

CINE

Del guion a la pantalla

Lenguaje visual para
guionistas y directores
de cine

Antonio Sánchez-Escalonilla



Del guion a la pantalla

Lenguaje visual para
guionistas y directores
de cine

Antonio Sánchez-Escalonilla

Primera edición: enero de 2016

© 2016: Antonio Sánchez-Escalonilla

Derechos exclusivos de edición en español
reservados para todo el mundo:

© 2016: Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona

Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta, S. A.

www.ariel.es

ISBN 978-84-344-2311-4

Depósito legal: B. 28.344-2015

Impreso en España por
Huertas Industrias Gráficas, S. A.

El papel utilizado para la impresión de este libro
es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com
o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. Guion y escritura visual	9
1.1. <i>Del guion a la pantalla: mecánica de un manual</i>	11
1.2. Estilo visual y escritura de paso	12
1.2.1. Evocación frente a espejismo literario	13
1.2.2. Literatura de transición con estilo propio	15
CAPÍTULO 2. Conflicto dramático. Estrategia emocional y tensión visual	19
2.1. Estrategia estructural y dinámica de conflictos	19
2.1.1. Tres niveles de conflicto	19
2.1.2. Objeto externo y meta interior	22
2.1.3. Clasificación de estructuras dramáticas.	23
2.1.4. Personajes o acción	26
2.2. Estrategia emocional. Recursos de tensión dramática	28
2.2.1. La historia interior: clave de la dinámica emocional	29
2.2.2. Las subtramas: pugna entre metas interiores	34
2.2.3. Peripencias de acción física y tensión emocional	36
2.3. Intensidad visual	40
2.3.1. Tensión visual: afinidad y contraste	41
2.3.2. Progresión visual	42
CAPÍTULO 3. Espacio. Cuando el papel se lee en tres dimensiones	45
3.1. Un caso de proyección espacial de personajes: <i>El silencio de los corderos</i>	47
3.2. Jugando con la perspectiva: la elección del tipo de espacio	50
3.2.1. Espacio profundo y énfasis en la perspectiva. <i>Gravity</i>	51
3.2.2. Espacio plano y énfasis bidimensional. <i>Pequeña Miss Sunshine</i>	57
3.2.3. Contraste, afinidad y progresión espacial. <i>Billy Elliot, Único testigo y El resplandor</i>	63
3.3. La pantalla cinematográfica como herramienta espacial	72

3.3.1.	Relación de aspecto: ratio	72
3.3.2.	Divisiones de pantalla	74
3.3.3.	Pantalla dentro de la pantalla	77
3.4.	Un caso peculiar de tensión dramática: ambigüedad espacial	78
3.4.1.	El realismo onírico de <i>Origen</i>	81
CAPÍTULO 4.	Línea. Escribir con el componente invisible	87
4.1.	Motivo lineal. Recursos y elementos de composición ...	88
4.1.1.	Simetría y equilibrio	89
4.1.2.	Punto de impacto visual	90
4.1.3.	Escala y proporción	92
4.2.	La visualización de lo invisible: imaginando líneas ...	96
4.3.	Narrar con las líneas. Progresión lineal	97
4.3.1.	Naturaleza lineal. <i>Eduardo Manostijeras</i> y <i>El secreto del libro de Kells</i>	97
4.3.2.	Orientación lineal. John Ford, Carl Dreyer y David Fincher	103
CAPÍTULO 5.	Forma. El encuentro entre guionista y diseñador de producción	115
5.1.	Formas básicas bidimensionales y tridimensionales ...	116
5.1.1.	Cuadrado y cubo	117
5.1.2.	Círculo y esfera	118
5.1.3.	Triángulo equilátero y pirámide de tres lados idénticos	119
5.2.	Diseño de formas y contraste dramático	120
5.2.1.	Formas corporales. Rostros	120
5.2.2.	Vehículos, naves y medios de transporte	123
5.2.3.	Formas básicas y diseño arquitectónico	125
5.3.	Forma básica y símbolo temático: tres casos de diseño circular	126
5.3.1.	<i>2001: Una odisea del espacio</i> : reflexión antropológica mediante esferas	127
5.3.2.	<i>El gran salto</i> : ciclo narrativo y ciclo cósmico ..	128
5.3.3.	<i>La teoría del todo</i> : ciclo universal y ciclo vital ..	130
5.4.	Forma básica y progresión visual: dos casos de diseño cuadrangular	132
5.4.1.	<i>Mejor... imposible</i> . La vida en una cuadrícula ..	132
5.4.2.	<i>Interstellar</i> : pantallas tridimensionales	134
CAPÍTULO 6.	Tono. La historia en luces y sombras	139
6.1.	Tono y estrategia emocional	140
6.1.1.	Claves tonales de tensión visual	141
6.1.2.	El prólogo de <i>El padrino</i> . Un caso de contraste tonal básico	144

