



Sueño de Lang. Sueño de Monier  
Ilustración: Carmen María Carrion

## Palabra e imagen: vehículos narrativos del guión

### Word and image: narratives vehicles of the screenplay

Juan José Trillos\*  
cuentosdetrillos@hotmail.com

#### RESUMEN

*Uno de los mayores retos que suelen afrontar al inicio de su carrera los jóvenes guionistas, libretistas de televisión y directores de cine es llevar una obra literaria al cine o la tv.; experiencia interesante y llena de satisfacciones pero que exige absoluto dominio y conocimiento acerca de las técnicas del manejo de ambos lenguajes. En esta investigación, que al final propone un ejercicio taller con la obra Satanás, de Mario Mendoza y la película del mismo nombre, dirigida por Andi Baiz, se reflexiona en torno a las características técnicas de las obras literarias y su adaptación al cine o la televisión, así como las diferencias y similitudes que distinguen a estas importantes artes, vehículos esenciales de la comunicación humana.*

#### ABSTRACT

*One of the biggest challenges that the young writers, librettists' television and film director face at the beginning of their career is to play a film; it is an interesting and pleased experience but it requires absolute mastery and knowledge of techniques for managing both languages. In this research, a workshop is proposed. It is about the literary work "Satan" wrote by Mario Mendoza. It makes us reflect on the technical characteristics of literary work and its adaptation to the film, as well as, similarities and differences that distinguish the major arts, the basic vehicle of the human communication.*

*\* Candidato a Magíster en Comunicación Universidad del Zulia, Venezuela. Escritor, periodista y docente universitario. Especialista en Literatura y Semiótica e investigación de la UPTC.*

#### Palabras clave

*Lenguaje, imagen, guión, literatura, adaptación, película.*

#### Key words

*Language, image, screenplay, literature, adaptation, film.*

*Recibido:  
Marzo 2008*

*Aceptado:  
Mayo 2008*

## Introducción

Desde la más remota antigüedad, quizá desde el mismo instante en que el hombre tuvo conciencia de sí mismo, la comunicación con sus congéneres se convirtió en una herramienta fundamental para su sobrevivencia.

Se cree que nuestro sistema de comunicación, o lenguaje, si se quiere, ha estado en la tierra desde hace aproximadamente 500.000 años (Gómez, internet. 2008); primero fueron gestos, luego sonidos inarticulados, y después una primitiva forma de habla. Paralelo a ello, el hombre desarrolló múltiples formas de comunicación, como la música, la escultura o la pintura: un ejemplo de ello, lo constituye las pinturas en la Cueva de Altamira, ubicada en Santillana del Mar (Cantabria) (y que tienen entre 12.000 y 15.000 años de haber sido hechas) hasta llegar a los complejos sistemas comunicativos de hoy presentes en todos los ámbitos de su existencia, y que ha alcanzado en los primeros años del siglo XXI, un impresionante grado de perfeccionamiento que parece nunca terminar.

En la película, *La guerra del fuego* (Annaud, 1981), o en *Busca del Fuego*, basada en la novela de J.H. Rosny (1909) se ilustra como pudo haber vivido el hombre hace 80.000 años aproximadamente, y se advierte el posible estadio de desarrollo en que se encontraba el lenguaje. El argumento de la cinta señala que la su-

pervivencia del hombre dependía del fuego, disputado por dos tribus: los neardenthal y los homo sapiens. Hoy todos sabemos que quien conquista y obtiene la posesión del mismo, lo hace gracias al desarrollo y estructura de un lenguaje comunicativo más eficaz.

Hoy las cosas no han cambiado mucho, el hombre sigue dependiendo de las comunicaciones y nadie concibe e imagina qué sería de él si no pudiera comunicarse; es probable quizá que la humanidad desapareciese.

Pero qué tiene que ver todo esto con el guión de cine o televisivo. Todo. Dado que no es posible concebir el lenguaje cinematográfico fuera del lenguaje humano, pues es el cine una expresión comunicativa del hombre y para el hombre. Recordemos, que así como la televisión tomó del cine su lenguaje, hace seis décadas aproximadamente, para convertirse en el poderoso medio que es hoy, el cine a su vez tomó el conocimiento comunicativo que la palabra ha acumulado en 10000 años.

