

Manual del sentido *obtuso* (o, de la enseñanza de la escritura audiovisual en proyectos de narrativa moderna).

Autor: Camila Bejarano Petersen

En el campo de la bibliografía orientada a la enseñanza de la escritura audiovisual es posible detectar el dominio de proyectos pedagógicos en los que gana la escena una poética de narrativa fuerte. Esto es: enfoques en los que la tarea del guionista debe orientarse a la creación de universos diegéticos sólidos, que apelan a las características de lo que se denomina el *canon Clásico* (Bordwell,1985, [1996]) o *Modelo de Representación Institucional* [MRI] (Burch,1987). En estos libros, que se presentan en general bajo la modalidad del manual, se ofrece al lector una serie de lineamientos (= conceptos generales), de pasos a seguir (= método de progresión de la tarea), de aspectos a considerar (como el conflicto, el personaje, la estructura, los diálogos, etc.) que pueden seguirse para alcanzar, al final del recorrido, el resultado final: un buen guión. La ventaja que parecen ofrecer es la de sistematizar y sintetizar una actividad que por sus características plantea no pocas dificultades; además permiten articular problemas extremadamente complejos con marcos descriptivos lo suficientemente accesibles como para ser comprendidos por perfiles de lectores diversos (amateurs, cinéfilos, estudiantes, críticos, docentes). Sin embargo, estos enfoques plantean una limitación: acotan su propuesta a un cierto tipo de escritura audiovisual y, en grados diversos, rechazan, niegan, o simplemente omiten otras modalidades. Atendiendo a esta situación, es que surge la necesidad de pensar estrategias para la enseñanza de la escritura de proyectos estéticos que se inscriban en la perspectiva de una narrativa otra, que en el campo de la historiografía cinematográfica y de sus periodizaciones estilísticas podría localizarse en el ámbito de la estética moderna (Metz, 1968, [1972]; Tassara, 2001; Vanoye,1991, [1996]).

Este interés no surge de una mirada valorativa de carácter negativo sobre el cine de narrativa fuerte o clásica, ni de un intento destituyente. Más bien de la tentativa de ampliar el *espectro de lo creable* ligado a lo que puede pensarse y ayudarse a pensar en un ámbito tan particular como es el de la enseñanza universitaria de arte. En tal sentido, se parte del convencimiento de que el ámbito de la exploración, de la des-estructuración, de la discusión de las reglas, que caracteriza a la estética moderna también puede formalizarse y ofrecerse como un sendero que proyecte algunas zonas de anclaje y referencia. Además, resulta de un diagnóstico: todos los años los estudiantes manifiestan un marcado interés por el cine moderno, interés que lamentablemente no es acompañado por la presencia y uso de herramientas de análisis y escritura que les permitan desarrollar sus proyectos. Al contrario, en muchas oportunidades cuando se indaga sobre qué es lo que entienden como cine moderno, lo que plantean son algunas difusas afirmaciones: “Algo raro, loco”; “¡Obvio! Me refiero a algo confuso”. O bien, el interés se manifiesta en un rechazo a pensar cuestiones sobre la escritura que se presuponen ajenas al mundo de

la modernidad estética: “No, mi personaje no quiere nada, entonces no hace nada”; “... ¿si pensé en la estructura? No. Si yo no quiero que sea estructurado”. Estas citas esbozan desde la humorada algunas escenas que pueden darse ante la problemática de proyectos audiovisuales que, por sus características, operan en caminos diferentes a los que nuestra formación cultural y los abordajes tradicionales nos han enseñado, *formateando* nuestra mirada¹.

En lo que sigue se ofrecen algunas reflexiones generales sobre las dificultades y características de la tarea. Se trata de unas notas previas –y creo necesarias- para el diseño de un método (posible) que formalice el abordaje pedagógico de la escritura de guiones de narrativa moderna, intentando para ello recuperar observaciones derivadas de la actividad docente². Para este recorrido revistaremos las nociones de sentido *obvio* y *obtusos* propuestas por Roland Barthes (1986, [1970]), con algunas ampliaciones³.

De la historia que funciona a la función de la historia.