6.1.3.	<i>Yo soy Sam</i> . Dramatismo y progresión tonal . . .	148
6.2.	Control creativo del tono en rodaje y postproducción . . .	150
6.3.	Una alternativa visual: coincidencia o disparidad tonal	151
6.3.1.	<i>Minority Report</i> . Ruptura clave del contraste tonal extremo	152
6.3.2.	<i>El francotirador</i> . Clímax con disparidad tonal y espacio ambiguo	155
6.4.	Cine clásico y evocación tonal	158
6.4.1.	Expresionismo	158
6.4.2.	El tono de los géneros de la Edad Dorada . . .	159
6.5.	<i>Camino a la perdición</i> : la luz y el agua como instrumentos emocionales	160
6.5.1.	Sombras y pantallas de agua. Progresión tonal	161
CAPÍTULO 7. Color. El guion como caleidoscopio emocional		165
7.1.	Ciencias y humanidades. Color y subcomponentes esenciales	166
7.1.1.	Matiz, brillo y saturación	168
7.1.2.	La formación del color	169
7.1.3.	Color y asociación emocional	171
7.2.	La historia cromática. Pixar y los <i>color scripts</i>	173
7.3.	Selección de matiz: monocromía, bicromía y tríadas cromáticas	175
7.3.1.	La opción por el rojo. De nuevo un Corleone . .	177
7.3.2.	Monocromía y progresión cromática: la trama de <i>El sexto sentido</i>	179
7.3.3.	Bicromía: calidez-frialdad y afinidad-complementariedad. Tarantino, Scorsese y una moda de Hollywood	182
7.3.4.	Tríadas cromáticas	188
7.4.	Brillo: el color entre luz y oscuridad	192
7.4.1.	El lenguaje del matiz, a expensas del brillo . . .	192
7.4.2.	Atmósferas ominosas o radiantes. <i>En busca de Bobby Fischer y E.T.</i>	197
7.5.	Saturación	200
7.5.1.	Control de cromas: postproducción y diseño de producción	200
7.5.2.	Desaturación como afinidad cromática: <i>Las horas y Amor bajo el espino blanco</i>	202
7.5.3.	Un universo alternativo de colores saturados: <i>Los mundos de Coraline</i>	204
CAPÍTULO 8. Movimiento. La coreografía empieza en el guion		209
8.1.	Desplazamiento de objetos y personajes	210
8.1.1.	<i>Storyboards</i> : afinidad y contraste en el movimiento de móviles y personajes	213

8.1.2.	Movimiento de objetos y personajes en la creación de tensión: coreografías sobre un tablero, una escalera y un campo de batalla	214
8.2.	Movimiento de cámara: giros y desplazamientos.	218
8.2.1.	Combinación de movimientos de objetos y cámara. <i>Taxi Driver</i> e <i>Hijos de los hombres</i>	220
8.3.	Desplazamiento de la mirada del espectador a través de la pantalla	225
8.3.1.	Continuidad de movimientos de mirada. <i>Uno de los nuestros</i> , <i>El padrino</i> y <i>Billy Elliot</i>	226
CAPÍTULO 9. Ritmo. Transformando la escena en estrofa . .		235
9.1.	Ritmo cinematográfico y tempo dramático. Estatismo o movilidad de objetos	236
9.1.1.	Ritmo y composición de encuadres mediante objetos estáticos	237
9.1.2.	Ritmo de objetos en movimiento. <i>La dama de Shanghái</i> y <i>Bailar en la oscuridad</i>	241
9.2.	Ritmo de montaje	245
9.2.1.	Ritmo en la continuidad de la acción. Welles y Shyamalan	246
9.2.2.	Ritmo en la fragmentación de la acción. <i>Campañas a medianoche</i> , <i>JFK</i> y <i>Slumdog Millionaire</i>	249
<i>Notas</i>		259
<i>Bibliografía</i>		265
<i>Índice de películas</i>		269
<i>Índice onomástico</i>		273

CAPÍTULO 1

GUION Y ESCRITURA VISUAL

La primera proyección de una película sucede en la imaginación del director, mientras lee el guion que sostiene en sus manos.

