

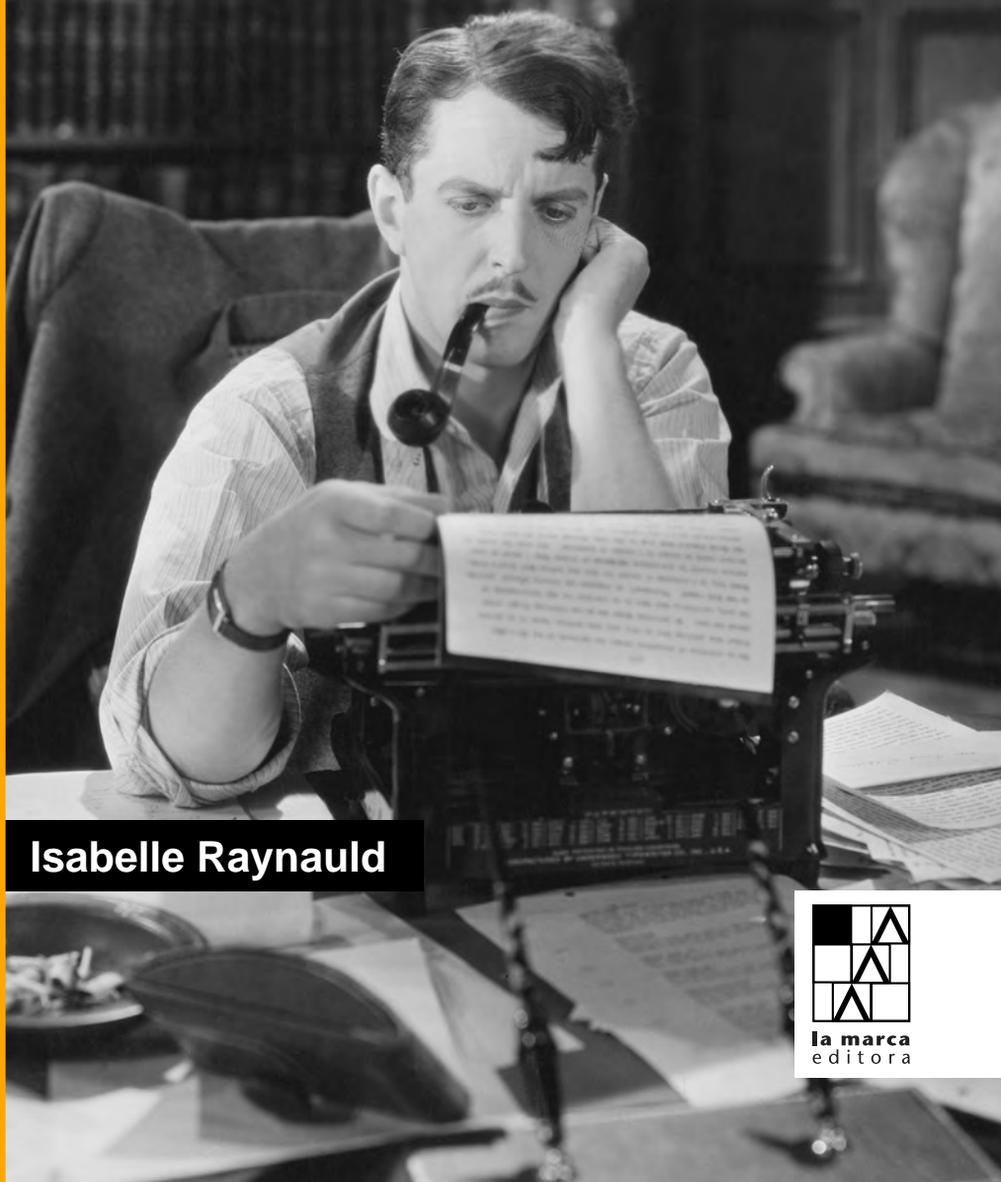
**LEER**

**y**

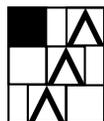
**ESCRIBIR**

**un**

**GUIÓN**



**Isabelle Raynauld**



**la marca**  
editora

**LEER**

**y**

**ESCRIBIR**

**un**

**GUIÓN**

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

## NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera— pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de formar en el lector un mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