“El cine es particularmente adecuado para retener lo elemental: por ejemplo las lluvias, historias de amor, colores, grises, momentos. En lugar de ocuparse de lo elemental, las películas de todos los países se centran mayoritariamente en algo complejo (el argumento). Bien puede considerarse esto una treta del diablo.” A. Kluge (2007,[2010]:147).

En *Geschichten vom Kino* (120 Historias del cine), Alexander Kluge nos introduce en el mundo del *fake* (falso) al montar un libro con pequeños relatos y retratos sobre el origen y trayectoria del cine. En ellos combina datos comprobables con hipótesis verosímiles pero falsas, o datos aparentemente absurdos pero que tras algunas búsquedas se revelan como verdaderos. Kluge provoca el resquebrajamiento de una condición necesaria para la

¹ Habría que añadir como dificultad para la escritura de guiones (no sólo modernos), una idea *ingenua* de la creatividad, según la cual se debería evitar el contacto con textos que refieran al campo de interés por el temor a ser “contaminados” o sobre determinados por ese conocimiento. Se presupone, entonces, que la creatividad emergería de un yo profundo y virgen. Sobre este tema ya se ha dicho mucho, y creo que no hace falta recordar que, como señala Barthes, cuando se pretende ser espontáneo lo primero que aparece es el clisé y el estereotipo, es decir, el trabajo de la cultura.

² Tarea que desarrollo en el ámbito de Guión III y que también articula las discusiones y conversaciones surgidas del espacio del Taller de Tesis de la Orientación de Investigación (FBA-UNLP).

³ Como se verá más adelante, Barthes ubica al sentido *obtusos* en el ámbito de lo fílmico, pero también al nivel del fotograma. Me permito ampliar los alcances de su descripción del *tercer sentido* como un nivel de significancia que se conecta con cierto *plus* o exceso de sentido que caracteriza a otros textos y lenguajes cuando escapan, por sus operatorias retóricas y configuraciones temáticas, al campo del significado. En cierto modo, propongo el tipo de expansión que se ha hecho de la noción de *función poética*, desarrollada por Jakobson para pensar a lo literario (la *literalidad*) pero que constantemente usamos para abordar lo artístico en general, y no sólo en la literatura. La segunda expansión amplía el alcance del sentido obtuso que sale del fotograma al filme o secuencias fílmicas o secuencias de otros textos. No puedo desarrollarlo aquí, pero tengo la impresión de que en la restricción al fotograma que Barthes propone resuena la lingüística de la frase en oposición a la del discurso.

ilación de una historia: las zonas de certidumbre caen y ello impacta directamente sobre la manera en que leeremos a partir de los fragmentos: tiempo y espacio se rehúsan a la cronología y a la continuidad. De pronto, la historia del cine es la de sus fantasmas.

Pero, ¿por qué hablar de Kluge en el contexto de este trabajo? Por afinidad estética. Ya que, si por una parte los manuales de guión (Seiger,1992, [2000]; Vale, 1982,[1996]; Doc Comparato,1997) plantean el objetivo de estructurar una historia de manera coherente, verosímil y empática a través de una planificación que apunte a la transparencia, en Kluge se manifiesta un proyecto inverso. Oposición que pone en juego un rasgo de la narratividad moderna: el extrañamiento y la relocalización de la manera en que se piensan, tanto a lo que sería la coherencia como a lo verosímil, por una parte, y por otra, la necesidad de establecer modos de contacto, escenas espectatoriales, en las que el público emerja como instancia co-autoral. Ya que, el gesto moderno pone “de manifiesto que aquello de lo que habla el arte moderno no es del mundo sino una versión fundamentalmente opaca del mundo y de lo real”. (Aumont y Marie, 2001, [2006]:146)

