

BlogBooker

From Blog to Book.

LASOLUCIONELEGANTE.WORDPRESS.COM

Contents

1	2009	23
1.1	julio	24
	El formato estándar de guión (2009-07-31 15:23)	25
1.2	agosto	29
	El cuestionario de Proust (2009-08-01 15:59)	30
	Utiliza el spam (2009-08-04 06:11)	33
1.3	octubre	34
	Registrar un guión (2009-10-07 11:20) . . .	35
2	2010	39
2.1	enero	40
	Carrie rescatada (2010-01-15 11:33)	41
2.2	febrero	43
	Diálogos: La buena educación (2010-02-01 08:01)	44
	Diálogos: Reescribir (I) (2010-02-12 00:05) .	48
	Personaje: ponerse en lo peor (2010-02-20 01:29)	50
	Transcribir una película (2010-02-28 09:48)	55

2.3	marzo	57
	David Lynch, chocolate, café y azúcar (2010-03-03 10:40)	58
	Receta para hacer una de miedo (2010-03-04 10:49)	59
	Escuela Shields de guiones (2010-03-10 17:09)	60
	Lizzie Borden cogió un hacha (2010-03-16 18:21)	62
	Once páginas cada jueves (2010-03-17 10:45)	66
	Cómo seducir a los lectores de guiones (2010-03-19 09:32)	67
	Objetos: el anillo de Desayuno con Dia- mantes (2010-03-22 10:05)	71
2.4	abril	73
	Coger al espectador por el cuello (2010-04-02 15:48)	74
	Un consejo para un segundo borrador (2010-04-06 07:01)	77
	La señora que sabía quién mató a quién (2010-04-07 07:43)	78
	La firma del pintor en los cuadros acabados (2010-04-08 15:18)	81
	Los hombres que no daban explicaciones a las mujeres (2010-04-12 18:38)	84
	El interrogatorio de Cadell para atrapar as- esinos (2010-04-16 15:46)	87
	El pasado del soldado (2010-04-22 09:17)	90
	No te quejes, sedúceme (2010-04-26 09:54)	93

	Recetas contra el bloqueo (2010-04-27 10:43)	94
2.5	mayo	97
	El amor y la muerte (2010-05-04 06:17) . .	98
	El guión limpio como los chorros del oro (2010-05-06 07:54)	103
	Proyectos no solicitados: Cláusulas inaceptables (2010-05-08 10:00)	105
	Declaraciones de amor (2010-05-11 05:40)	108
	Cinco sugerencias para llegar a la página 90 (2010-05-14 05:54)	110
	Las ollas para tus guisos (2010-05-18 15:14)	114
	Cómo registrar un formato de televisión (2010-05-19 18:05)	116
	Maneras de perder y ganar tiempo (2010-05-24 10:29)	121
	Cuidado con los diálogos ultrarrealistas (2010-05-26 15:55)	125
	Ideas originales (2010-05-27 19:27)	127
	Descarga: Biblia de serie de televisión (2010-05-28 11:47)	129
	Contratos: cláusula de segundas partes (2010-05-31 15:55)	131
2.6	junio	133
	Camufla el género social (2010-06-01 11:00)	134
	Entrevista: Fernando Hugo Rodrigo, analista de productora (2010-06-03 09:50) . .	136
	Seguir las emociones del personaje (2010-06-04 15:45)	146

Las lecciones de Breaking Bad (2010-06-07 20:13)	155
Maneras burdas de comenzar una escena (2010-06-09 13:58)	161
No te tires a un pozo si otro se tira (2010-06-14 17:46)	165
Lo que se cuenta, sale mal... (2010-06-15 17:53)	168
Reinventando el tópico (2010-06-17 15:37) .	170
Los silencios y las reacciones (2010-06-22 06:32)	173
Casualidades y coincidencias (2010-06-28 19:30)	177
8 preguntas que hacen los productores (2010-06-30 12:33)	180
2.7 julio	184
Indiana Jones y la solución elegante (2010-07-05 08:32)	185
Telegrafiar con estilo (2010-07-07 11:50) . .	187
El uso del tiempo en la ficción (2010-07-08 17:25)	191
De qué va la historia (2010-07-13 15:08) . .	195
Lo que hace el personaje (2010-07-20 13:20)	199
Un pitching y las expectativas (2010-07-21 13:14)	202
Los clichés emocionales (2010-07-25 14:09)	206
Cuidado con el subtexto (2010-07-27 13:29)	211
1 millón de historias desperdiciadas (2010-07-28 18:54)	214
2.8 agosto	217