## LIBRO-OJO

(Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Usado © 1995-2010

**LEER**

**y**

**ESCRIBIR**

**un**

**GUIÓN**

**el guión**

**cinematográfico**

**como texto**

**Isabelle Raynauld**



**la marca**  
editora

Título original	<i>Lire et écrire un scénario</i>
Edición original	Armand Colin
Título en español	<i>Leer y escribir un guión</i>
Traducción al español	Víctor Goldstein
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Coordinación editorial	Brenda Wainer
Corrección	Luz Azcona
Maquetación	Hugo Pérez
Tapa	Brenda Wainer
Editorial	<b>la marca editora</b>
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Fax	(54-11) 4 383-5152
Tel	(54-11) 4 383-6262
E-mail	lme@lamarcaeditora.com
W <sup>3</sup>	www.lamarcaeditora.com
Imprenta	Del S.R.L.
Taller	E. Fernández 271, Avellaneda, Buenos Aires, Argentina
Encuadernación	Cuatro Hojas
ISBN	978-950-889-258-4
Fecha de impresión	Noviembre de 2014
Lugar de impresión	Buenos Aires, Argentina. <i>Printed in Argentina</i>
Depósito de ley	11.723
©	<b>la marca editora</b>

Raynauld, Isabelle

Leer y escribir un guión : el guión cinematográfico como texto . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2014.

232 p. : il. ; 22x15 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)

Traducido por: Víctor Goldstein

ISBN 978-950-889-258-4

1. Guión Cinematográfico. I. Goldstein, Víctor, trad. II. Título

CDD 791.437

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

<b>Agradecimientos</b>	<b>13</b>
<b>Introducción</b>	<b>15</b>
<b>El guión cinematográfico como texto escrito</b>	<b>17</b>
El Teatro-film .....	18
Más acá de la lectura .....	19
Reescribir: ¿Para quién? ¿En función de qué? .....	21
Modos de lectura y de escritura de los guiones .....	22
<b>Capítulo 1 – ¿Qué es un buen guión?</b>	<b>25</b>
1. Las formas del texto guionístico .....	26
2. Los guiones publicados .....	29
3. La consecuencia de las palabras .....	29
4. La importancia del detalle .....	31
5. Palabras realizables .....	34
6. Leer el guión .....	35
7. Palabras que se encarnan .....	38
8. El guión como arquitectura .....	39
<b>Capítulo 2 – El texto del guión</b>	<b>41</b>
1. ¿A quién se dirige el guión? .....	41
2. El lector del guión .....	42
3. El texto y su film como potencialidades .....	43
4. ¿De qué está hecho el guión, y qué lleva a cabo? .....	45
5. De un guionista a otro .....	45
6. El ‘se’ y el ‘nosotros’: los pronombres del guión .....	46
7. Lo que la didascalía describe y contiene .....	47
8. La didascalía explicativa .....	48
9. La didascalía que sugiere .....	48

10. La didascalía que predice y recomienda.....	50
11. La didascalía que da el tono .....	51
12. Las didascalías prescriptivas.....	52
13. Las indicaciones de actuación .....	53
14. Cuando el gesto narra, se vuelve relato.....	54
15. Las indicaciones reservadas al lector .....	55
16. El lector/espectador como anticipador del film .....	57
17. La escritura de la puesta en escena.....	60
18. Del guionista al director: ¿quién hace qué?.....	61
19. La escritura de la puesta en escena: el <i>découpage</i> implícito .....	62
20. Cuando el guionista es el director de su propio guión .....	65
21. De las palabras del guión al presupuesto del film.....	67

### **Capítulo 3 – Ideas, etapas de escritura y tipos de textos** **71**

1. ¿Qué es una buena idea? .....	71
2. ¿Con qué escribe el guionista?.....	72
3. ¿Por dónde empezar?.....	73
4. De la idea, al resumen en tres líneas, a la sinopsis.....	73
5. Una premisa, varias historias.....	75
6. La historia como trayecto.....	77
7. La cuestión del género .....	79
8. Tipos de documentos.....	80
9. La sinopsis .....	80
10. El escena por escena (continuidad secuencial) .....	81
11. La continuidad dialogada.....	83
12. El guión técnico.....	84
13. El tratamiento.....	85
14. El <i>pitch</i> (resumen verbal en algunas palabras).....	85

### **Capítulo 4 – Guionización y principios del montaje** **87**

1. Escritura del guión y montaje .....	87
2. Una escritura secuencial.....	88
3. La realidad formulada en el guión.....	89
4. Pequeño desvío por el lado del cine de los primeros tiempos: los guiones antes de 1908 .....	89
5. Guionización, montaje y narración .....	90
6. ¿Quién narra en el guión? .....	94
7. Relación de la narración con la historia.....	95