Sin embargo, el guionista solo cuenta con palabras para construir la narración de una historia que no será definitiva hasta que se exhiba ante una audiencia. En el borrador de un guion literario, confeccionado únicamente con acciones, descripciones y diálogos, no existen imágenes, bocetos artísticos ni *storyboards*: tan solo una sucesión de texto a lo largo de un centenar de páginas.

Palabra pura y dura.

El trabajo del director consiste, en primer lugar, en visualizar el guion y en esta labor resultan decisivos su talento creativo y su capacidad de imaginación. En los comienzos de su carrera como guionista, Billy Wilder soñaba con llegar a ser un cineasta de la talla de Ernst Lubitsch, a quien admiraba como mentor y para el cual escribió *Ninotchka* (1939), entre otras historias. En parte, su deseo de dirigir nació de una frustración, tras ver cómo los directores del *studio system* estropeaban los guiones que escribía junto con su compañero de equipo Charles Brackett. Su concepto sobre aquellos realizadores explica una de las frases más famosas del director de filmes como *Perdición* (1944) o *El crepúsculo de los dioses* (1950). En una ocasión se preguntó a Billy Wilder si era importante que un director supiera escribir, a lo que respondió: «No, pero es útil que sepa leer».

Sin duda, el talento del director resulta decisivo en el rodaje del guion, y para ello es necesaria una mente sensible y una imaginación abierta a estímulos, bien amueblada con experiencias culturales, creativas y vitales: todo ello se activará durante la lectura de un texto cinematográfico. Pero, por otro lado, el guion debe ofrecer un material de primera calidad en términos artísticos. Como dice el viejo adagio de Hollywood, con un guion bien escrito puede hacerse una buena o una mala película; con un guion mal escrito solo puede realizarse una mala película. La primera clave para obtener este material consiste en una atractiva antítesis: escritura visual.

La fuerza dramática de un texto reside también en su fuerza y

evocación visual, en su potencial artístico. Durante su lectura, las palabras deben despertar imágenes y acciones, proyectando el filme en la mente. Una escritura dotada de dinamismo visual permite que el director extraiga lo mejor de un guion para expresarlo en fotogramas. Por este motivo, el guionista debe huir de la tentación de hacer literatura cuando escribe. El guion es una escritura de paso —«de transición», como precisaba Pier Paolo Pasolini— hacia la narración definitiva en la pantalla. Esta escritura visual, dotada con sus propios recursos y técnicas, se ofrece al director y a su equipo creativo, integrado por el director de fotografía y el diseñador de producción.

La unidad artística de toda la película depende de este trío creativo, cuyo trabajo parte de un mismo guion. De ahí que, en la fase de preproducción, el director y su equipo no deberían poner manos a la obra sin desentrañar previamente la estructura del guion, que a su vez proporcionará la estructura visual del filme.

Refiriéndose a Conrad Hall, director de fotografía de títulos como *Camino a la perdición* (2002) o *Dos hombres y un destino* (1969), Sam Mendes recordaba: «Hay una buena frase atribuida a Conrad, que he comprobado en la mayoría de los casos. Alguien le preguntó una vez cómo sabía hacia dónde debía apuntar la cámara, y respondió: la apunto hacia la historia».¹ Durante una entrevista, el propio Hall definía el concepto de *plano memorable* —algo que, según confesaba, solo había rodado cuatro o cinco veces en su vida— como el resultado de la interpretación común del guion por parte de los creativos: «Lo que me hace llegar a sentir eso es la perfecta conjunción del trabajo de todos en relación con lo que están haciendo. Se produce cuando la historia es contada de forma perfecta por los actores, el operador, el director y todos los demás».²

Este libro se dirige a un doble objetivo.

Por un lado, pretende ofrecer al guionista claves y recursos de escritura visual, pues la calidad y hasta la genialidad de su trabajo dependen de ella. En segundo lugar, estas páginas intentan servir de ayuda al director y a su equipo para lograr una lectura más sugerente y provechosa del guion en términos artísticos, de modo que puedan expresar la estructura dramática del texto en estructura visual.