Objetos: El regalo de Walter White (2010-08-07 12:36)	218
Un tema de conversación recurrente (2010-08-12 14:21)	223
Aprende a escribir diálogos con los subtítulos (2010-08-13 23:07)	227
Cuidado con el confidente (2010-08-16 18:17)	229
Personajes fuertes (2010-08-20 21:41) . . .	233
Escenas en alto (2010-08-24 11:22)	236
Cómo pasar información (2010-08-28 11:02)	242
2.9 septiembre	250
Objetos: El pomo de Frank Capra (2010-09-05 10:38)	251
Las miradas hablan (2010-09-13 14:19) . .	255
Entrevista: Salud Reguera, abogada es- pecialista en Derecho Audiovisual (2010-09-14 16:52)	260
El asesinato de un perro (2010-09-21 11:52)	269
Disputas de pareja en el trabajo (2010-09-27 14:55)	274
2.10 octubre	277
Don Draper, la mosca y el tubo fluorescente (2010-10-03 08:30)	278
El guionista como protagonista (2010-10-12 16:13)	283
Escribir guiones como Graham Greene (2010-10-20 15:17)	286
Voz en off en Jesse James: sí y no (2010-10-23 10:23)	289

2.11	noviembre	292
	Escribir un thriller como 'La caja 507' (2010-11-01 12:42)	293
	El vampiro Bill (2010-11-08 18:00)	296
	Concurso: gana una beca de guión (2010-11-11 09:42)	300
	Escribir un thriller sobrenatural como 'In- tacto' (2010-11-13 20:11)	301
	Historias de amor contemporáneas (2010-11-20 10:55)	306
	Elimina escenas y evita lo previsible (2010-11-22 11:11)	313
	Crees que escribes una película americana, pero no (2010-11-24 21:14)	316
	Primero la información, luego la emoción (2010-11-29 12:51)	319
2.12	diciembre	322
	Una historia 3.000 años antes de Cristo (2010-12-04 21:15)	323
	Objetos: Cómo usar el teléfono (2010-12-10 11:58)	327
	Comienza con empatía (2010-12-14 11:43) .	332
	Al público le importa (2010-12-18 17:26) . .	340
	Os deseo las navidades de las películas an- tiguas (2010-12-22 13:49)	343
3	2011	345
3.1	enero	346
	Guionista, ahorra dinero en 2011 (2011-01-03 10:02)	347

Objetos: mesa de oficina de THE WIRE (2011-01-09 19:50)	351
La pinkmanización de Walter, la walterización de Pinkman (2011-01-12 20:49)	356
Un despido impropio, Nurse Jackie y la Partícula de Dios (2011-01-20 14:35)	360
Lo previsible como elemento dramático (2011-01-28 12:08)	363
El asesino serial en doce tópicos (2011-01-31 11:52)	366
3.2 febrero	369
El amor se cuece a fuego lento (2011-02-14 13:37)	370
Escenas necesarias (2011-02-23 12:22) . .	380
No menciones otras películas en tu guión... (2011-02-27 21:49)	387
3.3 marzo	391
El síndrome del elegido (2011-03-04 17:44)	392
Las historias complementarias (2011-03-18 13:52)	399
La naturaleza del cine clásico y Christopher Nolan (2011-03-22 13:54)	406
Concurso: Consigue una beca para un Máster de Guión (2011-03-25 08:46)	408
Búsquedas frecuentes en Google (2011-03-26 13:46)	410
5 maneras (correctas) de escribir FLASH- BACKS (2011-03-31 17:04)	412
3.4 abril	416