<b>Capítulo 5 – Estructuras</b>	<b>97</b>
1. ¿Qué ocurre con la estructura en tres actos? .....	97
2. Cuando la idea se vuelve relato .....	98
3. Valores y funciones de los elementos de la historia .....	100
4. El estado inicial.....	102
5. La transformación: el acontecimiento o los acontecimientos transformadores .....	105
6. Nuevo estado.....	104
7. Relato y tipos de estructuras .....	106
8. Azar y necesidad de una estructura.....	106
9. La estructura lineal .....	107
10. La estructura fragmentada.....	108
11. La estructura invertida .....	109
12. La estructura en espejo.....	109
13. La estructura retrospectiva .....	109
14. La estructura anticipatoria .....	110
15. La estructura en rizo .....	111
16. La estructura en golpe de efecto .....	111
17. La estructura abierta .....	111
18. La estructura coral .....	113
<b>Capítulo 6 – El punto de vista: narrar desde cierta mirada</b>	<b>115</b>
1. ¿Para qué sirve el punto de vista?.....	115
2. ¿Quién sabe qué? ¿Quién ve qué? ¿Quién oye qué?.....	118
3. ¿Desde dónde, por quién y en función de qué nos es contada la historia?.....	123
4. Ventajas y desventajas cognitivas entre Lector/Espectador/Personajes .....	125
5. Ejemplos de configuraciones posibles.....	128
<b>Capítulo 7 – La escena</b>	<b>131</b>
1. Tender hacia lo esencial.....	131
2. La escena como unidad discreta .....	132
3. La escena como acontecimiento .....	134
4. ¿Qué es un acontecimiento?.....	135
5. Causas y consecuencias naturales .....	137
6. ¿De qué está hecha la escena? .....	138
7. Del conflicto a la implicación .....	139
8. ¿Qué es la curva dramática? .....	142
9. El guión como serie de lazos, de puestas en relación.....	145
10. Funciones y escritura de la escena .....	146

11. La dominante de una escena .....	147
12. Pequeñas precisiones técnicas.....	149

**Capítulo 8 – El personaje** **151**

1. El personaje como sistema de valores .....	152
2. ¿Qué se entiende aquí por sistema de valores? .....	155
3. Reglas hechas para ser transgredidas.....	159
4. Prejuicios tenaces.....	160
5. Cuando el personaje pasa de un mundo real a un mundo imaginario.....	161
6. Reglas de los universos creados.....	163
7. Personaje delegado del espectador .....	164

**Capítulo 9 – La escritura del sonido** **167**

1. La puesta en escena del sonido en los guiones de films ‘llamados’ mudos .....	169
2. Lo sonoro visible.....	171
3. Guiones y films con intrigas sonoras .....	172
4. Indicaciones sonoras escritas en los guiones .....	173
5. Decir o mostrar en la actualidad .....	174
6. ¿De qué está hecha la banda sonora? .....	175
7. La escritura dramática del sonido en el guión.....	177
8. La palabra, o lo que significa hablar .....	178
9. ¿Quién habla, de qué manera y por qué?.....	178
10. Los diálogos informativos .....	179
11. Los diálogos explicativos (Deben utilizarse con moderación) .....	180
12. La palabra como acontecimiento .....	181
13. Los diálogos de caracterización .....	182
14. Los diálogos de género y de situación: del estereotipo al desvío inventivo .....	185
15. El doble sentido.....	186
16. El diálogo de exposición .....	187
17. El diálogo de acción.....	188
18. Algunas técnicas para ‘hacer hablar’ .....	189
19. Las voces <i>off</i> y <i>over</i> .....	190
20. Los diálogos-relatos.....	190
21. El silencio/la escucha .....	194

<b>Capítulo 10 – Leer el guión: tipos y modos de lectura, del análisis a la escritura</b>	<b>195</b>
1. ¿Leer un guión?.....	195
2. Las múltiples vidas de un guión .....	196
3. En busca del guión perdido y encontrado .....	198
4. La noción de riesgo, o ¿qué es un mal guión? .....	199
5. Volverse disponible para el texto .....	200
6. Lectura intuitiva/espectatorial.....	200
7. Lectura analítica (2º lectura) .....	203
8. Lectura/escritura/síntesis.....	205
9. La última palabra.....	206
<b>Conclusión</b>	<b>207</b>
El texto del guión filmico .....	208
El guión: ¿texto inacabado o no realizado? .....	209
La dependencia del guión con el film.....	209
Lecturas y escrituras del guión .....	210
Leer el film en potencia en el guión .....	211
<b>Bibliografía</b>	<b>213</b>
<b>Índice de los guiones</b>	<b>221</b>

# El guión cinematográfico como texto escrito

EXT. DÍA. PARÍS 1909.