El salto desde la escritura dramática —responsabilidad del guionista— a la estructura visual —responsabilidad del director y su equipo— comporta un verdadero reto, ya sea bajo los focos del plató o ante el teclado del ordenador. En sus campos respectivos, la escritura de guion y la realización cinematográfica son áreas abundantes en teorías, manuales y seminarios profesionales, pero el vínculo que conecta ambos mundos permanece apenas explorado. Se trata de un vínculo misterioso, como todo lo relativo a la creación artística, y al mismo tiempo vital pues en él radican la continuidad, la coherencia y la unidad de todo el proceso fílmico. En definitiva, de todo aquello que puede transformar la película en una sucesión de *planos memorables*.

1.1. *Del guion a la pantalla: mecánica de un manual*

La exploración de este salto desde la palabra hasta la imagen ha inspirado las páginas del presente manual. Este libro se plantea desde la tesitura de un guionista que se adentra en el mundo de los componentes visuales básicos de la imagen cinematográfica: espacio, línea, forma, tono, color, movimiento y ritmo. A menudo se insiste en que el escritor no debe inmiscuirse en la futura planificación del filme, en el montaje o en los movimientos de cámara, pero esto no significa que el guionista no pueda proponer una factura visual a través de su historia: de hecho **debe** hacerlo. La estructura visual de una película consiste en el relato del guion a través de los siete componentes mencionados, y esta estructura puede visualizarse desde las páginas del guion, aunque no lleguen a emplearse conceptos técnicos precisos como panorámica, gran angular, desaturación o espacio ambiguo.

Se ha dedicado un capítulo a cada uno de los componentes de la imagen cinematográfica, según el orden propuesto por Bruce Block en su libro *The Visual Story*,³ que recoge su experiencia como experto en diseño visual, cineasta y profesor en las escuelas de cine de la Universidad del Sur de California y UCLA. El tratamiento de cada componente visual se realiza desde la dinámica de conflictos que inspira la estructura narrativa de todo guion. No podía ser de otro modo, pues es preciso primero el armazón estructural del guion antes de considerar las posibilidades dramáticas del espacio, el color, el ritmo y los demás componentes. Por ese motivo, en el primer capítulo se ofrece una exposición de la estrategia estructural del guion a través de la dinámica de conflictos presentes en el guion, las estructuras resultantes de cada uno y los recursos narrativos más habituales.

Estos conceptos relativos a conflictos y estructuras se emplean posteriormente al abordar los siete componentes de la imagen, de manera que el lector pueda comprobar el vínculo entre recursos dramáticos y recursos visuales. No tendría ningún sentido tratar sobre la oposición de colores complementarios o del uso de cámara estable frente a *steadicam* si estas opciones no tuviesen nada que ver con el conflicto interior de un personaje, sobre el tipo de tensión que corresponde a un clímax, o sobre un giro en la relación entre el protagonista y un secundario. Por otro lado, en el texto se ha intentado huir de los tecnicismos relativos a dirección de fotografía, óptica, cámara, laboratorio o edición, con excepción de aquellos que se emplean comúnmente en el lenguaje fílmico: valores de plano, movimientos de cámara, componentes del color, etc. Los únicos tecnicismos empleados aquí corresponden al campo del guion de cine, pues este es el ámbito donde tiene lugar la construcción y primera narración de la historia.⁴

Los capítulos dedicados a cada componente visual comienzan con una aproximación teórica según su propia naturaleza estética, en la que se identifican los elementos o subcomponentes característicos. El

enfoque de esta exposición se realiza desde las posibilidades dramáticas que proporcionan estos siete componentes, a la hora de visualizar estructuras y expresar las estrategias emocionales presentes en el guion. Al tratar cada componente se emplean ejemplos profesionales de realización cinematográfica, y se dedica una atención especial a los extractos de guiones originales: de este modo, la visualización del relato puede abarcarse desde la propia palabra impresa. En determinados ejemplos, los extractos de guion sugieren el uso explícito de un componente concreto: espacio, línea, forma, tono...; en todos los casos, los ejemplos se emplean para estudiar la expresión emocional del texto en las escenas posteriormente producidas.