Así, de la mano de Kluge referimos a un primer aspecto de la narratividad moderna: su voluntad desviante. Esto es, su relación crítica con el *canon*, ya sea por rechazo, amor o por el mero anhelo de capturar otros modos posibles de representación audiovisual. Ello puede darse a partir (al menos) de tres tipos de gestos: destituyente, lúdico o deconstructivo. Destituyente, cuando la obra moderna rechaza al cine clásico y lo sanciona (caso de Rossellini y de ciertas afirmaciones sobre el neorrealismo como el verdadero modo de ser del cine); lúdico, cuando se propone coquetear con sus reglas, expandiendo sus límites pero sin abandonar sus coordenadas (caso de la dinámica moderno-clásico en Orson Welles); y deconstructivo cuando obliga al canon a enfrentarse a un espejo que lo interroga y lo devuelve expuesto en su maquinaria (caso de *À bout de soufflé* [Sin aliento, Godard, 1959]). Sea cual sea el gesto puntual, el diálogo que propone con *la obra del canon* clásico opera como una tensión y se conecta con una particularidad de la escritura moderna: sus intensas resistencias a lo *gramatizable*. Es decir, que en la medida en que la obra moderna se impone el objetivo de explorar al lenguaje audiovisual evitando o discutiendo las reglas y convenciones, plantea a quien las estudia la dificultad de delimitar y describir un número más o menos finito de rasgos y operatorias estéticas susceptibles de aparecer como regularidades. Esto es: atenta contra el manual. O bien, un *manual* así debería empezar anticipando que no se trata de un manual en el sentido corriente que se le da a la noción, sería un anti-manual. Este comentario, no debe hacer pensar que la cuestión de enseñar a escribir estos guiones se resolvería aplicando una oposición lineal, de modo que la tarea se reduciría a indicar: «para escribir un guión moderno tome un manual tradicional de escritura de guiones y donde diga sí, sustituya por un no (o, si prefiere, por dos no). La inversa vale en las dosis que considere necesarias, pero recuerde que los abusos (que en los libros tradicionales son muy mal vistos) en este territorio suelen quedar muy bien». Es decir, se trata de pensar al desvío como la construcción de un tipo de diálogo con el *canon*, siendo esta lógica una regularidad de lo moderno, pero no su caricatura.

Si bien la narratividad moderna se conecta con el paso de la historia al discurso⁴ como apuesta estética, no implica que suprima la historia sino que, como señala Christian Metz, trata de *hacer estallar al relato* (1968: [1972]: 275) o como describe Barthes: “El problema *actual* no reside en destruir al relato, sino en subvertirlo” (1982, [2009]:72). Para la estética moderna el objetivo no será contar una historia de ficción de manera verosímil apuntando a la transparencia, sino que el acto de contar, el trabajo de narrar será el que gane la escena forzando a la historia a demostrar sus sentidos, pero –insistamos– sin eliminar la dimensión narrativa⁵.

Ahora bien, en términos de la escritura, la relocalización del papel de la historia en el relato involucra un cambio en las coordenadas que organicen la tarea. Podría pensarse que se trata del paso del *conflicto como estructurante del relato* al *diseño de un concepto estético* que permita establecer un paradigma de escritura. Es un cambio estructural en el sentido que guía el trazo sobre el papel.

De la *captación poética* a la organización de la escritura.

Si bien todos los libros de guión coinciden, en un momento u otro de su desarrollo, en que no existe un único método para escribir, en que no hay recetas y en que a escribir se aprende escribiendo, en un esquema de narratividad fuerte, el guionista puede encarar la tarea definiendo un personaje, un conflicto y sucesivas complicaciones que generarán la progresión dramática. Es decir, que existe una serie de elementos que orientan la tarea y funcionan como objetivos. Por ejemplo, una pregunta del tipo ¿cómo se hace creíble una ficción? concentra la dirección que toma el esfuerzo creativo. Así, aunque como describe Vale todo “proceso creativo, desde la concepción de una idea hasta la forma final, es una lucha por el discernimiento totalizador. En el camino, nos obstaculiza la falta de conocimiento de lo que sucederá y del significado de las decisiones anteriores” (1982,[1996]:150), el hecho de contar con unos parámetros que, además nos atraviesan culturalmente (nos nutrimos de relatos aún antes de que los podamos comprender), facilita un tanto las cosas: al menos conocemos nuestro objetivo.

Lo que ocurre cuando se plantea un proyecto al margen de la narratividad clásica, es que muchas veces se parte de una percepción desordenada, un impulso, una imagen que

⁴ Se hace referencia a la oposición planteada por Benveniste en el campo de la lingüística, y luego retomada por la narratología, entre ese enunciado o texto que se caracteriza por la borradura de sus condiciones de producción apareciendo como una suerte de texto auto-proferido, caso de la *historia*, en oposición a un texto que constantemente ofrece marcas que dan cuenta de las instancias de su producción –deícticos– caso del *discurso*. Benveniste, E. (1974), *Problemas de lingüística general II*, Ed. Siglo XXI, México DF, [1997, 14º ed. Cast.]