Un agujero en la cabeza (2011-04-07 10:35)	417
Al-	
gunas cuestiones sobre los biopics (2011-04-11 15:17)	420
8 maneras de utilizar la voz en off (2011-04-17 10:41)	423
3.5 mayo	426
Cuando el deus ex machina es brillante (2011-05-01 09:34)	427
Malos y bebés HBO (2011-05-06 10:55) . .	431
Los que no piensan como tú no son feos ni ridículos (2011-05-17 10:45)	435
3.6 junio	439
Cómo presentar personajes con cinco ejemp- los (2011-06-09 11:49)	440
Dos tipos duros que lloran (2011-06-16 19:01)	446
Búsquedas frecuentes en Google (2) (2011-06-21 19:16)	452
3.7 julio	454
'Falso culpable' y el problema de la realidad (2011-07-06 20:53)	455
Cuatro representaciones de la violencia (2011-07-09 16:48)	461
Registrar un for- mato televisivo en La Academia de Televisión (2011-07-11 14:17) . . .	470
Abre el cajón o lo abro yo (una se- cuencia dramática de Mad Men) (2011-07-15 11:25)	473

	Fragmentos de guión de BLACK SWAN (2011-07-31 13:09)	484
3.8	agosto	492
	Un consejo para guionistas ocupados (2011-08-03 10:06)	493
	Un cuadrito de personajes que gustó a los productores (2011-08-05 12:47) . .	496
	Entrevista: Pedro Pablo Uceda, experto en Patentes y Marcas (2011-08-16 18:58)	500
	Reescribir sin agobios (2011-08-26 11:37) .	511
3.9	septiembre	513
	Gregory Peck y el pequeño fascista (2011-09-09 12:37)	514
	Entrevista: Pau Brunet, director de Boxof- fice Script (2011-09-16 10:40) . . .	517
3.10	octubre	523
	Adaptar una novela: recortar el césped (2011-10-09 20:26)	524
	Qué hacer cuando la realidad quiere impon- erse (2011-10-16 10:42)	528
	No hay convidados de piedra en un guión (2011-10-20 11:19)	531
	Cataratas en el mar y otras catástrofes (2011-10-23 19:24)	534
	Anuncio: Mesa redonda 'Tv y estilos de vida: cómo influye un guión' (2011-10-28 13:03)	537
3.11	noviembre	538
	El principio de incertidumbre de Gilligan (2011-11-01 11:10)	539

Breaking Bad: Taras físicas, taras morales y handicaps (2011-11-03 10:30) . . .	544
"Ponte en su lugar", muletilla en las series de televisión (2011-11-09 12:22) . .	549
Cosas de hermanas (2011-11-20 14:43) . .	552
Entrevista: Alberto Nahum autor de Dia- mantes en Serie y subdirector del Máster de Guión de la Universidad de Navarra (2011-11-23 08:17) . .	558
La técnica de los 25 minutos con Google Chrome (2011-11-25 17:49)	567
3.12 diciembre	571
Registrar formatos de programas: Propiedad Intelectual responde (2011-12-03 15:12)	572
Gran Hotel: la virtud y el peligro de la rapi- dez (2011-12-10 20:13)	576
American Horror Story: alimentando los monstruos (2011-12-20 11:00) . . .	584
Tanto si te gusta como si odias la Navidad... (2011-12-23 20:27)	588
4 2012	591
4.1 enero	592
¿Dónde empiezan y acaban las historias? (2012-01-07 14:14)	593
The Killing: el punto de ira (2012-01-11 09:49)	598
Breaking Bad: cuando la soberbia te de- struye (2012-01-14 20:06)	601
Charlton Heston se contradice y pinta un personaje (2012-01-18 11:22) . . .	605