«Comprender la estructura visual —explica Block— permite comunicar estados de ánimo y emociones, presta variedad visual, unidad y estilo a la producción y, lo más importante, revela la relación clave entre estructura dramática y estructura visual.»⁵ Este vínculo entre escritura de guion y dirección cinematográfica tiende un puente que puede recorrerse en dos sentidos: de la palabra a la imagen, y viceversa. El proceso creativo, sin embargo, solo puede iniciarse desde la palabra pues, como recordaba Hall, la historia es el comienzo de todo y condiciona la puesta en escena de acciones y procesos emocionales.

Antes de introducirnos en la mecánica de los siete componentes visuales, conviene que nos detengamos a considerar tres aspectos primordiales de la escritura de guion que acabamos de mencionar, y que se tendrán presentes al tratar cada componente en particular: estilo visual, dinámica de conflictos y estrategias emocionales. Dedicaremos el resto de esta introducción a la escritura visual. El capítulo siguiente tratará por completo a la dinámica de conflictos y emociones, base de la estructura visual.

1.2. Estilo visual y escritura de paso

La definición más poética de «guion cinematográfico» quizás corresponda a Jean-Claude Carrière y a Pascal Bonitzer: *película soñada*. Los guionistas franceses —el primero fue colaborador de Luis Buñuel y adaptó *El tambor de hojalata* (1979)— emplean un tono más profesional cuando se refieren al guion como «un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y desaparecer».⁶ Más allá de consideraciones artísticas o técnicas, el *guion* es el comienzo de todo: el sueño de un narrador que precede a actores y actrices, directores de fotografía, jefes de producción, responsables de marketing, ingenieros de sonido y de efectos especiales, diseñadores de arte, montadores y, por supuesto, precede al director.

En primer lugar, conviene hacer una distinción entre los conceptos *guion literario* y *guion técnico*, surgidos en el ámbito profesional, con objeto de evitar equívocos.

El primero —destinado a la desaparición, como acaba de recordarse— se denomina *literario* únicamente por su aspecto de relato, pues contiene párrafos y diálogos. El guion técnico es un libreto de rodaje redactado por el director a partir del anterior, y se dirige a los distintos equipos que intervienen en la realización de una película. Mientras el guion literario presenta la imagen austera de una sucesión de escenas a lo largo de 120 páginas,⁷ el guion técnico es un verdadero *protocolo* de realización repleto de tecnicismos cinematográficos, movimientos de cámara, ángulos, efectos especiales, notas de sonido...

El guion literario surge en los inicios de la historia del cine como una necesidad práctica: contar con una versión verbal de la futura película que contenga el orden de las escenas como unidades básicas de acción. Este será nuestro campo de referencia a lo largo de nuestra exploración de los componentes visuales.

Durante la creación del guion literario, el guionista se encarga de construir la estructura de la futura película a través de las distintas fases de un proceso de desarrollo, que abarca desde la idea hasta el primer borrador de guion, y que atraviesa las fases intermedias del paradigma, sinopsis, escaleta y tratamiento. Un sueño que sin embargo precisa la construcción de estructuras complejas para informar el caos creativo. Ninguna fórmula mecánica puede reemplazar el ingenio de un narrador, si bien los propios guionistas acuden a los patrones dramáticos universales para reflexionar sobre su relato.

La razón de ser del guion literario no consiste en la escritura de una obra artística, sino la elaboración de una guía *para* la obra artística.

1.2.1. EVOCACIÓN FRENTE A ESPEJISMO LITERARIO

La escritura de guion se apoya sobre un estilo visual. Esto supone un predominio de las acciones y de las imágenes sobre los diálogos. Es más, la evocación específica del cine en cuanto arte narrativa ni siquiera precisa de la palabra hablada: de otro modo, el guion solo sería una variedad de texto teatral.

Detengámonos en el concepto de evocación para distinguir entre guion y texto teatral, pues nos ayudará a captar la esencia de la escritura visual. Para Vincenzo Cerami, coguionista de *La vida es bella* junto con Roberto Benigni, la evocación consiste el acto de «imprimir visos de verosimilitud a nuestras fantasías»,⁸ es decir, dar credibilidad a una ficción a través de un artificio narrativo. Cada arte narrativa posee su propio modo de evocar y emplea su propio lenguaje.