⁵ En este punto, conviene recordar la propuesta de periodizaciones estilísticas desarrollada por Mabel Tassara, quien señala al momento moderno como aquel que, retomando el proyecto de la vanguardia de principios del siglo XX y la búsqueda de los modos de expresión cinematográficos, lo moderno no rechaza o abandona la condición narrativa y referencial, cosa que predominantemente ocurre con la vanguardia y la tendencia hacia la abstracción. Tassara, M. (2001), *El castillo de Bongornio*, Ed. Atuel, Buenos Aires.

dispara un deseo. Creo que esto se conecta con lo que Barthes describe como el *sentido obtuso* (en oposición al sentido obvio) entendido como “una captación poética” (1982, [2009]: 57). “*Obvius* quiere decir *que va por delante*, y este es el caso de este sentido, que viene a mi encuentro (...). En cuanto al otro, al tercer sentido, al que se me da «por añadido», como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo, propongo denominarlo sentido obtuso.” (1982, [2009]: 58). En tanto que el sentido obvio pertenece al campo de la significación (los significados simbolizados, por ejemplo), el sentido obtuso se conecta con la organización del significante y pone a rodar un nivel de producción semántica que, siguiendo a Barthes, escapa al significado. Es el campo de la significancia y de lo fílmico. “en la película lo fílmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje” (1982, [2009]: 73)

Si recuperamos dos ideas que se desprenden de la cita de Vale: “la lucha por el discernimiento total” (percepción de la estructura) y “la falta de conocimiento” ubican un escenario en el que la tarea de la escritura se piensa como parte constitutiva del trabajo creativo. Es decir, que aún con un plan previo, la transformación de ideas abstractas al plano de la palabra escrita no es un simple volcado de esas ideas mentales (como si estuvieran completamente pre-elaboradas), sino que la acción de la escritura es: tanto el ejercicio de un hacer, como la constatación de los obstáculos. Refiero a esa experiencia en general compartida: una propuesta parece muy linda y hasta sencilla cuando se la piensa, pero al escribirla, proyectarla al lienzo, etc., las dificultades no tardan en aparecer. Podemos referir a Etienne Souriau para comprender esta dificultad, a partir de dos modos en los que define a la actividad artística: como *actividad instauradora* y como *dialéctica de la promoción anafórica* ((1947, [1965]). En la medida en que “*las artes, entre las actividades humanas, son aquellas que expresan e intencionalmente crean cosas, o dicho con mayor amplitud, seres singulares, cuya existencia constituye su finalidad*” (1947, [1965]: 39)⁶ el artista, o en nuestro caso el guionista, se enfrenta a desafío de crear una entidad coherente donde antes sólo habitaba la hoja en blanco. Pero, al mismo tiempo, y como señala el autor “el arte no es únicamente lo que produce la obra; es también lo que la guía y orienta” (1947, [1965]: 34). En tal sentido, *la dialéctica de la promoción anafórica* refiere al hecho de que, en el momento de la producción de una obra, cada nuevo elemento que se suma resignifica al conjunto. De este modo, la pregunta sobre si el nuevo giro que ha tomado la obra a partir de un rasgo introducido es adecuado o no, pende del hilo de una imagen total que en cierto modo es una abstracción, ya que la obra (final) sólo resulta de la decisión de terminar(la) –“sólo cuenta la última pincela” dice Souriau-.

En este camino, las fases de escritura que los manuales tradicionales proponen tienen la función de ofrecer un modo de articular la acción concreta de escribir con instancias de reflexión, en un proceso que se irá trazando de menor a mayor complejidad. Un ejemplo

⁶ El subrayado corresponde al original.

es el diseño de Doc Comparato al proponer seis fases que van de la idea al guión final, introduciendo cada una de ellas la focalización de alguno de los elementos del relato: “Construir la story line es determinar el conflicto; escribir una sinopsis es descubrir los personajes; estructurar es organizar la acción dramática [en una escaletta]; elaborar un primer guión [o tratamiento] es llegar a los diálogos y al tiempo dramático; trabajar el guión final es manejar las escenas, esto es, la unidad dramática.” (Doc Comparato, 2005: 27)