	Boardwalk Empire: La lujuria en una cinta del pelo (2012-01-24 19:43)	608
4.2	febrero	614
	El discurso del rey: un sencillo ejemplo de suspense (2012-02-09 13:48)	615
	Frivolidad y crítica social (2012-02-10 19:17)	619
4.3	marzo	624
	Práctico: Plantilla de guión para Word 2007 y superior (2012-03-01 15:13)	625
	Boardwalk Empire: El mago, el espan-tapájaros, el león y el hombre de ho-jalata (2012-03-04 13:45)	628
	Estructura: Camino a la degradación (2012-03-18 15:51)	634
4.4	abril	638
	Damages: virtud y peligro de remarcar la maldad (2012-04-02 18:35)	639
	The Big Bang Theory: anatomía de un gag (2012-04-04 19:54)	643
	Forbrydelsen / The Killing: Dos escenarios para el mismo dolor (2012-04-13 14:29)	650
	Puedes repetir los diálogos y no aburrir (2012-04-21 12:58)	659
	30 Rock / Modern Family: el gag en la es-cenografía (2012-04-29 13:20)	664
4.5	mayo	669
	Entrevista: Rubén García-Cebollero, es-critor y productor de 'Cruz del Sur' (2012-05-04 12:52)	670

Atrapados (1949): una sencilla metáfora (2012-05-05 14:58)	675
Airplane!: Estructura como puedas (dos grados de irreal- idad) (2012-05-21 12:08)	679
4.6 junio	684
Cuatro formas de destrozarse un sobre de azúcar o edulcorante (2012-06-04 19:42) . .	685
Hitchcock y el narrador de cuentos (2012-06-19 19:35)	689
Entrevista: Manuel Martín Cuenca, director y guionista (2012-06-25 17:54) . .	690
4.7 julio	700
Comienzos violentos (2012-07-03 19:41) . .	701
Aristóteles y 'Juego de Tronos' (2012-07-25 12:39)	710
4.8 agosto	715
Cuestión de confianza (2012-08-10 20:54) .	716
4.9 septiembre	719
Las marcas en los guiones (cómo men- cionarlas) (2012-09-03 18:18) . . .	720
Lenguaje arcaico, ideas pobres (2012-09-15 22:30)	726
4.10 noviembre	728
El graduado: la torpeza de la primera vez (2012-11-27 17:58)	729
4.11 diciembre	734
Entrar tarde en "Downton Abbey" y salir abruptamente (2012-12-05 18:19) .	735

Cómo hacer "cine de autor" (2012-12-14 13:37)	740
El documental interactivo (ejemplos) (2012-12-21 13:48)	744
Las tres entradas de 2012 más leídas (2012-12-28 21:29)	746
5 2013	749
5.1 enero	750
El peligro de airear escenas (2013-01-29 21:12)	751
5.2 marzo	755
Boardwalk Empire: Las flores de Harrow (2013-03-05 11:40)	756
¿Cuánto gana un guionista? (2013-03-08 13:26)	760
Registrar formato de televisión en SafeCreative (captura) (2013-03-14 11:21)	763
5.3 abril	764
Friends: La nueva novia de Joey (estructura) (2013-04-07 21:48)	765
Psicólogos, cuarta pared y amigos imaginarios (2013-04-11 13:10)	767
Friends: COMENTARIO a la estructura (2013-04-17 15:38)	773
El "feminismo" del capitán Kirk (2013-04-23 17:43)	780
La información escueta (2013-04-24 10:59)	781
El guión publicitario (2013-04-29 11:35) . .	782
Una línea de diálogo humaniza a un canalla (2013-04-30 22:39)	785

5.4 mayo	790
Las cosas que decís... sobre el cine de terror I (2013-05-01 17:59)	791
Las mujeres no duermen con sujetador (2013-05-02 22:09)	794
Tres propuestas para mejorar los diálogos (2013-05-03 17:31)	796
CAMINO A LA REDENCIÓN (2013-05-04 10:51)	798
Salva a la chica, no a la humanidad (2013-05-07 11:41)	799
Refranero del guionista anti-gurús (2013-05-08 14:21)	802
2.772 palabras en una tarde (2013-05-13 18:32)	803
OBJETOS: La pluma estilográfica del presidente de Los Estados Unidos (2013-05-14 12:57)	804
Taller La Solución: El viernes (2013-05-15 09:00)	810
Taller los viernes 1: ¿Por dónde empezamos? (2013-05-17 22:48)	811
Si tu película es tonta, una explicación no la arreglará (2013-05-20 09:06)	816
Cuando el guionista es el cliché (2013-05-22 14:57)	819
Taller los viernes 2: De la sinopsis al tratamiento (2013-05-24 21:37)	822
¿Dónde registrar una idea en...? (2013-05-25 13:54)	830
Taller (casi) viernes 3: Del cuento/relato breve al guión (2013-05-28 17:30)	832