Y cuando se habla de la palabra, nos referimos a la palabra hablada y la escrita. Recordemos que los primeros relatores, o guionistas, si se quiere, nos legaron, a través de la tradición oral, historias acerca de la creación del mundo o el origen del universo. Muchas de esas historias las conocemos gracias a que fueron reescritas (es decir, pasadas del lenguaje oral o hablado, al escrito) hace aproximadamente 2.500 años.

En este sentido vale la pena citar la *Odisea*, obra compuesta por Homero, probablemente en el siglo IX a.C.; o los *Diálogos* de Platón, escritos en el año 350 a.C. O relatos de la más remota prehistoria, como el que señala que probablemente hace 25.000 años, existió una civilización avanzada llamada *La Atlántida*. Dicho relato, tan fantástico como muchos episodios bíblicos, no hubiese podido conocerse sino es porque Platón, después de haberla escuchado de labios de Critias (Pellegrino, 1987), su primo, que a su vez la había escuchado de su padre, y a su vez este del suyo, y así hasta innumerables generaciones que le antecedieron, la escribiera en el 347 a.C. para la posteridad.

Uno de los más útiles conocimientos tomados por el cine, para construir su lenguaje, proviene del teatro; arte fundado por los griegos hace 2.500 años. Recordemos que es con Sófocles, y posteriormente Aristófanes, con los que se inicia la narración de poemas épicos, para luego pasar a la representación de la tragedia. Todo este conocimiento estuvo encerrado, por decirlo de alguna manera, durante 1000 años, y no es sino con el renacimiento, a mediados del siglo XVI, cuando renace en Inglaterra, con las obras de Shakespeare.

Como vemos entonces, el lenguaje del cine, llamado acertadamente, el séptimo arte, está construido o elaborado con la materia prima de artes como la literatura, la pintura, la música y el teatro. Es por ello que el arte de hacer cine, cine arte, o buen cine,

depende del conocimiento y dominio de las artes que le preceden.

Pero, como es obvio suponer, conocer y dominar todas estas artes al tiempo es extremadamente complejo, por no decir imposible. Es por ello que en la producción de una película se requieran de varias personas, expertas cada una en un arte específico.

Por eso encontramos hoy, sobre todo en las grandes producciones, a un guionista, que se encarga de escribir la historia en términos del lenguaje cinematográfico; un director de sonido, que se encarga de planear y controlar científicamente los sonidos de la obra; un experto en efectos, que se encarga de producir y recrear todos aquellos aspectos físicos y ambientales necesarios para darle realismo a la historia; un músico, que se encarga de las composiciones y arreglos sonoros que llevará la obra; un director de fotografía, que se encargará de controlar los matices y colores que llevará la obra y hasta expertos en expresión corporal y dramática, sin olvidar otras áreas no menos importantes, como los expertos en historia, arquitectura, informática y manejo de programas para el diseño de imágenes digitales; y por supuesto, un director general que logra concebir en un todo, la compleja participación de los talentos que intervienen en la película.

Es esta la razón por la cual el cine es tan apreciado y valorado, y también la justificación de esta reflexión entorno al conocimiento que compren-

de una adaptación proveniente de la literatura.

### **La narrativa escrita y visual**

La palabra hablada o escrita es el más grande invento manual-intelectual creado por el hombre (Jurado Valencia, Fabio, 1996). La palabra escrita, desde hace unos 500 años, ha venido reemplazando a la hablada u oral al punto que hoy se le confiere mayor valor y credibilidad a lo escrito, sin embargo, la imprenta de Gutember no es más que el desarrollo tecnológico que permitió su multiplicación y masificación, pero sigue siendo hoy sin duda la palabra, la materia prima con que la literatura construye las historias y relatos.

De igual manera, la imagen es la materia prima con la cual la fotografía logra contar historias que cuando se juntan en movimiento producen lo que conocemos como cine. La televisión no es más que el desarrollo tecnológico que permitió su masiva e instantánea difusión, pero sigue siendo hoy la imagen, la materia prima con se producen películas o programas televisivos.