Una pareja camina de la mano por la calle Mouffetard. Se detiene delante de un cine. Los dos miran los carteles de las películas, entre ellos el de *El asesinato del Duque de Guisa*.<sup>1</sup> Leen este comentario publicado en *Ciné-Journal*:<sup>2</sup>



- 1 Para nombrar las películas, a lo largo de todo el libro se ha privilegiado su título en castellano –y tal como fue conocida especialmente en Hispanoamérica–, salvo en dos ocasiones: 1) cuando esta no fue estrenada en el país, en cuyo caso se mantiene siempre su título original (por ejemplo, *Au pays de Neufve-France*); y 2) cuando, no siendo una película francesa, en el texto aparece con su título original (por ejemplo, *Dirty Harry*). En este último caso, siempre damos entre corchetes su título en castellano (cosa que también ocurre cuando su aparición corresponde a un guión original, como en *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* o en *L'homme qui ment*). Como toda regla, de cualquier modo, ésta tiene una excepción: las películas mudas de Pathé y de Méliès, todas las cuales han sido traducidas al castellano. [N. del T.]
- 2 *Ciné-Journal*, del 4 al 10 de julio de 1909, p. 5.

## El Teatro-film

El público que en la actualidad se apasionó por este arte tan divertido, tan curioso y tan interesante, comienza a cansarse un poco de las mismas escenas rápidas y atropelladas. Hoy pide un nuevo esfuerzo, quiere algo mejor, está más maduro para la comprensión de estas pequeñas piezas y reclama que impliquen no ya un hecho sino una historia completa con tal veracidad, tal intensidad de expresión y tal precisión que incluso sin la ayuda de la palabra, de ella se desprendan sentimientos verdaderos.

Fue en 1911 cuando se publicó el primer manual de escritura de guión (por el neoyorquino Epes Winthrop Sargent, *The Technique of the Photoplay*). Desde entonces, cientos de obras que describen cómo escribir un guión fueron publicadas en todo el mundo. Paradójicamente, si bien la mayoría de estas obras se parece y globalmente recomienda reglas y recetas casi idénticas y sin cambios desde los comienzos del cine, desdeña u olvida el hecho de que, *si está escrito para ser realizado, el guión cinematográfico es primero y ante todo un texto que deberá ser leído*. Leído en función de la película que modele, la muestre o no. Y sobre todo escrito en función de los materiales mismos de la expresión cinematográfica de la que está constituido el film. Si el guión da para leer una historia, sobre todo debe hacer ver, oír y comprender al lector el film que está en gestación en el texto. Un guión alcanza para leer una película que hay que hacer, por lo tanto su escritura debe permitir que el lector presente y experimente el film en devenir.

En consecuencia, lo que la presente obra propone no es una 'receta de escritura' más, sino realmente una *reflexión sobre las maneras de leer el guión y por lo tanto de escribirlo*. En efecto, si bien fueron publicados centenares, hasta miles de manuales sobre las técnicas de escritura guionística, muy pocos se detuvieron en el hecho de que antes de ser rodado, el guión debe ser leído. ¿Cómo? ¿Por quién? ¿Con qué criterios en mente? Con el correr de los años pude comprobar, como lectora de guiones, guionista, directora y profesora, que poca gente sabe leer un guión. Si no está mal escrito, el guión a menudo es mal leído y rechazado por falsas o malas razones. Por ejemplo, con demasiada frecuencia ocurre que, por razones de torpeza en la escritura, una escena prometedora en términos dramáticos y cinematográficos 'no levanta' al leerla y permanece inerte, hasta invisible porque no es pensable para el cine por un lector apurado, desganado o poco acostumbrado a leer un guión que está en su primera o su vigésima versión.