Plantilla de guión para Windows, Linux y Mac (2013-05-29 10:27)	839
Miedos que impiden escribir de verdad (2013-05-30 21:42)	843
El paso del tiempo como deus ex machina (2013-05-31 09:57)	845
5.5 junio	848
Taller (casi) viernes 4: A veces, el pasado aclara cosas... (2013-06-01 13:42)	849
¿A cuántos hombres has matado? (2013-06-02 14:08)	853
Taller (casi) viernes 5: Un plano del tesoro, o casi... (2013-06-08 19:17)	856
Cómo hacer un teaser de terror como todo el mundo (2013-06-09 14:35)	863
Una puerta que cae y nadie ríe (2013-06-19 14:07)	866
El peso del mundo sobre la espalda (2013-06-20 15:15)	869
Taller Los viernes 6: Hacer lo que hace el personaje (2013-06-21 21:42)	871
Los excesos no son buenos (2013-06-25 10:37)	875
5.6 julio	879
Historias de amor como las de antes (2013-07-03 13:24)	880
Algo pasa con Mary vs. Fuga de Cerebros (2013-07-04 10:51)	886
Aristóteles y 'Breaking Bad' (2013-07-11 14:06)	890
5.7 agosto	896

	El héroe dramático, el cómico y el penoso (2013-08-14 21:34)	897
5.8	septiembre	901
	¿Por qué el personaje no llama a la policía? (2013-09-24 09:37)	902
	El pasado aparece en dos acciones sencillas (2013-09-25 10:21)	903
	Las carreritas en los guiones: sí y no (2013-09-27 10:45)	910
	El personaje "mezquino" (2013-09-30 19:29)	913
5.9	octubre	916
	Los malos tontos (2013-10-01 12:46)	917
	No somos dioses, somos diablos tramposos (2013-10-08 11:28)	924
	Diálogos de niños (2013-10-11 13:00)	926
	Tres momentos impulsivos de Walter White (2013-10-13 13:35)	927
	Errores tontos y fáciles de detectar en los guiones (I) (2013-10-15 14:35) . . .	932
	La parodia: enseñanza para el drama (2013-10-16 08:11)	935
	Principiantes: 7 cosas básicas para escribir un guión (2013-10-16 17:56)	936
	La abuela caliente y el viejo verde (2013-10-17 20:29)	938
	Una frase sencilla destaca en medio del si- lencio (2013-10-20 11:00)	942
	Cuándo plantar, cuándo no plantar (2013-10-21 09:31)	943

'Cautivos del mal', la escritura simple y la escritura sugerente (2013-10-28 10:43)	947
5.10 noviembre	951
Sobrevivir como guionista, los hermanos Marx y más (2013-11-04 10:41) . .	952
Descripciones de personajes: ¿Cómo de precisas deben ser? (2013-11-05 12:47)	958
Un puñado de citas (2013-11-08 09:42) . . .	963
Describir "sentimientos" en los guiones (2013-11-12 08:56)	964
El personaje es juzgado por lo que oculta (2013-11-14 20:43)	967
Leer el fin de semana... (2013-11-15 10:25)	970
Un bello ejemplo sobre la reacción ante la muerte (2013-11-18 11:50)	972
Objetos: El apestoso vino de Los Soprano (2013-11-19 21:10)	977
Leer el fin de semana (II) (2013-11-22 10:15)	979
Los Arquetipos y el Viaje del Héroe, aplicados a la creación de historias (firma invitada) (2013-11-24 13:10)	981
Algunas sugerencias para hacer series españolas (2013-11-26 11:29) . . .	995
Leer el fin de semana... (III) (2013-11-30 09:31)	1003
"Kill your darlings" (*) (2013-11-30 21:44) .	1005
5.11 diciembre	1011
Los guionistas tenemos una fábrica (2013-12-03 17:54)	1012