En este orden de ideas, la palabra es a la literatura lo que la imagen es al cine. Se logra construir literatura juntando palabras así como se construye o se hace cine juntando imágenes. Ahora, quien pretenda hacer literatura deberá conocer y dominar el arte de la escritura, administrado y regentado por las leyes y normas de la gramática, la sintaxis y la semiolo-

gía que permiten juntar palabras bajo una lógica y una coherencia correcta.

De igual forma, quien pretenda hacer cine deberá conocer y dominar las leyes y normas que permiten juntar imágenes en movimiento, teniendo en cuenta las leyes que administran las perspectivas, la dramaturgia, la planimetría, la lógica, la continuidad, la luz y los diálogos.

Un conocimiento elemental, pero fundamental para juntar palabras que cuenten historias coherentes, es saber qué es y cómo se escribe una oración. Parece un perogrullo, sin embargo un gran número de noveles escritores tiene problemas al escribir porque desconoce que la oración es la mínima unidad del habla con sentido completo. De modo que, cuando un escrito es incomprensible, se puede asegurar que una o varias de sus partes no están construidas por oraciones. Lo anterior significa que si se aprende a juntar palabras de modo que formen oraciones, tendremos párrafos que al unirse producirán el capítulo de un texto con sentido coherente y completo.

Con el cine, sucede igual. Para producir una película se debe saber con precisión qué es una imagen, una escena (conjunto de acciones autónomas; es decir, se valen por sí mismas para expresar una idea específica) y una secuencia, pues un relato coherente se construye juntando escenas coherentes, las cuales a su vez conforman, al juntarse, secuencias que conforman una sola historia.

Para facilitar la comprensión de lo anterior, digamos que una palabra es el equivalente a una imagen, así como una oración es equivalente a una escena, lo mismo que un párrafo es equivalente a una secuencia. Si se juntan varios párrafos, en la literatura, tenemos un capítulo o un libro, y si juntamos varias escenas, en el cine, tenemos una secuencia. Veámoslo así:

NARRATIVA ESCRITA .....	NARRATIVA VISUAL
PALABRA .....	IMAGEN (planos)
ORACIÓN .....	ESCENA
PÁRRAFO .....	SECUENCIA
CAPÍTULO O LIBRO .....	CAPÍTULO O PELÍCULA

Ahora bien, no quiere decir esto que quien sepa escribir de manera correcta y coherente, como los escritores exitosos y de prestigio, dominan por ese solo hecho el arte de escribir para el cine, es decir, que como dominan el arte de la literatura, entonces, también saben escribir guiones para el cine. No. Es verdad que a los novelistas y cuentistas les es más fácil apropiarse del lenguaje cinematográfico, porque literatura y cine son artes hermanos, pero hay que partir de la premisa de que son lenguajes que cuentan, representan e imaginan, sienten y perciben, universos y mundos de una manera distinta. Ahora, es cierto que la literatura y el cine relatan discursos, que crean, representan e imaginan universos, pero lo hacen acudiendo a recursos distintos y eso hace que el lenguaje difiera. Mientras que el discurso en la literatura permite al lector imaginar espacios, personajes, vestuarios y el tiempo en que transcurren las acciones, el cine nos propone, a través de las imágenes, una historia, unos colores, una atmósfera específica y unos personajes concretos, así

como un tiempo presente en el cual se desarrollan las acciones. Por ello si una persona es lector y espectador, y se enfrenta a una obra literaria que ha sido publicada en los dos artes, (Libro, película o T.V) notará que su percepción psicológica de la misma es distinta, no obstante de tratarse de la misma historia. Ello sucede a menudo porque el público no es instruido para hacer una lectura de cada obra por separado o porque quien hace la adaptación, ya sea del cine a la literatura o de la literatura al cine, como es lo usual, no comprende que los recursos narrativos de cada arte son distintos y que por tanto la aprensión de la obra debe valorar cada arte desde su dimensión singular y sustantiva y jamás acudiendo a comparaciones que distorsionan la esencia de la historia.