¿Por qué tantas versiones? ¿En función de qué, de quién los guionistas se prestan a tantas reescrituras, y qué aporta cada una de ellas? ¿Se puede reescribir demasiado un guión? Sí. Porque si el lector debe saber leer y reconocer el potencial cinematográfico de tal o cual guión en desarrollo y decírselo al guionista, este, por su parte, debe aprender a interpretar y a utilizar, en beneficio del film en devenir que está en su texto, la profusión de comentarios a menudo heteróclitos o resueltamente contradictorios que recibe.

### Más acá de la lectura

Desgraciadamente, con demasiada frecuencia ocurre que un lector, incluso si fue receptivo al guión al que se sometió, no logra por otra parte *comunicar al guionista sus impresiones y notas de lectura* de manera constructiva y colaborativa para la prosecución del trabajo que se debe hacer. Bien sabemos, intuitivamente, que existen buenas y no tan buenas maneras de comunicar nuestras impresiones de lectura. Aquí veremos cómo instaurar un diálogo, una circulación de ideas y de impresiones con el guionista que servirán al texto –el futuro film– en vez de ‘romperlo’, y esto más allá de las imposiciones implícitas o explícitas de aquellos para quienes se lee (cadena televisiva, comités de pares, instituciones de financiamiento). Porque veremos que más allá de una lectura idealmente receptiva al film en gestación en el cuerpo del texto guionístico, la manera de comunicar nuestras ‘notas de lectura’, nuestro *feed-back* al guionista, al equipo de producción, puede igualmente alentar la exploración de un relato, de una forma cinematográfica singular como interrumpir ‘antes de su término’ su elaboración y por lo tanto privar a los espectadores de una película potencialmente muy original pero no identificada como tal en la etapa de las lecturas y reescrituras. *Por lo tanto, nos interesaremos en el guión en función de tres abordajes del texto: el de su escritura, el de su lectura y el no menos crucial de la formulación de las ‘notas de lectura’* ya que también se debe aprender, como lector, a comunicar al guionista y, como autor, a recibir y a (re)interpretar. Es mediante la lectura compartida con otros como los niños aprenden a escribir, y lo mismo los autores.

Nuestro objetivo, pues, consistirá en encarar el guión cinematográfico como un texto que ante todo se debe aprender a leer, ya sea uno guionista, director, productor o lector titulado. No tanto en su forma publicada, sino en sus versiones manuscritas originales. Hay y debería haber varias maneras

diferentes de leer el guión con el objeto, esencialmente, de dar a la película en gestación las mejores chances de ser ‘reconocida’ y eventualmente realizada.

Otro hecho fundamental que se debe tener en cuenta cuando uno se interesa en la guionización es que de la idea de partida a la realización del film, el guión será modelado por numerosas lecturas (‘y de todo tipo’) que evidentemente conducen al guionista a ‘reescrituras múltiples’ que a menudo se extienden a lo largo de varios años y en ocasiones con diferentes colaboradores. Tomando en préstamo a Roland Barthes una metáfora gastronómica (o vestimentaria, según cómo se mire) que él mismo utilizó para hablar de la lectura, diremos que el guión es un texto escrito en ‘peladuras de cebolla’ hecho de capas de escritura y de lectura sucesivas. No hablamos aquí de los borradores, tachaduras o recomienzos de textos familiares a todo tipo de escritor sino en verdad de ‘etapas de escritura guionística distintas’ (detalladas en el capítulo 3: “Ideas, etapas de escritura y tipos de textos”). En efecto, los temas y las implicaciones que se deben discutir en una primera versión del guión no son en absoluto los mismos que aquellos que se volverá ineludible ‘regular’ en una sexta, hasta una décima versión del ‘mismo’ guión. No solo los contenidos tratados y nuestras maneras de intercambiar con el guionista, el director o el productor alrededor del guión evolucionan con el correr de las etapas de conceptualización y con el correr de las versiones, sino que los puntos por discutir difieren según las versiones y deben ser coherentes, en armonía con las etapas de desarrollo del conjunto del proyecto. Por ejemplo, en una primera versión es inútil discutir acerca del detalle de ciertas réplicas cuando la estructura misma del relato primitivo es deficiente. Desgraciadamente, esto ocurre con frecuencia; las discusiones alrededor del guión irrumpen, se envenenan o se desbocan a propósito de elementos accesorios (hasta insignificantes) o secundarios que no ayudan al guionista a reescribir una nueva versión con un enfoque de conjunto del film en devenir. Desde este punto de vista, es fundamental que el guión siempre sea ‘bien leído’, y esto ‘en función de sus etapas de elaboración’ y ‘capas’ de escritura. Es igualmente fundamental que sea comprendido, reconocido, apreciado y escrito ‘según criterios que vienen del cine’ y no de la literatura. Volveremos sobre este aspecto porque este matiz es esencial para la comprensión del funcionamiento del texto guionístico.