Primera página: Boardwalk Empire, piloto (2013-12-04 14:06)	1013
Leer el fin de semana... (IV) (2013-12-06 17:56)	1020
Cranford (La ficción de época) (2013-12-08 14:24)	1022
Papel higiénico, Frasier y Mad Men (2013-12-11 11:53)	1035
La comedia y el chino que se suicidó com- prando zapatos (2013-12-14 21:05)	1039
'Modern Family' se sabotea... ¡Y funciona! (2013-12-17 15:39)	1043
Cómo hacer una película por menos de 10.000 euros (2013-12-17 18:11) .	1047
Los hermanos Farrelly en 'Breaking Bad' (2013-12-19 14:18)	1054
Un año de cine brasileño (2013-12-21 14:11)	1058
Pensar, recordar, interpretar... después es- cribir (2013-12-23 12:47)	1068
Preguntas fre- cuentes sobre el registrar formatos de televisión (2013-12-26 11:06) . .	1073
Lista de propósitos guionísticos para el 2014 (2013-12-30 09:54)	1082

6 2014 1087

6.1 enero	1088
Los números de 2013 (2014-01-02 08:46) .	1089
Pueden cerrarme las puertas y otros miedos del guionista (2014-01-07 12:28) .	1091

Complejos de un guionista español (2014-01-08 19:01)	1094
Cómo nos encariñamos de los personajes I (2014-01-09 12:11)	1098
Cómo escribir y rodar escenas de sexo (2014-01-10 08:53)	1101
Melancolía y escritura (2014-01-12 19:03) .	1107
El terror está en la sencillez (2014-01-13 16:09)	1109
Pomodoro con tu smartphone (2014-01-14 20:23)	1116
Errores tontos y fáciles de detectar en los guiones (II) (2014-01-20 20:28) . .	1118
La cocina insonorizada de Frasier (2014-01-21 13:52)	1124
Escribir diálogos con ejemplos de películas en español (2014-01-22 19:12) . . .	1128
¿Por qué nos gusta la Dra. Brennan? (2014-01-23 10:09)	1132
Objetos: bastón de duque y bastón de sirviente en Downton Abbey (2014-01-24 15:46)	1141
Cómo nos encariñamos de los personajes II (2014-01-28 11:37)	1146
Escribir con los cinco sentidos (2014-01-28 20:20)	1152
Road to Heisenberg (2014-01-29 11:02) . .	1156
6.2 febrero	1159
Perdonen por hacer reír (2014-02-06 18:58)	1160
Rompe las primeras páginas (2014-02-07 12:23)	1164

El sufrimiento no es gracioso (2014-02-11 15:29)	1165
Cómo pasar un diálogo informativo a dramático (2014-02-15 13:30) . . .	1166
La comedia: al menos que se rían dos (2014-02-17 11:29)	1169
La imaginación y los pelos del oso (2014-02-18 09:45)	1172
Sherlock 3 BBC y el canon holmesiano (2014-02-18 15:44)	1175
Los amantes callados (2014-02-20 14:22) .	1179
El clima-cliché y las historias (2014-02-21 11:27)	1181
El cine digital (2014-02-21 21:26)	1184
Sófocles y The Big Bang Theory (2014-02-24 14:26)	1191
Nunca decir «no» (2014-02-25 14:50)	1193
Crítica salvaje a "The Monuments Men" (2014-02-28 14:30)	1195
6.3 marzo	1209
Fragmentos llenos de emoción (2014-03-03 21:13)	1210
Trabajar con esmero (2014-03-04 10:42) . .	1212
La solución elegante, fin de temporada (2014-03-04 17:08)	1214

Chapter 1

2009

1.1 julio

El formato estándar de guión (2009-07-31 15:23)

Escribe tu guión con el formato estándar de Hollywood que, con excepciones, se ha impuesto en la industria mundial. Así demuestras tu profesionalidad. Existen plantillas de Word para guión. Yo uso las siguientes:



Simply Screenplay



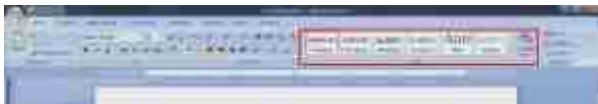
Styler97

¿Quieres saber cómo se usan?

