

ENSEÑANZA DE GUIÓN: UN DESAFÍO ACADÉMICO

Rosa Matilde Teichmann, Marianela Constantino

Metal (N.º 3), pp. 66-74, julio 2017. ISSN 2451-6643

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ENSEÑANZA DE GUIÓN: UN DESAFÍO ACADÉMICO

SCRIPT TEACHING: AN ACADEMIC CHALLENGE

ROSA MATILDE TEICHMANN

rosateichmann@yahoo.com.ar

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

MARIANELA CONSTANTINO

kostia_mari@hotmail.com

Guion I. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Abstract

The article reflects on the questioning about our object of study and teaching within the subject Guion I in Facultad de Bellas Artes. We also intend to form script writers, who can see further from the canon, considering the script as a narrative and aesthetic structure of audiovisual creation and as an object of constant transformation. At the same time, the challenge of the subject is to train students/ researchers / artists, facing reality with a critical approach and a transforming view of it.

Keywords

Script; education; university; challenges

Resumen

El artículo reflexiona acerca de la problematización de nuestro objeto de estudio y de enseñanza dentro de la cátedra Guion I de la Facultad de Bellas Artes. Pretendemos formar guionistas que puedan ver más allá del canon y que vean el guion como sustento narrativo y estético de una creación audiovisual y como objeto en permanente transformación. A su vez, el desafío de la Cátedra es desarrollar sujetos/investigadores/artistas posicionados frente a la realidad con conciencia crítica y una mirada transformadora sobre ella.

Palabras clave

Guion; educación; universidad; desafíos

Recibido: 17/03/2017 | Aceptado: 10/06/2017



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

En este artículo presentamos una reflexión acerca de la concepción que sostiene la cátedra Guion I de la carrera Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) acerca de su objeto de estudio y de enseñanza. Pretendemos observar el vínculo entre dicha concepción y la propuesta pedagógica abordada dentro del contexto académico. Para dar cuenta de ella, realizaremos un breve análisis de carácter narrativo-estético acerca del comienzo de la película *La tierra y la sombra* (2015), de César Augusto Acevedo, que operará como disparador de una serie de reflexiones sobre lo que consideramos dimensiones del guion: un relato audiovisual que propone el diseño narrativo-estético de una película. En este sentido, resulta interesante el aporte de Jean Claude Carriere y de Pascal Bonitzer: «Un guion *es ya* la película [...] pues el guion cinematográfico es la primera forma de una película. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película» (1991: 14). Pero el guion resulta paradójico: si bien *es* la película en un sentido, en otro no lo es. Materialmente, no lo es. Si lo fuera completamente, se le restaría importancia a la fundamental labor autoral del director. O, por lo menos, ocurriría esto en la mayor parte de los casos.

Concepción de guion

La película elegida constituye un ejemplo no habitual. Nos interesan los desafíos, las provocaciones que permitan aperturas tanto reflexivas como sensibles respecto de la narrativa audiovisual; nos interesa concebir a la educación en vínculo con el desarrollo de una conciencia crítica que problematice la realidad; nos interesa empezar a mirar desde lugares distintos a los establecidos canónicamente desde los centros del poder. Nos interesan los desafíos. En este artículo, al igual que en nuestras clases, buscamos acercar a los estudiantes otro modo de concebir al cine, al arte y al mundo. Así, adherimos a los argumentos de Paulo Freire:

Cuanto más se problematizan los educandos, como seres en el mundo y con el mundo, se sentirán mayormente desafiados. Tanto más desafiados cuanto más obligados se vean a responder al desafío. Desafiados, comprenden el desafío en la propia acción de captarlos. Sin embargo, precisamente porque captan el desafío como un problema en sus conexiones con otros, en un plano de totalidad y no como algo petrificado, la comprensión resultante tiende a tornarse crecientemente crítica y, por esto, cada vez más desalienada (1980: 92).

La película colombiana *La tierra y la sombra* (2015), de César Augusto Acevedo, adscribe a lo que llamamos «modalidad narrativa contemporánea» (Teichmann, 2012). Esto es así porque permite llevar adelante la problematización que abre a la conciencia crítica y que ofrece la posibilidad de mirar desde un lugar diferente al canónico, no solo el cine sino también el universo social; porque invita a pensar sobre cuáles son los límites de la autoría en el proceso de construcción narrativa que implica una producción audiovisual, en particular, de ficción, y porque le ofrece al estudiante una mirada global frente al hecho estético que se corre de los límites dogmáticos con los que frecuentemente se enseña a escribir un guion.

