

Nadie se detiene a construir espontáneamente una elipsis temporal sonora como aquella en que Orson Welles vincula la infancia del “Ciudadano Kane” (“*Merry Christmas...*”) con su madurez (“... *and a Happy New Year*”). O un pasaje tan patético como la “ejecución sonora” de una familia en pleno Sarajevo, propuesta por Theo Angelopoulos como una pantalla cubierta de bruma durante dos interminables minutos, en “La mirada de Ulises”.

D. Por último, juzgamos oportuno -ahora que las nuevas tecnologías también lo permiten, como acaba de demostrarlo Leonardo Favio en su último telefilme “Sinfonía del sentimiento”- balancear el equilibrio entre ficción y **documental**, generalmente favorable al primero. Hoy no existen compartimentos estancos entre ambos abordajes, como también lo puso de manifiesto Bruno Stagnaro en su exitosa miniserie ficcional “Okupas”. De manera que es posible revertir el prejuicio de que hacer documental es tedioso, y siempre remite a patrones superados, como “La aventura del hombre” o “Argentina Secreta”.

5. Hacia un perfil del futuro egresado.

A lo que aquí se propende, sosteniendo la necesidad de una oferta de excelencia en las carreras del área, es - como se espera que haya quedado claro- a la formación de un profesional culto, dueño de un perfil crítico, y capaz de generar narrativas y estéticas innovadoras. Ni un “fierrero” ni un “enter-boy”. Más bien un verdadero **investigador y productor del relato y la mirada**. Cuyas futuras tesis de graduación puedan enorgullecernos como lo hacen hoy las de otras carreras.

Las puertas del mercado siempre estarán abiertas para quienes sean capaces -en la publicidad, en la TV, en el ámbito multimedial, y en el vasto universo de la *web*- de **hacer rentable la propia imaginación**.

Acerca de la escritura de guiones.

Laura Ferrari

Trabajar con la imagen y con la acción, con personajes que se enfrentan permanentemente a conflictos tanto con uno mismo como con el otro o el entorno es, por una parte, algo cotidiano y, por la otra, todo un desafío.

Digo cotidiano ya que de alguna manera todos andamos por la vida con un personaje a costas (nosotros mismos), que “hace” permanentemente cosas para superar sus conflictos. Desde este punto de vista tendríamos que poder observarnos o desdoblarnos en otro, o en muchos otros, y simplemente describir eso que vemos.

Pero esto que parece sencillo representa todo un desafío, ya que es un tipo de escritura para la que la escuela y la

vida en general no nos ha preparado. Quien más, quien menos, todos hemos escrito alguna redacción (narrativa) o algún poema (lírica) en algún momento, o hemos inventado un cuento para algún chiquito. Pero no nos han enseñado las leyes de la dramaturgia; no nos han enseñado a “encarnar” en personajes que viven, sienten, luchan desde su yo (primera persona), con sus tipologías y psicologías.

Por eso, lo primero que intento con los alumnos que por primera vez se enfrentan a escribir guiones es desarmar el “yo narrativo y omnisciente” que como improvisados narradores traen consigo. Desarmar la idea de que como autores “saben todo” acerca de sus personajes, hasta lo que secretamente piensan, y nos lo cuentan.

Y aquí está el primer problema: un autor de guiones no debe contar nada. Deben ser los personajes los que hablen, los que muestren, los que develen el mundo de contradicciones o de convicciones que los habita. De manera tal que el espectador pueda reconstruir la historia de estos personajes, a través de sus acciones, de sus gestos, de sus maneras de hablar; a través de esas pequeñas “partes” que develan el “todo” (fenómeno de la metonimia). Dicho en otras palabras, sería de esperar que el guionista no le cuente nada al espectador sino que el espectador descubra todo lo que el guionista quiere decir (y más aún) a partir de lo que hagan o “representen” (es decir, vuelvan presente) los personajes.

Y esto es lo difícil: no tratar de imponerle al personaje nuestras convicciones o ideologías. Dejarlos ser lo que son, descubrirlos también nosotros (los guionistas); entender que desde el momento en que les damos vida, tienen vida propia, ni más ni menos que un hijo. Salieron de nosotros pero no son nuestros y seguramente tienen un conejo dentro de la galera con el que nos van a sorprender.

A menudo escuchamos decir a los guionistas que “el personaje habla por sí mismo” o “el personaje hace lo que quiere”. Y es fantástico que esto suceda. El momento mágico en que como guionista querría que mi personaje dijera tal cosa y sin embargo dice otra. El momento mágico en que el personaje empieza a escribirse a sí mismo, a rebelarse contra el guionista, a ir hacia la izquierda cuando el autor quiere que vaya a la derecha, a tener su propia personalidad.

Y es uno de los momentos más peligrosos de la escritura ya que muchos guionistas, ante el riesgo que significa que los personajes “se” escriban y actúen por sí mismos, sienten un vértigo tal que los lleva a traicionar al personaje. Es decir, a maniatarlo, a tratar de que haga lo que el autor quiere y no lo que quiere el personaje.