La literatura teatral se construye fundamentalmente a partir de los diálogos y monólogos de los personajes que intervienen en el drama. Sin embargo, el texto de las obras no requieren descripción de las escenas ni narración de acciones, salvo brevísimas excepciones entre paréntesis. Solo mediante la palabra (diálogos y monólogos) se revelan

los conflictos dramáticos, la lucha interior de los protagonistas, la conducción de la trama, la evolución de los personajes y los principios temáticos de la obra. El director escénico recrea el espectáculo, según su talento e inspiración, sobre la base de un texto teatral que, aunque nunca llegara a ser representado, se consideraría una obra artística por sí sola.

La fuerza evocadora del cine, en cambio, no consiste en los diálogos de los personajes sino en las imágenes: en la propia materia prima de la imaginación. El cine es el único arte donde la evocación equivale a nuestra manera de imaginar. Por este motivo, un guion resultará más idóneo como instrumento de trabajo en la medida en que se apoye sobre imágenes elocuentes, expresivas y dinámicas, pues así se verán multiplicadas sus posibilidades narrativas. Esas mismas imágenes que comienzan a proyectarse en la mente del director durante la lectura del guion.

En su peculiar proceso de evocación narrativa, el cine presenta un texto (el guion) donde la palabra parte del guionista y llega al espectador, transformada por la interpretación visual del director y su equipo artístico (el director de fotografía y el director de arte).

Francis Vanoye describe así el estilo práctico y visual del guion: «El guion no es un “texto”. No es el lugar de una elaboración de la escritura como pueden serlo la novela o el teatro: las descripciones y retratos solo existen para la información indispensable, han de eliminarse las consideraciones reflexivas y el estilo narrativo está en su grado cero (...). Transitorio, transición, “estructura tendente hacia otra estructura”, según la expresión de Pasolini, el guion no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa».⁹

El estilo visual del guion requiere una escritura en presente inmediato, que relata los golpes de acción sin interrupción alguna y evita que las descripciones y retratos se prolonguen más allá de dos líneas. La acción debe fluir en todo momento, pues toda pausa indefinida detiene la acción dramática y paraliza la proyección mental de la lectura. La propia narración de la acción sugiere la planificación, los giros y desplazamientos de cámara, los *flashbacks*, saltos temporales y —todavía más importante— genera un tono emocional que trasciende el texto y captura al lector creativo. Paradójicamente, todo ello con un estilo sintético, austero y directo.

¿Cómo es posible entonces transmitir emociones a través de un texto así de parco? Mediante el dominio de la estructura visual. Un guionista no tiene por qué saber de dirección de fotografía, cómo funciona un fotómetro o qué proceso digital concreto debe emplearse en el laboratorio, pero debe conocer los recursos suficientes que le permitan controlar el espacio, el tono, el ritmo o los movimientos que se producen en su historia, por mencionar algunos componentes básicos. De lo contrario, su trabajo se limitará a situar a unos personajes en escenarios improvisados, da igual si se trata de

exteriores o interiores, día, atardecer o noche... mientras la acción se desarrolla a través del diálogo: todo lo opuesto al dinamismo visual del cine.

1.2.2. LITERATURA DE TRANSICIÓN CON ESTILO PROPIO

A pesar de esta rigurosa distinción entre los estilos práctico y literario, la tentación de convertir el guion en un texto artístico siempre gravita sobre el teclado, consciente o inconscientemente. El guionista profesional sabe que debe superarla si de veras desea que su guion llegue a ser un instrumento de trabajo eficaz. La palabra no es el fin de su labor, sino un medio técnico para disponer las imágenes, materia del relato definitivo en una sala de proyección.

El rechazo a la consideración del guion como género literario quizás encuentre su mayor exponente en el director francés Eric Rohmer: «No hay literatura cinematográfica, como sí hay una teatral, nada que se parezca a una obra, una “pieza”, capaz de inspirar y de desafiar mil realizaciones posibles, de movilizarlas en beneficio suyo. En la película, la relación de poder se invierte: la dirección es la reina, el texto el servidor. Un texto cinematográfico, en sí mismo, no vale nada».⁹

La lectura de un guion no resulta placentera en modo alguno, cosa que sí sucedería con un drama de Lope, de Pirandello o de Coward. Examinemos algunos rasgos fundamentales de esta «literatura de transición».