De cara a un proyecto moderno, me parece advertir que ante la pregunta ¿por dónde empezar?, una respuesta posible sería: ayudar a delinear un concepto estético a partir del cual estructurar la tarea. Ese concepto supone la articulación entre un campo semántico (un tema) y una modalización; o si se quiere, una figuración que revele una posición ideológica, entendiendo a lo ideológico de modo amplio: como la posición (no sólo) política, sino ética, moral y fundamentalmente, estética que se tiene sobre el tema abordado. “Su primer conversación será pues alegórica. *Será, en resumen, una conversación de ópera*. Imposible hablar de HIROSHIMA. Lo único que se puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de HIROSHIMA. Ya que el *conocimiento de Hiroshima* se plantea a priori como un ejemplar señuelo de la mente” (Duras, 1960, [2005]: 12⁷). Lo que describe Margarite Duras en este extracto de la sinopsis del film *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959) es el rasgo estético sobre el cual, entiendo, modula su propuesta. Una mujer francesa y un hombre japonés “vivirán juntos una brevísima historia de amor”, ambos están casados, y son felices, no es la infelicidad en casa la que los mueve a la *infidelidad*. Si bien el amor es uno de los temas del film, es un amor atravesado por la guerra y por la pregunta (o más bien la afirmación) sobre la imposibilidad de representar al horror. Lo que se pone en juego en este relato no es un tema al servicio de la historia, lo que sería en caso de que la decisión fuera: “cuento una historia de amor para hablar de la guerra”. Por el contrario, asistimos a una suerte de inversión, y el tema -la pregunta sobre las marcas o el vacío que el horror (podría) inscribir en los cuerpos-, se torna lo central. Así, la estructura del film evita el armado de una trama en el sentido tradicional, esto es: “con caminos más o menos trillados, en principio familiares e inadvertidos para todo el mundo” (Tobias, 1993, [2004])⁸. Duras dice: “en la película no se pondrán en claro las condiciones de su encuentro. Pues no es esa la cuestión. Uno puede conocerse en todas partes, en el mundo. Lo que importa es lo que se sigue de estos cotidianos encuentros” (1960, [2005]: 11).

Cuando una autora como Linda Seger nos propone escribir un guión, su imperativo es el de lograr una “historia que funcione” atendiendo a que: deberá ser accesible para el público amplio, plantear *ganchos* dramáticos que promuevan tanto el interés como la

⁷ El subrayado corresponde al original.

⁸ Por ejemplo, en un libro como el de Roland B. Tobias (1993), *El guión y las tramas*, en el que describe modelos de tramas recurrentes, a partir de las cuales se desarrollan los múltiples relatos cinematográficos, no refiere en ninguno de los desarrollos que establece sobre el amor (triángulos, amor o el amor prohibido), el tipo de elecciones *tramadas* en *Hiroshima mon amour*. E Tobias, Roland B. (1993), *El guión y las tramas*, Impresiones Internacionales Univesitarias, Madrid, [ed cast. 2004]

empatía, se deberá caracterizar a los personajes de modo coherente, rigiendo sus comportamientos por unos objetivos claros. En un buen guión de narrativa fuerte, todo debe seguir los principios de la progresión dramática continua, la exigencia de verosimilitud y la búsqueda de identificación de los espectadores con los protagonistas y sus vicisitudes. Así, el conjunto de los elementos presentes en el relato se subordinan a la peripecia o argumento, incluido el tema. Esta perspectiva se manifiesta con claridad en este pasaje, en el cual la autora compara las posibilidades expresivas del cine con las del teatro: “el teatro coloca un microscopio sobre la condición humana. En *Hamlet* se utiliza una metáfora similar: habla de «poner un espejo frente a la naturaleza (humana)» enfocando aquellos temas que se centran en el hombre. Esto es lo que el teatro hace mejor que ningún otro medio. El teatro tiende a ser más temático que el cine. No necesita una fuerte línea argumental.” (1992, [2000]: 65). Está claro que la escritura moderna no está de acuerdo con una afirmación tal (que el cine deba subordinar el tema a la historia, disimularlo), y por el contrario, se localiza más bien en el dominio de aquello que Eisenstein definía al hablar del *montaje tropo* (su paradigma estético por excelencia) y la idea de articular poéticas fílmicas con la creación de conceptos. Esto es: entendiendo que a partir de la exploración del montaje del film, (a través de la construcción del plano, de su selección, orden, duración y combinación -tanto horizontal como vertical-, se podía fundar nuevas maneras de mirar y de pensar la realidad, Eisenstein afirma que “para nosotros el montaje se convirtió en un medio para lograr una unidad de orden superior: un medio para lograr mediante el montaje de imagen una personificación orgánica de una concepción de idea, abarcando así todos sus elementos, partes, detalles del trabajo fílmico” (1949, [1999]: 233).