La concepción del guión que encontrarán en esta obra descansa en el hecho de que este, como texto, posee características propiamente cinematográficas que lo diferencian del texto teatral y de la novela y que justifican la razón por la que cada una de sus palabras debe permitir el film y no ‘narrarlo’. Cada elemento del guión y cada frase deben ser percibidos, recibidos

y léidos pensando en la manera en que esas palabras se materializarán en el film como luz, cuerpos de actores, espacio, cuadro, ambiente, banda sonora, montaje, acción, emoción, relato (la lista de estas materializaciones es por fuerza incompleta).

Cada lectura del guión se hace en diferentes etapas de escritura, y son esas lecturas, esenciales y definitorias del proceso mismo de la escritura del guión, las que harán –evidentemente entre otros criterios– del texto guionístico un ‘buen’ o un ‘mal’ guión.

### **Reescribir: ¿para quién? ¿En función de qué?**

Es esa tensión dinámica constante entre lectura, escritura y futura película la que será descrita y utilizada a lo largo de toda esta obra, porque es ella la que a nuestro juicio explicita mejor cómo funciona, se define y se distingue el texto guionístico de otras formas escriturales como el texto de teatro o la novela. Históricamente, fue queriendo distinguirse y liberarse de la pesada tradición literaria como los artesanos de la imagen evitaron conceder al guión el estatuto de texto. En los comienzos de la industrialización del cine era esencial que el guión no adquiriese galones como forma literaria, *con el objeto de que el film pudiera encontrar su voz como forma visual*. Todavía hoy, pese a la diversidad de las obras creadas y a la pluralidad de los procederes de creación existentes, los temores y la desconfianza hacia la escritura –guionística, por añadidura– son palpables. Y es una pena. Porque el film, ya sea documental o de ficción, narrativo o no, es más que nunca, y esto por razones económicas primero, mayoritariamente planificado, descrito y... peor aún, se lamentan... evaluado por medio de palabras escritas. Teniendo en cuenta este estado de hecho, en nuestra opinión solo a nosotros corresponde comprender sus engranajes y su funcionamiento, acercarnos y apropiarnos de sus ‘poderes’, ya sean reales o imaginados.

En este contexto dualista de la ‘palabra contra la imagen’ (que por otra parte no data del advenimiento del cine), de las ideas recibidas la más nociva para la comprensión del guión es aquella según la cual el guión es ‘ilegible’ y no tiene existencia propia. La afirmación de Rohmer (que sin embargo publicó sus propios textos) es una opinión que bloquea, que dificulta el estudio de la escritura guionística: “La forma literaria cinematográfica es lo que se puede llamar el guión, ‘pero el guión no es legible. No es legible, es híbrido y finalmente nunca hubo un guión que haya existido en cuanto tal’” (Prieur,

1983, p. 54). Dicho lo cual, por otra parte, nuestro propósito en modo alguno es ‘elegir’ al guión en el palmarés de los géneros literarios sino, por el contrario, mostrar, describir y explicar ‘lo que hace que un guión sea un guión’.

El guión, a nuestro juicio, no puede comprenderse sino por el hecho de que contiene, prevé y justamente describe en detalle el film por hacer. ‘El guión es un film en devenir’. Su relación –su misma dependencia– con el film no es lo que lo torna incompleto o le impide existir, sino por el contrario lo que lo determina. Es esa relación de dependencia la que aquí habrá de interesarnos y guiarnos. En arquitectura, el plano concebido por el arquitecto existe en sí, tiene sus particularidades en cuanto plano, ya sea que el edificio que detalla haya sido construido o no. En el mismo orden de ideas, si bien es evidente que el guión no es el film ‘terminado’, no obstante lo contiene y lo construye: es su proposición. Qué género de experiencia de cine ofrecerá el film al espectador, cómo pasará a la pantalla, cómo conmoverá al público, es lo que debería guiar la escritura guionística, y no a la inversa. La escritura del guión no es una ‘dictadura’ sino la invención, la construcción y la descripción de un mundo posible.