Hay ejemplos que señalan un evidente desacuerdo al desconocer que la literatura y el cine narran con lenguajes distintos. Si recordamos una de las mejores novelas del Nobel colombiano, *El Coronel no tiene quien le escriba* (García Márquez, 1992), que

fue llevada a la pantalla por Arturo Ripstein (Ripstein, 1999), nos daremos cuenta del fracaso de la misma como película. Uno de los descuidos, para no hablar de otros, no menos importantes, consistió en que el guión cinematográfico trata de serle fiel hasta en los más mínimos detalles a la historia literaria con su argumento, incluso, hasta en los diálogos, que el mismo Nobel dice son inapropiados en lengua castellana. Reinstein no comprendió (y si lo hizo, el público perdió una oportunidad de ver sus aportes a la historia); debió partir del tema argumental del Coronel para escribir otra historia distinta, es decir, contarla desde los recursos cinematográficos, que básicamente se circunscriben a dos grandes categorías: las imágenes y el sonido, y por supuesto, la dramática y la historia.

Otro lapsus, de igual tenor y muy apropiado para el ejemplo, lo constituye la conocida obra literaria, *Rosario Tijeras* (Franco 1999), del escritor Jorge Franco. Los errores de la película, por lo menos a lo que nos referimos,

no son distintos a los cometidos con El Coronel. El guión (Marcelo Figueiras, 2005) es realizado en gran parte por el mismo escritor quien, pretendiendo proteger su obra literaria, orienta al guionista hacia la escritura de uno con argumento similar al de la novela, forzando y obligando al lenguaje cinematográfico a mostrar en imágenes la historia contada a través de la escritura. El resultado es una historia con problemas de continuidad espacial y temporal que el recurso del reloj en el hospital (Rosario Tijeras, 2005) no logra salvar.

Un ejemplo vigente y oportuno de la correcta comprensión de los dos artes, actuando por separado, cada uno bajo la férula de sus propias leyes, lo constituye *Satanás*, novela del escritor colombiano, Mario Mendoza (Bogotá, 1964) y que fue escrita y dirigida por Andi Baiz (Cali, 1975). Como sabemos la novela de 281 páginas (Mendoza, 2007), tuvo merecido éxito literario en el país, pero no fue sino hasta que el joven director la llevó al cine para que la misma se conociera en el ámbito mundial. El éxito de la película radica en que el guión, escrito por Baiz (2007), no es una copia de la novela, sino que a partir del núcleo de la historia, (un veterano de la guerra de Vietnam, que asesina a 29 personas en el restaurante Pozzeto de Bogotá, 1986) escribe una distinta suprimiendo gran parte de algunos capítulos y personajes, añadiendo otros nuevos y fusionando algunos en otros, y también eliminando muchas historias que en la novela orbitan entor-

no a la vida del psicópata. En este ejercicio es evidente el respeto y distancia que se toman el escritor y el guionista-director de cine, en cuanto al tratamiento que cada uno le da a la historia y por ello el relato sale fortalecido en ambos productos. Dado que algunos estarán de acuerdo o no con este planteamiento, es importante aclarar que una cosa es la adaptación de una obra, y otra es un producto basado(a) en...o inspirada en...Es por ello que importante darle claridad a estos conceptos, veamos:

### **Adaptación**

Según la Real Academia Española, consiste en “modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre un público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”.

### **Basado en**

Según la RAE, significa, “asentar algo sobre una base”. Teniendo en cuenta esto, podríamos decir que la obra basada en... representa o lleva al público una obra en un arte distinto en que fue concebida respetando la idea nuclear original pero con libertad para cambiar personajes, incluir otros y modificar o cambiar situaciones. Ejemplo, drácula (Stocsher) o Satanás (Mario Mendoza)

### **Inspirado(a) en**

Según la RAE, consiste en, “enarde-

cerse y avivarse el genio del orador, del literato o del artista con el recuerdo o la presencia de alguien o algo, o con el estudio de una obra ajena”. Ello quiere decir que las películas o producciones Inspiradas, y que llevadas al cine o televisadas, toman la idea original, pero la estructura de la misma puede cambiar, no obstante que la alusión al tiempo histórico en que las acciones se desarrollan, en algunas versiones, se mantiene, como por ejemplo, en el *Titanic*, película producida y dirigida por James Cameron (1997), se construye una historia nueva, a partir del hundimiento del famoso barco irlandés, RMS Titanic, que se hundiera en 1912 en las heladas aguas del Atlántico norte.