Como docente de guión soy profundamente feliz cuando observo el momento en que los alumnos abren la mano y sueltan al personaje. Porque aquí empieza la emoción de la escritura; aquí es cuando el alumno deja de cumplir con la tarea propuesta y empieza a gozarla. Cuando vienen a clase con hojas y hojas escritas y ojeras por no

dormir y ansiedad por contarme las cosas que están haciendo y diciendo sus personajes.

Como docente de guión me manejo con la idea de que enseñar es lo de menos: qué es una imagen, qué es una acción, qué es un conflicto, que es un story line o un story board, qué es una sábana, una sinopsis, la diferencia entre tema y argumento, los tres actos, los cinco bolques, los ganchos, etc., es lo menos importante, ya que lo pueden encontrar en cualquier libro.

Lo que me interesa es contagiar pasión; contagiar el deseo de encarnarse en otro, en muchos otros, buceando en nuestras propias emociones y adentrándonos en los laberintos que cada personaje propone.

Lo que me propongo en mi materia es que cada alumno sienta al menos una vez la alegría de ser un caminante; de empezar a transitar un camino inseguro, sin brújula. Un camino que no sabemos adónde nos lleva pero que seguramente estará lleno de sorpresas. Un camino en el que, si nos perdemos, podremos hallar tesoros ocultos, peripecias, aventuras jamás soñadas a priori por el guionista.

Discurso audiovisual. Reflexionar/analizar: un caso concreto.

Diana Fernández Irusta

La materia que a mi cargo es “ Historia del Discurso Audiovisual.” Mi intención en función de los propósitos propios de la asignatura es que los alumnos, más allá del acercamiento a los principales hechos y corrientes estéticas que marcaron la historia del cine, vayan formando una mirada, un modo de apreciar las películas, si se quiere, menos «inocente».

Para lograrlo, procuro trabajar con análisis de casos representativos en los que, además del marco histórico, los chicos puedan apreciar la huella que procesos culturales y diversas corrientes de la producción simbólica imprimen en el texto audiovisual.

Considero que el modo más eficaz de ilustrar lo anterior es esbozar, muy someramente, un caso de análisis concreto.

Los olvidados, film que Luis Buñuel realizó en México en 1950, es un buen ejemplo del tipo de producto fílmico que me permite trabajar en clase varios elementos teóricos vistos durante la cursada.

Por ejemplo, el contraste entre los parámetros del cine de ficción y los que están asociados al documentalismo, cuestión que se reitera en todo seguimiento de la historia del cine. Este film se presta para que los alumnos pongan en juego y discutan el alcance de las definiciones teóricas que estudiaron, ya que Buñuel conjuga elementos ficcionales y documentales de un modo particular.

Precisamente, una de las escuelas que vemos en clase es la neorrealista. Pero un film como Los olvidados me sirve para desautomatizar las definiciones convencionales sobre el realismo. Buñuel, si bien aplica elementos como filmación en exteriores, participación de actores no profesionales e imágenes documentales, está lejos de hacer cine neorrealista, ni mucho menos realismo socialista.

La mirada emotiva del primero y dogmática del segundo están absolutamente ausentes de la concepción cinematográfica del director aragonés. Si algo no hay en la historia que vertebra este film, es algún elemento asociable al sentimentalismo o a cualquier tipo de juicio moral sobre lo filmado. De todos modos, esto no niega que se trate de un film social, ni reduce su potente y virulenta capacidad de denuncia.

Esa habilidad para eludir los marcos convencionales resulta ideal para, luego de haber estudiado modelos más tradicionales, apostar a un análisis que «se desmarque» de la aplicación mecánica de los principios teóricos y puedo emplearlos de un modo creativo y reflexivo.

Asimismo, el melodrama, matriz expresiva presente en buena parte de la producción cinematográfica clásica, aparece en Los olvidados en sus aspectos más trágicos lo que, a mi juicio, la torna muy productiva para el trabajo en clase.

En su minucioso trabajo sobre el director aragonés, Francisco Aranda afirma que «Los olvidados se inserta en la obra total de Buñuel. Su novedad consistía en manejar el sentido trágico con lenguaje popular» (Aranda, 1969; 197).

¿Cómo entender esta referencia a lo trágico? En su concepción clásica, la representación o imitación de las acciones del héroe de la tragedia, sus errores o fragilidad, genera la catarsis: una emoción purificadora de piedad y terror. Raymond Durnat sostiene que la película de Buñuel puede pensarse como una tragedia que provoca la catarsis de piedad, pero en tanto ésta se entienda como « (...) un acto no sentimental y efectivo. De otra forma, es una falsificación insidiosa del acatamiento» (Durnat, 1973; 68).

Creo entonces que esta presencia de la tragedia en Los olvidados, que obliga a confrontar, sin paliativos ni respuestas, con la esencia más desesperada y oscura de la condición humana, le da una dimensión estimulante y permite que los alumnos accedan a universos narrativos que no están acostumbrados a frecuentar.

Por otra parte, el destino, un elemento trágico que retoma el melodrama clásico, aparece también en Los olvidados. Lo hace a modo de una fuerza inexorable, que enlaza e impulsa a los personajes. No obstante, a diferencia de los relatos tradicionales, en la película de Buñuel no traerá consigo castigos ni paraísos compensatorios.

Aquí aparece el tema del maniqueísmo. O, en realidad, su ausencia en la película. Esto se observa claramente