El lenguaje técnico del guion obliga a emplear, entre los tiempos verbales, el presente, como se ha indicado antes; a abreviar las descripciones de localizaciones y objetos, y a condensar los retratos de personajes en un par de líneas escuetas y directas, y relatar las escenas más apasionadas o vibrantes con un estilo severo y conciso. Sus cortas descripciones nada tienen que ver con la austeridad de la prosa castellana. Sus diálogos no se inspiran en el canon explosivo del teatro japonés, en los ritmos de Brecht ni en las paradojas del drama isabelino. Proust, Galdós y Dostoievski se horrorizarían al leer las adaptaciones cinematográficas de sus obras, con descripciones y estados de ánimo reducidos a una frase lacónica.

El estilo visual de la escritura puede conseguirse mediante una prosa que insinúe planos, ritmos y tempos. A título ilustrativo, examinemos algunos recursos de dinamismo narrativo que encontraremos posteriormente en los ejemplos tomados de guiones originales:

Punto y aparte. Dentro del texto de una escena, el *punto y aparte* introduce una fase dentro de la acción que va a representarse, y puede sugerir un cambio de plano.

Párrafo exhaustivo. Detalla cada acción de manera pormenorizada y sugiere un ritmo narrativo lento que condiciona el rodaje. El

guionista puede detenerse así en acciones y descripciones de forma detallada, mediante una acción pausada.

Frase breve. En cambio, el uso de oraciones escuetas evoca una realización ágil e impactante.

Insinuación del montaje. El espíritu de la acción también puede inspirar el futuro montaje mediante la *insinuación del desglose de la escena* en planos, mientras se desarrollan los sucesos. No se trata ya de sugerir un simple cambio de plano, sino de guiar la edición de una escena para que no se pierdan los criterios dramáticos seguidos por el guionista.

Uso de mayúsculas. Realizan un énfasis visual sobre objetos, personajes o acciones. A menudo, expresiones como VEMOS, SEGUIMOS, RETROCEDEMOS PARA MOSTRAR, PDV (PUNTO DE VISTA)... aparecen en mayúsculas en el guion por un motivo técnico y al mismo tiempo expresivo, según el modo peculiar con que el guionista desea visualizar una acción determinada. Estas referencias explícitas a planos y ángulos visuales deben escribirse en mayúsculas, en especial cuando indican un protagonismo de cámara (algo excepcional, por otro lado).

Puntos suspensivos. Dejan la acción en suspenso durante un breve lapso, o crean expectación en el desarrollo de la acción.

El guion cinematográfico es un texto subyugado a la realización cinematográfica, a la denotación, a la evocación visual, y no puede erigirse en protagonista del relato definitivo. La literatura no cabe en el guion, como tampoco caben las figuras retóricas o el estilo libre indirecto. En todo caso, esos son recursos que el director sí podrá emplear cuando visualice el argumento de la primera narración y comience a construir el filme. No con palabras, sino mediante los siete componentes visuales de la imagen: espacio, línea, tono, color, forma, ritmo y movimiento. Con ellos, tanto el director de la película como el diseñador de producción y el director de fotografía traducirán un discurso técnico verbal en un discurso artístico visual.

En los párrafos narrativos del guion no caben la ironía ni el retruécano. No hay poesía ni complicidad con el lector. El mundo de la connotación (clave del lenguaje literario) está vetado al guionista, aunque el relato la contenga de modo implícito. Y sin embargo, la grandeza del guion consiste en proporcionar el material necesario para que la narración cinematográfica posterior, la narración definitiva, sí contenga valor evocativo y poético, metafórico, a través de la narración con imágenes.

Aunque en sí mismo no constituya una obra artística, todo guion literario posee un valor estético innegable. De nuevo, Carrière y Bonitzer recuerdan el potencial artístico de la escritura de guion y sugieren al guionista los siguientes consejos a la hora de plantear una escena: «Imaginar imágenes compactas, hermosas y ricas, imágenes

emblemáticas, que cada una parezca contener la película entera. Buscar para cada escena la imagen central y construir la escena alrededor de ella. No hacer intervenir el diálogo sino en segundo lugar, a menos que el centro mismo de la escena sea una palabra o un efecto sonoro».¹⁰

Durante la escritura de un guion, merece la pena tener a la vista este texto de los guionistas franceses y releerlo con frecuencia.