Bien, ahora que hay más claridad acerca de estos términos, veamos algunas pautas para la elaboración del relato.

### **Elaboración del relato o guión cinematográfico**

Antes de entrar a plantear los aspectos relacionados con la elaboración del relato o guión literario es conveniente definir qué es cada uno y los pasos o procesos que le anteceden.

Un relato, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es una obra narrativa de ficción en prosa, menos extensa que la novela, y cuando está expresado en las normas del lenguaje cinematográfico se le conoce como guión. Hay muchas clases de palabras o términos para

referirse a el: guión literario, desglose, guión técnico, argumento o intriga, story board, script o continuidad o libreto, pero en este taller nos enfocaremos en el guión literario cinematográfico. Por eso antes veamos cómo se llega al mismo.

Toda película o relato, sea corto o largo, tiene su origen en una idea. A esta etapa algunos teóricos le llaman el proceso creativo. Pero indistintamente de cómo se le llame, lo importante cuando se empieza a desarrollar una idea con fines a convertirla en un relato para cine, se debe tener en cuenta unos parámetros mínimos, a saber:

- Concebir la historia linealmente y progresar por sucesiones de eventos.
- Iniciar por el final o por acontecimientos que van apareciendo sin cuidar su orden.
- Empezar con la descripción física de los personajes, su comportamiento y su psicología.
- Apoyarse en herramientas conocidas como la observación directa, la vivencia de experiencias, el empleo de cuadros sinópticos o escaletas.
- Utilizar tarjetas para anotar ideas sueltas.
- Crear en solitario y también a través de diálogos o de lluvia de ideas
- Tener en cuenta que en la ficción hay cuatro clases de personajes: principales (protagonistas y antagonistas), secundarios (o de apoyo), figurantes (tienen pocos

diálogos) y extras (carecen de diálogos).

- Organizar la historia en una estructura (o paradigma). Tenga en cuenta que hay relatos a los que determinado modelo no les funciona.
- Es recomendable, cuando se está aprendiendo, asumir un esquema sencillo de tres partes: (1) Introducción, prólogo o planteamiento, (2) desarrollo o confrontación y (3) resolución o desenlace.
- La estructura de la historia se construye dramáticamente, es decir, esta avanza por medio de conflictos, transiciones y nudos.
- Aprenda a desechar desde el principio lo que es intrascendental para la historia.
- Consulte el libro de Christopher Vogler, *El Viaje del Escritor* (Vogler, 2002), para que aprenda acerca de los mitos y la narración en cualquier cultura.

Se recomienda, una vez se tenga la historia completa, que cada una de sus partes integradas, formen un todo armonioso y coherente, (recuerde escribir guardando las reglas sintácticas y semióticas) elaborar una escaleta y posteriormente una sinopsis.

La escaleta no es más que un preguión que sirve para organizar y controlar los espacios, el tiempo, las acciones y los personajes, pero de fundamental utilidad para identificar con claridad el principio, desarrollo y los nudos dramáticos y las diferentes relaciones que se estable-

cen entre los personajes de la historia. La escaleta divide la historia en escenas y las numera poniéndoles un título a cada una. El título de la escena por lo general se destaca en mayúscula o negrilla. En la misma se debe mencionar el lugar donde ocurre la acción. Se debe anotar si es de interiores o exteriores y si es de noche, día, amanecer, tarde o anochecer. Debajo de esa información y a todo lo ancho de la página se resume los aspectos medulares de la acción y los personajes que intervienen, lo mismo que los diálogos en estilo indirecto y la forma de decirlos, lo cual indica la actitud de quien habla. A manera de ejemplo, este ejercicio con una escena de la película *Satanás*. El número asignado es hipotético.

### **Satanás**

**Esc. 14. Plaza de mercado.  
Int. Día. Mañana. Local de  
vta de carne**

Las manos del carnicero cortan con un enorme y ancho cuchillo sobre el tronco, un pedazo de carne. Una parte la echa sobre la balanza. Al instante cuelga una cabeza de marrano en uno de los ganchos. Entretanto la vendedora de tintos y aromáticas dice: tinto, tinto y aromáticas, mientras su carrito se desplaza sobre el piso cubierto de sanguaza hasta acercarse al local del carnicero.