Partir de un palpito, de un *impromptu* en el sentido en que Verón lo ofrece como una escritura que resulta de modo inesperado, improvisado -en sentido musical-, repentino (2001: 20). Partir de un sentido errabundo, de una imagen, una materialidad que dispara “no sé cuál es su significado. Por lo menos, no soy capaz de nombrarlo, pero distingo perfectamente los rasgos, los accidentes significantes que componen este signo, incompleto (...)” (56-57), partir de un *sentido obtuso* no para objetivarlo o traducirlo (hacerlo obvio) sino para prolongar unas texturas. Ubico allí, una cuestión central: ¿cómo ayudar a formalizar una experiencia que, sin ser metafísica, se sitúa en el ámbito de lo no decible sin, para ello, forzarla a tomar rasgos y fases de una escritura preparada para la comunicación (=lo referencial) y para el sentido obvio?

El extracto de la *sinopsis* de *Hiroshima mon amour* involucra una respuesta. La designo y recurro a la cursiva, porque si bien cumpliría con esa tarea consignada por Comparato (anclar unos personajes y una relación entre éstos) omite datos (¿en qué tiempo?), añade comentarios y digresiones, postula nociones no visualizables (conceptos abstractos en

oposición a la descripción de elementos *concretos*). Es una sinopsis que da *contextura*⁹, pone en contexto al texto, lo pliega.

Así, al encarar un proyecto de narratividad moderna podemos advertir respecto de las fases y textos que involucran (del *story* al guión) que, sin abandonarlos, deberán ensanchar, ampliar, dilatar sus límites para que la palabra pueda sugerir, aludir un plus semántico que las pautas actuales rechazan y sancionan como errores. Pero también, creo que deberíamos pensar en fortalecer la presencia y el reenvío a otras texturas. Esto es, ayudar a crear *contexturas*, lazos de *captación poética*. Orientar la asociación con fragmentos y obras de lenguajes artísticos diversos: musical, pictórico, fílmico, escenográfico, teatral, entre otros.

Es arriesgado, pero podría afirmar que Margerite Duras conoce a la perfección los detalles del encuentro de esta mujer y de este hombre y que decide, deliberadamente y provocadoramente, su omisión. Y podría plantear esta hipótesis del conocimiento pleno de los detalles de la historia (que quizás le molestaría a la autora) de cara al planteo de una estrategia: proponer partir de un pálpito para ordenarlo. Es decir, partir de una *captación poética* para pre-figurarla como un relato clásico y luego (volver) desordenarla. Tomar la historia y minarla estableciendo un uso estético de las elipsis (hiatos que provoquen *huecos* en el relato), introducir un orden espacio-temporal discontinuo y modulado por alteraciones constantes, sugerir un uso monístico¹⁰ de la imagen y sonidos (que no tiendan a la unidad ni a la sincronía), etc. Transfigurar la historia, podría ser una opción, pero me fuerza a entrar en el mundo del sentido obvio. Entonces, rehago la pregunta: ¿es posible construir una imagen del sentido obtuso desde el sentido obtuso?