El plano uno de la película dura dos minutos. Se trata de un encuadre fijo en el cual se ve, en un plano general largo, el avance de un personaje hacia la cámara. Ese avance es interrumpido por la aparición de un gran camión que se aproxima desde atrás y que lleva al personaje a refugiarse en una plantación que se encuentra a la vera del camino. Una vez que el camión pasa, dejando una gran polvareda en el ambiente, el hombre continúa su camino hasta salir de cuadro. Nos preguntamos cuántas de las decisiones que involucran aspectos realizativos pertenecen al ámbito de lo estrictamente guionístico y cuáles pueden haberse tomado en la fase de la producción y la realización de la película. En este sentido, no es de nuestro interés adivinar o demostrar qué es lo que ha sucedido en la realidad de la película, sino, simplemente, plantear nuestra concepción sobre el guion y su importancia dentro del proceso de construcción de una obra.

Observamos, en primer lugar, que el encuadre deliberadamente general coloca al personaje a una distancia muy considerable del espectador y genera, así, una perturbación inicial en este, por no poder distinguir con claridad quién es ese individuo. La distancia no es azarosa. El guionista busca generar la sensación de distancia que se produce entre este personaje y su familia cuando se reencuentran después de una gran ausencia. Entonces, la distancia involucra ausencia.

Pero, al mismo tiempo, la ubicación específica de la cámara llama a interpretar la escena como una espera. Los espectadores que compartimos el punto de vista de la cámara estamos sujetos a la espera del avance del personaje hacia nosotros. La modalidad narrativa a la que adscribe esta película requiere de un uso muy preciso de los recursos narrativo-estéticos, porque uno de sus objetivos es generar una fuerte impronta emocional en el espectador, no solo mediante las acciones y las palabras de los personajes, sino, más precisamente, a partir de los recursos específicos que el lenguaje audiovisual pone al servicio de la narración. La sugerencia es más importante que la explicitación y contribuye a que el espectador necesite completar aquello que deliberadamente no se le facilita. ¿No deberíamos cuestionar que la elección del encuadre no es patrimonio exclusivo del realizador sino que puede ser un requerimiento narrativo, *ugerido* desde el guion?

En segundo lugar, la cámara está fija. Se produce una situación contradictoria: fijeza en la cámara y movilidad en el personaje. Esa fijeza está en consonancia con aquello que el personaje va a encontrar: una realidad que no cambia, una situación social que no contribuye a la movilidad sino al estancamiento de las personas, que no pueden progresar porque se les impide que trabajen dignamente. Estos dos polos antitéticos se verán reflejados a lo largo de toda la película y recibirán un remate narrativo y conceptual, en un final desolador, donde el personaje de Alicia quedará *fijado* en el paisaje, vacío de afectos y de posibilidades vitales. Fija como una muerta en vida. De manera tal que la insistencia que plantea la película en trabajar constantemente el plano fijo no es casual y responde a un sentido que el guionista debe haber sugerido en la descripción de la escena. Entonces, ¿se puede escribir un guion transgrediendo las pautas canónicas con el fin de lograr una narración coherente para plantear aspectos realizativos y estéticos, tales como un plano fijo?

En tercer lugar, la duración. Esta temporalidad, que sostiene el tiempo real y que pretende involucrar al espectador en ese devenir, acentúa el estancamiento tanto de la situación social como de la familiar y, por lo tanto, perturba, incomoda. El espectador acostumbrado al dinamismo temporal de la narrativa tanto clásica como comercial, necesariamente percibirá un cierto malestar visual. Consideramos que ese es el propósito básico de la escena, agudizado también por la única acción que resalta en la misma: el pasaje raudo del camión levantando la polvareda que obliga a Alfonso a refugiarse entre las cañas. ¿Es posible escribir el estancamiento temporal?, ¿se puede hacer durar una escena sin que una página de guion equivalga a un minuto de película, tal como indica la regulación establecida al respecto?

En cuarto lugar, la sonoridad. El plano solo trabaja el sonido ambiente de la zona, donde el silencio tiene valor, pesa, porque es un mundo de gente que habla poco, que ya no tiene mucho por decir, que se está vaciando no sólo de palabras sino de personas. ¿Puede un guion avanzar sin palabras?, ¿o con pocas palabras?, ¿puede vaciar a las palabras de su sentido?