**Esc. 15. Plaza de mercado.  
Int. Día. Mañana. Local de  
vta de carne**

El carnicero advierte la presencia de

la vendedora de tintos en el local y zalamero le pide un tinto diciéndole mami. La vendedora le mira ofendida y mientras se lo sirve le dice que no es su mami. El carnicero le paga al tiempo que le pregunta cuál es la razón de su mal genio, y con morbo, intenta tocarle la cara. La vendedora de tintos se paga y ofendida le exige respeto y al instante se retira continuando su camino.

Una vez realizada la escaleta se recomienda elaborar una sinopsis, (resumen de la historia) dado que la misma sirve para apropiarse de aspectos de la historia aún sin definir, tales como los posibles actores, locaciones y situaciones singulares propias de la historia. Con la sinopsis también se pueden recomendar aspectos relacionados con el tratamiento de la historia, lo cual señala con precisión los momentos importantes de la obra y que no deben descuidarse dado que en ellos gravita el peso mismo del relato. Otros aspectos que señala la sinopsis y el tratamiento en la obra, tienen que ver con la articulación del relato y la importancia de algunos diálogos sobre otros.

## El guión

Culminada la etapa de creación, laboratorio en donde la idea se ha gestado, desarrollado y completado, hasta terminar con una sinopsis literaria coherente con los recursos financieros para la obra, el paso que se sigue es elaborar un guión literario. Este guión difiere del guión técnico y es llamado por algunos, guión

sin cámara. El guión literario o final, si se quiere, se escribe teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

### Decálogo del guionista

- 1 Redacte por escenas, en un orden lógico y dramático.
- 2 Describa lo más completo posibles las acciones, el escenario, los personajes y los accesorios.
- 3 Describa lo más exacto posible, sin ambigüedades, las actitudes de los personajes.
- 4 Enuncie con precisión cada uno de los diálogos.
- 5 Redacte en un lenguaje sencillo y claro, aportando el máximo de información con el mínimo de palabras posibles.
- 6 Redacte con la técnica del ojo de la cámara para señalar solo aquello que es atractivo visualmente.
- 7 Redacte los aspectos subjetivos y abstractos en términos visuales concretos, y lo que es dramáticamente significativo.
- 8 Redacte pensando que lo visual debe primar sobre lo verbal
- 9 Escriba diálogos sujetos a la psicología de los personajes y cuya información no puede ser comunicada por la sola actuación.
- 10 Enumere y describa las características físicas y psicológicas de los personajes y hágalas concordar con lo que dicen y cómo lo dicen.

En cuanto a la forma gráfica en que se redacta y se trabaja, hay que aclarar que el guión literario hace muchos años dejó de organizar en co-

lumnas la información (video, sonido y diálogo), dado a que la misma obligaba a ir y venir entre columnas perdiéndose mucho tiempo en ello. Ahora la información se organiza en todo el ancho de la página, párrafo a párrafo, y los diálogos se escriben en una columna central o en la columna izquierda, según el gusto de quien lo escribe. Lo importante es que la columna del diálogo sea más angosta para que se diferencien del título y la descripción de la escena.

Para ilustrar lo anterior, veamos (y continuando con el mismo ejercicio), cómo sería el guión literario de la escaleta de las escenas anteriores, de la película Satanás.

### Satanás

**Esc. 14. Plaza de mercado.  
Inf. Día. Mañana. Local de  
vta de carne**

Una mano de Pedraza, el carnicero de la plaza de mercado donde vende tintos Paola, sujeta un gran pedazo de carne, mientras que en su otra mano, un enorme cuchillo corta un pedazo sobre el tronco. Un pedazo de lo cortado cae dentro del plato de una vieja y mugrosa balanza; luego se observan sus manos y brazos colgando, en uno de los ganchos, una cabeza de cerdo. Al tiempo que ello ocurre se escucha la voz de María ofreciendo tinto.

