que puede contribuir sustancialmente al desarrollo de proyectos guionísticos de modalidad narrativa *moderna, contemporánea contemplativa y mixta*. Desde el punto de vista didáctico, esta escaleta revisitada tiene como propósito dar cuenta de las variaciones estructurales, dramáticas, narrativas y estéticas que tan a menudo son objeto de exploración en los guiones no clásicos. Sin perjuicio de ello, da la posibilidad de adoptar un mayor control sobre tales decisiones, y por tanto deviene en una brújula cuyo norte es la escritura de un guion no convencional. A su vez, se trata de un instrumento útil para la comunicación al interior del equipo realizativo, aspecto imprescindible de cualquier producción audiovisual.

Se trata de una labor prácticamente cartográfica; una vez trazado el mapa y definido el horizonte, podemos dedicarnos a la gratificante experiencia de volver sobre nuestros pasos para re-conocer ese terreno que ya nos es más familiar, pero sobre el que aún hay tantísimo por descubrir.

Referencias

- BAFTA Guru. (11 de febrero de 2020). *Bong Joon-Ho: BAFTA Screenwriters' Lecture Series* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fHegs8zgDdk>
- Barthes, R. (1982). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Lévi-Strauss, Barthes, Moles y otros. *El análisis estructural*. CEAL.

- Bong, J. (Director). (2019). *Parasite*. [Largometraje]. Barunson E&A.
- Bordwell, D.; Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós.
- Chion, M. (2009). *Cómo se escribe un guión. Edición definitiva*. Cátedra.
- Field, S. (1994). *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot.
- Gutiérrez Espada, L. (1978). *Narrativa fílmica: teoría y técnica del guión cinematográfico*. Ed. Pirámide.
- Hamaguchi, R. (Director). (2021). *Drive my car*. [Largometraje]. C&I Entertainment.
- Kwon, D.; Scheinert, D. (Directores). (2022). *Todo en todas partes al mismo tiempo*. [Largometraje]. Estados Unidos: IAC Films.
- Moreno, P. (2020 a). *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante. Reflexiones en torno al lugar del guion en la creación audiovisual a partir de la película Tejen*. [Tesis de grado]. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/107403>
- Moreno, P. (2020 b). Una mirada sobre el guion de Tejen: la mixtura de sus hilos. *Metal*, 6, 1-11. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110554>
- Rabe, P. (Director). (2014). *Tejen* [Largometraje]. Más Ruido.
- Sulbarán Piñeiro, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción*, 16(31), 44-71.
- Teichmann, R. (2018). *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74281>
- Teichmann, R. y Constantino, M. (2017). Enseñanza de guion: un desafío académico. *Metal*, 3, 66-74. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63613>
- Vale, E. (1993). *Técnicas de guión para cine y TV*. Gedisa.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós.
- Vidrio, M. (2003). *Escribir para el cine. La novela La muerte en Venecia, de Thomas Mann, en el guión de Luchino Visconti y Nicola Badalucco*. Universidad de Guadalajara.