Las plantillas son válidas para Word 2007 y versiones inferiores en Windows y Mac.

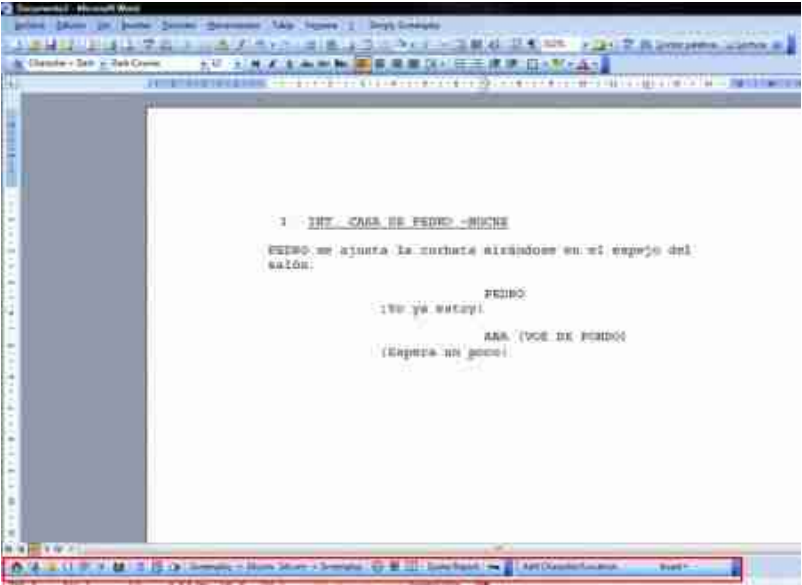
En Word 2003 y versiones inferiores los botones aparecen en la parte inferior de la pantalla de Word. En Word 2007 y superior, los botones son sustituidos por los CUADROS DE ESTILO.

—

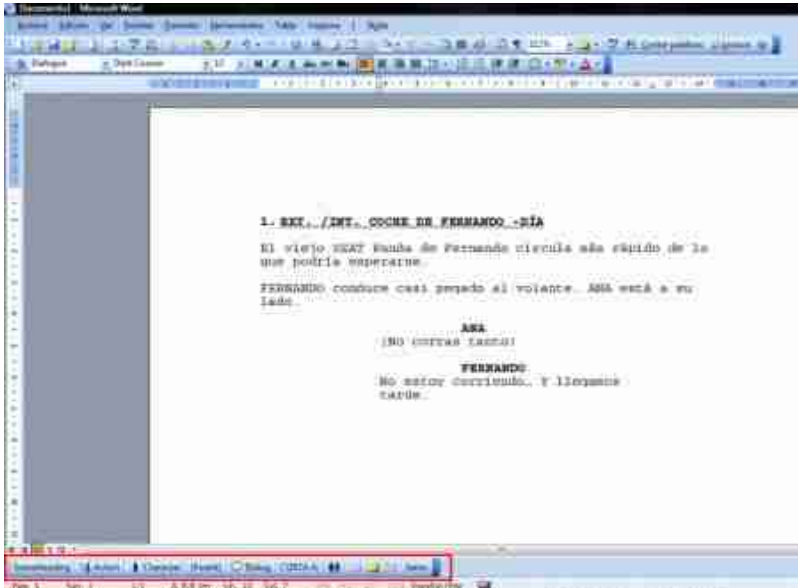


—

*** Simply Screenplay



*** Styler 97—



Escoge una plantilla, bájala y déjala en el escritorio. Cada vez que quieras usarla clicas dos veces en ella. Después, guarda el trabajo con el título de tu guión. (Si no tienes un título, escoge de modo provisional el tema de la historia: El médico rural, La niña lectora, El hombre fantástico...