Hablamos de un plano general largo y fijo que dura dos minutos, donde no se producen hechos significativos, pero que, tal como analizamos, está pregnado de connotaciones, producto de la combinatoria de recursos lingüísticos audiovisuales. De acuerdo con nuestra visión, estos recursos ya fueron pensados, planteados y sugeridos desde la concepción primera de la película, es decir, fueron concebidos desde el guion. Las preguntas anteriores, de carácter retórico, abren a más preguntas como brotes que germinan y que generan una estructura rizomática que nos induce a conclusiones provisorias y coyunturales, pero útiles para el contexto de reflexión sobre la identidad del proceso de escritura guionística.

Ponemos en discusión, la concepción tradicional que proviene de la industria cinematográfica —sobre todo la que se ancla en los parámetros fordistas que dominaron y que siguen dominando ese contexto—, que deposita en el guion solo el objetivo de construcción de la historia, de la fábula (de allí la denominación de *guion literario*) y que adjudica a la etapa realizativa la concepción estética de la película, lo que da como resultado una visión un tanto mecanicista sobre el proceso creativo. Consideramos que es deseable buscar la manera de transmitir la complejidad de la temporalidad que involucra no solo un tiempo sino tres: el tiempo de la historia, el del relato y el de la narración. Aparecen aquí, para repensar la categoría temporal, las reflexiones del cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul (2010) quien explica que sus películas, que pueden durar hasta más de dos horas, muchas veces tienen guiones de treinta páginas. La explicación es que la temporalidad extendida y la fijeza de la cámara generan atmósferas que el cineasta quiere lograr y, para ello, no tiene problema en *explicar* esos estados anímicos que pretende que el espectador perciba. Es decir, contradice el canon. Explica, no describe.

No obstante, pensamos que podría generarse la situación opuesta y que sería igualmente válida. El cine de modalidad narrativa contemporánea, sobre todo, aprovecha muchas veces los recursos lingüístico-realizativos en pos de construir sentidos que van más allá de la literalidad de las palabras o de las acciones.

Sobre la base de estas reflexiones, entonces, avanzamos hacia una concepción del guion no dogmática, dado que si el guion es el sustento narrativo y estético de una creación audiovisual, su escritura no puede ser un hecho fijo, estable, inmutable, sino que debe responder a los requerimientos y a las necesidades de

cada obra artística, de cada proceso creativo. Justamente por esto consideramos, junto con Francis Vanoye, que el « guion es un proceso de elaboración del relato cinematográfico que pasa por diferentes estadios, desde la idea primera hasta el script final [...]. El guion es todo lo que se escribe antes, durante o con vistas a la elaboración de una película» (1996: 13).

Es necesario aclarar también que esta concepción no dogmática del guion es acorde con el modo en que muchos guiones se presentan actualmente, ya no destinados al director de la película como su primer lector, sino al *lector de guiones*, personaje que intermedia la relación creativa con la productiva. De modo que la lectura apunta a ser más sugerente, más atrapante, más impactante y más interesante aún. No se escribe solo para el director o para el productor, la instancia dadora de subsidios. Se escribe para una persona con dominio y con conocimiento de la escritura audiovisual en el ámbito de la producción industrial (Raynauld, 2014). Pero, fundamentalmente, se escribe para un espectador.



La tierra y la sombra (2015),
de César Augusto Acevedo





La tierra y la sombra (2015),
de César Augusto Acevedo

Enseñanza de guion

«Nadie educa a nadie, nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan recibiendo ideas unos de otros, mediatizados por el mundo en el que viven.»

Paulo Freire (1975)

¿En qué mundo vivimos? Sería absurdo intentar responder a esta pregunta en este espacio. Sí podemos preguntarnos ¿en qué universidad educamos?, ¿en qué facultad?, ¿en qué cátedra? La respuesta es simple y contundente: en una universidad pública, abierta, gratuita, democrática, que alberga no solo a estudiantes nativos sino también de diversos países de América Latina, una universidad inclusiva que da cuenta de un perfil integracional, «recibiendo ideas unos de otros» (Freire, 1975: 61). Y agregamos: en una facultad de artes que pretende la formación de estudiantes que reconozcan al arte como una construcción humana que, al decir de Marta Zátanyi, puede ser pensado como un «objeto de goce y estudio, cuya aprehensión está balanceada entre sentir, percibir y saber» (2007: 9). En una cátedra donde el aprendizaje se concibe como un proceso que involucra no solo 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.