### PAOLA

(se escucha su voz sobre la imagen de la rueda del carrito desplazándose sobre el

piso cubierto de sanguaza)  
Tinto, tinto, tinto,  
tinto, la aromática.  
(las llantas del carrito pasan sobre  
un grieta ensopada  
en sanguaza)  
Tinto, tinto, aromática. Tinto, tinto,  
tinto, aromática

### **Esc. 15. Plaza de mercado. Int. Día. Mañana. Local de vta de carne**

El rostro de Pedraza, el carnicero, se pone alerta al advertir la presencia de Paola en su local y se acerca al mostrador, zalamero y le pide un tinto.

PEDRAZA  
(mirándola y sonriéndole  
con deseo y lujuria)  
Déme pues un tintico, mami.

PAOLA  
(mirándolo de reojo,  
con resentimiento)  
Yo no soy su mami.

PEDRAZA  
(Meloso, mientras ella le  
sirve el tinto)  
Por qué tan arisca esta mañana;  
es que no me la  
durmieron bien o qué.

PAOLA  
(Indiferente, como si no hubiera  
escuchado la pregunta)  
Azúcar?

PEDRAZA  
(Recibiéndole el tinto y pagándole  
con la otra mano, con la cual

intenta rozarle la mano)  
No mi amor que me engordo...  
tenga.

PAOLA  
(con fastidio y asco  
recibe la moneda)  
Suelte Pedraza.

PEDRAZA  
(Acercándose con deseo y lujuria,  
intentandotocar su cara)  
Paolita...cuando es que  
me va dar algo.

PAOLA  
(Alejando la cara, con  
desprecio, yéndose)  
No me toque.

Paola se aleja ofendida y Pedraza queda perplejo e inconforme en su local.

Hasta aquí el discurso ha girado entorno a cuestiones metodológicas con algunas pautas conceptuales acerca de los aspectos medulares para construir el guión, pero esto no garantiza, por desafortuna, que la película o producción televisiva tenga por lo menos una generosa crítica de los espectadores. Para garantizar un moderado éxito en una adaptación, sobre todo si la obra ha tenido un reconocimiento importante en el ámbito literario, es imprescindible que el guionista cumpla como mínimo con las siguientes exigencias:

- Guste y “enamórese” de la obra que ha decidido adaptar. Es conocido que ha habido casos en que el guionista trabaja por encargo y produce guiones como panes el

panadero, concibiendo obras insulsas, predecibles, producto de reconocibles fórmulas cinematográficas de la industria hollywoodesa. Cuando ello ocurre el cine deja ser arte y se convierte en mercancía que es consumida y botada a la caneca sin consideración.

- Madure la intención de adaptar una obra, déjela en el “congelador” un tiempo considerable, por lo menos un año, hasta que ella misma exija en su interior su llevada a la pantalla de cine o televisión.
- Jamás intente forzar una idea que en la literatura funciona bien, pero que en imágenes cambie el sentido significativo de la historia. Esté atento a reconocer cual es la esencia de la historia para que no lo traicionen ideas que la puedan desdibujar y termine haciendo una historia distinta.
- Utilice los recursos tecnológicos si le permiten adaptar una obra que antaño era imposible. De resto trate de serle lo más fiel posible a la historia en cuanto a su espacio geográfico y tiempo en que ocurre los hechos. Ejemplo: Las Crónicas de Narnia.
- Contribuya con innovaciones siempre y cuando la historia no se altere. Que sus aportes enriquezcan la historia generando un mayor prestigio y deseos en los espectadores de “conocerla” también en la narrativa.
- Rechace y aléjese de los clichés vacíos, lo mismo que de estereotipos. Si la historia que va adaptar los tiene, es probable que no sea una buena decisión llevarla a la televi-

sión o el cine. Claro está, que existen caso de malas novelas o historias que han resultado, por cuenta ahora de la tecnología, atractivas o entretenidas; pero usted no tiene porque arriesgarse invirtiendo tiempo y dinero, más cuando la tecnología no garantiza el éxito y es simplemente un medio para contar la historia.

- Trate siempre que sus adaptaciones repotencien la condición humana de los personajes. Las historias no son buenas por lo maravillosos que son las locaciones, la escenografía, los efectos mal llamados especiales, sino por la travesía que cada personaje afronta durante el desarrollo de la misma.
- Interésese en contar en qué hará tal personaje en tal situación, lo que dirá y pensará si le pasara aquello o esto otro.