Ensayo una respuesta afirmativa, y negativa. Una respuesta paradójica. Quizás se podría partir de un impulso, de una relación perturbadora o conmovedora con cierto fenómeno y continuar en el *margen del sentido obtuso*, si para ello se lo interroga desplegando vía la palabra literaria (poética) o vía otros textos (imágenes, secuencias fílmicas o films, recortes de revistas o telas) que se conecten perceptualmente con el campo de sentidos que conmueven al hacer, conectado dicha organización con un proyecto próximo al que delinea la *semiótica de las pasiones*¹¹. Pero, a su vez, en la medida en que la obra moderna no abandona la narración, entiendo que en algún momento de la escritura la cuestión del pasaje al campo del sentido obvio y su conexión con modelos de representación culturalmente estabilizados, se manifestará como una necesidad. Si fuera así, pienso que nuestro (anti)manual debería prever los modos del retorno de lo obtuso

⁹ Tomo inicialmente esta idea de la *contextura* a partir de su detección en el trabajo de Parret, Herman (1986), *Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Edicial, Bs. As, [Ed. cast. 1995], pero debo aclarar que no se toma en el sentido desarrollado por el autor, sino desde el *tropo* que me provocó la lectura de esa noción en contacto con la dimensión textual de la narratividad moderna.

¹⁰ Tomo la noción de Eisenstein, 1949, [1999]: 26.

¹¹ Refiero tanto al recorrido que marca la obra de Barthes como a los desarrollos de Herman Parret y al vía del análisis de la subjetividad en el lenguaje.

(¿activar la *seducción* en términos de Parret?)¹² y que debería, también, abordar al sentido obvio sin perder de vista la *función poética* (Jakobson, [1984]) o del *montaje tropo* referido por Eisenstein. Esto es: sin dejar de proyectar en el problema de la organización referencial el que involucra a la materia y su configuración retórica. Queda pendiente el planteo, al menos el esbozo, de la existencia de un manual tal. Sólo añadamos que su desarrollo no será ajeno al abordaje del problema intertextual que despliega la relación entre las fases de escritura del guión como palabra escrita y la transposición audiovisual (relación entre universos semióticos) y el horizonte de la ambigüedad. Por otra parte, supondrá la ampliación de la noción de guión por la de *pre-texto*, incorporando en ese campo la multiplicidad de puestas en contexto, esto de la *contextura* y las múltiples asociaciones textuales que podrían desplegarse. La propuesta, está claro, retoma las fuentes constructivistas y la idea de *collage*.

Referencias bibliográficas:

- **Aumont, Jacques y Marie, Michel** (2001), *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca, Bs. As., [Ed. cast. 2010]
- **Barthes, Roland** (1968), “El tercer sentido” en *Lo Obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, [ed. cast. 1970]
- **Bordwell, David** (1985), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Ed. Paidós, [Ed. cast. 1996]
- **Burch, Noël**, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, [Ed. cast. 1987]
- **Comparato, Doc** (2005), *De la creación del guión: arte y técnica de escribir para cine y televisión*, La Crujía, Bs As.
- Duras, Margarite (1960), *Hiroshima mon amour* (guión del filme dirigido por Alain Resnais, 1959), Booket, Barcelona, [Ed. cast. 2005]
- **Eisenstein, Sergei** ((1949), *La forma del cine*, Siglo XXI, México DF, [5ta Ed. cast. 1999]:
- **Gombrich, E.H.** (19660), *Norma y forma. Estudios sobre el arte del renacimiento*, 1, Debate, Madrid, [Ed. cast. 2000]
- **Kluge, Alexander** (2007), *120 Historias de cine*, CajaNegra, Bs. As., [Ed. cast. 2010]
- **Jakobson, Roman**, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, [Ed. cast. 1981]
- **Metz, Christian** (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [Ed. cast. 1972]
- **Segger, Linda** (1992), *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, RIALP, [Ed. cast. 2000].
- **Souriau, Etienne** (1947), *La correspondencia de las artes*, 1965, Fondo de Cultura Económica, México DF, [Ed. cast. 1965]
- **Tassara, Mabel** (2001), *El castillo de Bongornio*, Ed. Atuel, Buenos Aires.
- **Tobias, Ronald B.** (1993), *El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid [2da ed. cast. 2004].
- **Vale, Eugene** (1992) *Técnicas del guión para cine y tv*. GEDISA, Barcelona.
- **Vanoye, François** (1991), “La adaptación” en *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona, [Ed. cast. 1996].
- **Verón, Eliseo** (2001), *Efectos de agenda 2*, Gedisa, Barcelona.

¹² “La seducción es el escándalo del cuerpo hablante”, en Parret, Herman (1994), *De la semiótica a la estética*. Enunciación, sensación, pasiones, Edicial, Bs As.