Formar artistas es posible si entendemos al arte como un modo de intervención social, cultural, estético y político de la realidad. Concebir una película como un proceso de trabajo intenso, de búsqueda permanente, de recorrido sinuoso, no solo involucra el acceso a un conocimiento y a una práctica que puede dar resultados conceptualmente valiosos, sino también a un proceso de introspección profundo en pos del encuentro de respuestas creativas, emocionales y personales. Creemos que ese proceso de trabajo intenso permite el acceso a la percepción y a la posterior toma de conciencia acerca del mundo socio-histórico que nos rodea. En definitiva, en la Universidad, en la Facultad de Bellas Artes y en la cátedra trabajamos con objetivos comunes: abrir trayectos, mostrar opciones, sugerir espacios de reflexión y de debate grupal, estimular las capacidades creativas que todo ser humano posee, respetar los tiempos, pero, también, educar hacia la responsabilidad, que es la que traerá como consecuencia, junto con todo el conjunto de propuestas, un profesional creativo, reflexivo, participativo socialmente, comprometido y libre. En nuestro territorio educativo, partimos de una premisa en función de llevar adelante el trabajo docente: no existen talentos ni privilegiados. Todos los estudiantes pueden desarrollar su creatividad y escribir una historia para que sea abordada audiovisualmente. Lo que es necesario es encontrar el modo de estimular la creación y de lograr que se comprenda la importancia fundamental de llevar a cabo ese proceso dentro de un entorno académico que necesariamente involucra el suministro de una cantidad de insumos teórico-conceptuales que amplían, que estimulan y que desarrollan no solo la creatividad, sino el horizonte de expectativas culturales de los estudiantes. Tal como proponen Jean Claude Carriere y Pascal Bonitzer: «Hay que entrenar la imaginación como si fuera un músculo» (1991: 48); esa premisa recorre la trayectoria de la cursada del estudiante de guion. El guionista, además de un cineasta, es también un investigador, ya que cuanto más amplio sea su mundo, su universo simbólico, mayores posibilidades creativas tendrá.

Conclusión

En este escrito partimos de una búsqueda de la identidad del guion como sustento de una producción audiovisual y observamos la necesidad de un desarrollo de sus potencialidades estéticas que le confieran mayor sentido narrativo y que resignifiquen el proceso de escritura vinculándolo con la realización futura. De este modo, desde una concepción del guion más abierta, menos dogmática y más crítica,

estimulamos nuevos recorridos que generen distintos modos de contar que no siempre se aferren a los modelos establecidos, sino que logren superaciones enriquecedoras. Luego, planteamos una concepción crítica del aprendizaje del guion, ya que si bien no podemos eludir las formas de producir escrituras que respondan a la convención, apelamos a una revisión de lo modélico que analice el contexto de producción de esos paradigmas, su funcionalidad y sus intereses, tanto narrativos como extra-narrativos —¿qué hay por detrás de una narrativa que maneja siempre el mismo patrón y que ofrece la misma fórmula?, ¿qué intereses extradiegéticos, de carácter netamente ideológico, se juegan en la concepción y en la realización de un producto audiovisual?—. Desde el espacio áulico intentamos lograr que se tome conciencia de las distintas y profundas capas de sentido que reviste un producto estético. Creemos, también, que logramos que los estudiantes reflexionen acerca de otros modos, de otras dimensiones escriturales más libres y desconectadas de los parámetros preestablecidos. Más auténticas.

Para concluir, diremos que en el ámbito académico de una universidad pública, en el espacio que facilita y que favorece este tipo de abordaje pedagógico de la enseñanza del guion, no solo se forman profesionales, sino también sujetos/investigadores/artistas, posicionados críticamente frente a la realidad —sobre todo frente a nuestra realidad latinoamericana—, con intereses, con necesidades, con proyectos comunes y, a la vez, diversos; con la capacidad de analizar y de problematizar tanto el conocimiento como su propia práctica artística. En nuestro ámbito, se forman guionistas y realizadores capaces de proponer y de construir nuevas miradas, nuevas modalidades narrativas que amplíen el universo de posibilidades estéticas y transformadoras de la realidad, en la búsqueda de un arte propio y comprometido. Ese es nuestro desafío.

Referencias bibliográficas

Carriere, Jean Claude y Bonitzer, Pascal (1991). *Práctica del guion cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Freire, Paulo (1975). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Raynauld, Isabelle (2014). *Leer y escribir un guion*. Buenos Aires: La marca editora.

Teichmann, Rosa Matilde (2012). «Prologue. Una aproximación a la narrativa contemporánea en relación con el cine clásico». *Arkadin* (4), pp. 34-41. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Vanoye, Francois (1996). *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Buenos Aires: Paidós.

Zatonyi, Marta (2007). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.