Por eso el guión debería hacer-ver y hacer-oír la futura película, y sobre todo hacernos-creer en ella. Veremos, según qué estrategias, qué modos de invención, de conceptualización y de escritura realmente guionística, si esto se produce o no en el texto.

Porque siempre fue considerado como el bosquejo del film consagrado a desaparecer (simbólicamente) una vez rodado el film, ‘a menudo el guión es más juzgado que leído’. Es más, los criterios y modos de lectura, sin hablar del lectorado propiamente dicho, son criterios flexibles, cambiantes, no reconocidos y con demasiada frecuencia tienen valor y función de exclusión de un texto frente a otro más comercial, experimental, atractivo, de fulano, etcétera. También veremos que demasiados guiones extremadamente prometedores de films en gestación son rechazados a diario por ‘comités de pares, instituciones de financiamiento, productores o directores que no encuentran en ellos lo que buscan’. Pero, ¿con qué expectativas leen el guión lectores tan diferentes? ¿A partir de qué puntos de referencia y en función de qué valores lo hacen?

## **Modos de lectura y de escritura de los guiones**

Aquí nuestro objetivo será proponer claves de análisis fílmico que pongan de manifiesto el funcionamiento narratológico, estético, dramaturgico de la

escritura del guión, porque como vamos a ver, es concediendo una atención particular a los modos de lectura-escritura de los guiones como es posible comprender los mecanismos de narración y de ‘mostración’ específicamente filmicos y por tanto proponer renovaciones originales nunca antes realizadas.

¿Cómo narra el guión? ¿A quién se dirige? ¿Qué debería contener? ¿Qué se debe buscar y esperar encontrar en él? Este libro se dirige a toda persona llamada un día u otro a leer un guión. Porque no es posible escribir sin leer(se) ni saber que se reinventa sin haber leído o visto el trabajo de los otros. En suma, quien dice lector de guión dice: guionista, director, productor, estudiante, cinéfilo, actor, analista, distribuidor, jefe operador, ingeniero de sonido, director artístico, etcétera. Para nosotros lo esencial es que este libro responda a las expectativas de los lectores –de todo tipo– y que también haga justicia a los guionistas y a los guiones –de cualquier género– ya escritos y a aquellos que todavía nos falta inventar y leer. Este libro no es ni un manual ni una instrucción de uso, se interesa más bien en describir el diálogo indispensable y constante entre el guión y el film y entre el film en devenir y el guión; cada uno de los capítulos está concebido como un ida y vuelta entre la película y su espectador por un lado y entre el lector/espectador y el guión por el otro. Esperamos haber logrado identificar los distintos corsés que imponen los estereotipos, las fórmulas supuestamente ganadoras y las ideas adocenadas a nuestro imaginario con el objeto de salir de los senderos trillados y sacarnos de encima nuestras anteojeras. No existe una receta infalible para realizar un film fuerte ni atajo alguno para escribir un guión, y este libro no propone ni lo uno ni lo otro. La escritura y la lectura son tratadas aquí como una pareja inseparable (todavía quedan algunas), porque creemos que para escribir ‘bien’, primero hay que saber leer ‘bien’.

Lo que nos ocupará es la manera en que el guión lleva en sí un futuro film, lo inventa, lo detalla, lo prevé, lo anticipa, es o no su promesa.

Por consiguiente, propondremos aquí un proceder con una dominante narratológica sobre los modos de funcionamiento de la escritura y de la lectura del texto guionístico. La obra tratará acerca de los lazos entre la escritura y el montaje cinematográfico, de la estructuración del punto de vista narrativo, de la escritura de la puesta en escena, de estructuras posibles del relato, del *découpage* implícito de la idea en el texto, del tono, de la escritura del sonido, de personajes, de diálogos, de estructuración temporal, de interés o no de una proposición filmica, de maneras de leer y de comentar el guión con miras a sus reescrituras... Por lo tanto, este libro encarará en detalle la relación de las ideas con los sonidos –lo dicho y lo mostrado– porque *es en la*

*tensión entre lo que será visto y no dicho, oculto o sabido, percibido o comprendido, oído y experimentado como se construye y se despliega el film futuro en el texto del guión.*

[...] el verdadero autor del relato no es solamente quien lo narra sino también, y a veces mucho más, quien lo escucha. Y que no necesariamente es aquel a quien uno se dirige: siempre hay gente al lado.

(Genette, 1972, p. 267).