### **Pautas para la adaptación**

- Una vez escoja una obra literaria para adaptarla, busque al autor

o dueño de sus derechos para finiquitar lo necesario en cuanto a derechos patrimoniales y otros derivados.

- Estudie e investigue todo lo concerniente a la historia. Usted debe convertirse en un experto de esa obra para poder realizar algo mejor o digno de la misma.
- Rodéese de gente que sabe de la obra y entévese con todos, llevando un registro detallado de esa actividad.
- En la medida en que aprenda acerca de la historia, escriba todas las ideas con que se tropiece y no descarte ninguna, recuerde que está en etapa de exploración y aún no tiene nada en concreto.
- Reúnase con su productor y defina que presupuesto hay disponible para financiar la obra.
- Si no hay productor y a usted le toca hacer las veces del mismo, ocúpese de conocer las limitaciones y posibilidades con la producción del programa de televisión o película.

- Casos hay de sobra de obras malogradas por falta de dinero o obstáculos insalvables, como por ejemplo, políticos, ideológicos, medioambientales, religiosos, que impiden el registro de una escena en particular.
- Una vez crea que domina todos los aspectos relacionados con la historia, proceda a escribir la misma teniendo en cuenta que estas pautas y recomendaciones son apenas eso, unas pautas, y que existen siempre otras propuestas que pueden enriquecer su obra.
- En la película, Rosario Tijeras, un reloj colgado en la sala de espera del hospital, donde es llevada Rosario, después de ser baleada, sirve para delimitar el tiempo cronológico de la historia y ubicar al espectador en el presente de la cinta una y otra vez cada que ocurre un flash back. Muchos de los sucesos que ocurren en la obra han podido suprimirse de la cinta sin que ello hubiese afectado el argumento o núcleo temático.

## Bibliografía

- Annaud, Jean Jacques. (1981). *La guerra del fuego*. 1981, Francia. Duración : 96 mn. Realización : Jean-Jacques Annaud Producción : Denis Heroux, John Kemeny Guión : Gérard Brach, Anthony Burgess, Desmond Morris.
- Figuera, Marcelo. (2005). Guión de Rosario Tijeras.
- Franco Ramos, Jorge. (1999) *Rosario Tijeras*. Ed. Norma, 192 páginas.
- García Márquez, Gabriel. (1991) *El Coronel no tiene quien le escriba*. Editorial Norma. Edición Cara y Cruz.
- García Márquez, Gabriel. (1995) *Me alquilo para soñar*. Taller de guión de G.G.M., Santafé de Bogotá, Voluntad.
- Greimas, A. J. (1966) *Sémantique structurale, Recherche de Méthode*. Paris: Librairie Larousse.
- Gómez, Juan Carlos. Cedapap education. Centro de desarrollo de proyectos avanzados. Desentrañando los misterios del lenguaje. Disponible en: <http://www.cedepapedu.org/novedades.asp?ideara1=304>.
- Jurado Valencia, Fabio; Bustamante Zamudio, Guillermo. ( 1996) *Escuela, conocimiento y lenguaje escrito*. Editorial Magisterio. Página 14.
- Mendoza, Mario. *Satanás*. (2007) Editorial Seix Barral. 289 Páginas.
- Pellegrino, Charles. (1987) *El Misterio de La Atlántida; una odisea arqueológica*. Cap. 2. Atlas a la deriva. Pág. 49. Editorial Grupo Zeta.
- Ripstein, Arturo. (1999) *El coronel no tiene quien le escriba*. (Filme) Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Rosny Ainé, J.H. *La guerre du feu*. (1909) Tercera Fundación. Net Disponible en: <http://www.tercera-fundacion.net/biblioteca/ver/contenido/37625>.
- Satanás. Proyecto Tucan. Baiz, Andrés. (2007). Largometraje. 95Min. Colombia.
- Torok, Jean-Paul. (1986) *Le scénario*, París: Artefact.
- Vogler, Christopher. (2002) *El Viaje del Escritor*. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas. Ediciones Robinbook, Barcelona, España.