Las plantillas tienen unos botones en la parte inferior que te ayudarán a formatear tu guión mientras escribes.

En Styler 97 también puedes usar los comandos rápidos:

Alt + S = Escena

Alt + A = Acción

Alt + C = Carácter (Personaje)

Alt + D = Diálogo

Por otro lado, Microsoft ofrece a los usuarios de Word 2007 una plantilla de guión.

Si has sufrido con plantillas de Word sin botones o que debías introducir una combinación de teclas por cada diálogo, te encantará saber que, en ambas plantillas, los diálogos adquieren formato de modo automático:

- 1) Pulsa [CHARACTER] y escribe el nombre del personaje.
- 2) Pulsa [ENTER] y a continuación, el diálogo.
- 3) Pulsa otra vez [ENTER] y la plantilla se prepara para que escribas el nombre de otro personaje.

Y escribe...

¡¡IMPORTANTE!

Si Word no permite que se abra una plantilla, coloca el nivel de seguridad de Word en el nivel medio o bajo. Para ello sigue la ruta: Herramientas-Macro-Seguridad.

UNA ÚLTIMA ACLARACIÓN:

Algunas plantillas tienen los botones MORE y CONT para los diálogos partidos, pero no son necesarios. No los uses. MORE y CONT estorban la lectura de los diálogos. Las plantillas también pueden poner los diálogos en un color y la acción en otro. En cualquier caso, la redacción final usará exclusivamente el color negro normal.

1.2 agosto

El cuestionario de Proust (2009-08-01 15:59)



En una BIBLIA DE SERIE DE TELEVISIÓN es importante incluir una breve descripción física y psicológica de los personajes principales.

EL CUESTIONARIO DE PROUST puede ayudarnos a crear las características de cada personaje principal. Además, las respuestas pueden proporcionar información útil para el futuro... Pudiera ser que el capítulo 22 descubramos que Robert es fanático de Star Trek y busca un disfraz para una convención; o quizá, Miriam odia a los periquitos... pero no lo había comentado a nadie para no parecer infantil.

RECUERDA TU SERIE FAVORITA

... Y cuánta información sabes de sus personajes a lo largo de las distintas temporadas.

He aquí el cuestionario que seguro te resulta famil-

iar porque es muy utilizado por periodistas:

- 1.- ¿Principal rasgo de su carácter?
- 2.- ¿Qué cualidad aprecia más en un hombre?
- 3.- ¿Y en una mujer?
- 4.- ¿Qué espera de sus amigos?
- 5.- ¿Su principal defecto?
- 6.- ¿Su ocupación favorita?
- 7.- ¿Su ideal de felicidad?
- 8.- ¿Cuál sería su mayor desgracia?
- 9.- ¿Qué le hubiera gustado ser?
- 10.- ¿Dónde le gustaría vivir?
- 11.- ¿Su color favorito?
- 12.- ¿Cuál es su animal favorito?
- 13.- ¿Sus autores favoritos?
- 16.- ¿Un héroe de ficción?
- 17.- ¿Su compositor/músico/cantante favorito?
- 18.- ¿Su pintor preferido?
- 19.- ¿Su héroe de la vida real?
- 21.- ¿Su comida favorita?

- 22.- ¿Qué hábito ajeno no soporta?
- 23.- ¿Qué es lo que más detesta?
- 24.- ¿Una figura histórica que deteste?
26. - ¿Cómo le gustaría morir?
- 27.- ¿Cuál es el estado común de su ánimo?
- 28.- ¿Tiene un lema?

Este cuestionario también puede ser útil para crear los personajes de largometrajes y tvmovies.

Puedes descargar el cuestionario en .DOC aquí.

Actualización 15/10/2013

Puedes encontrar un cuestionario adaptado a nuestros tiempos en Yorokobu, porque ¡Proust no tenía smart-phone!

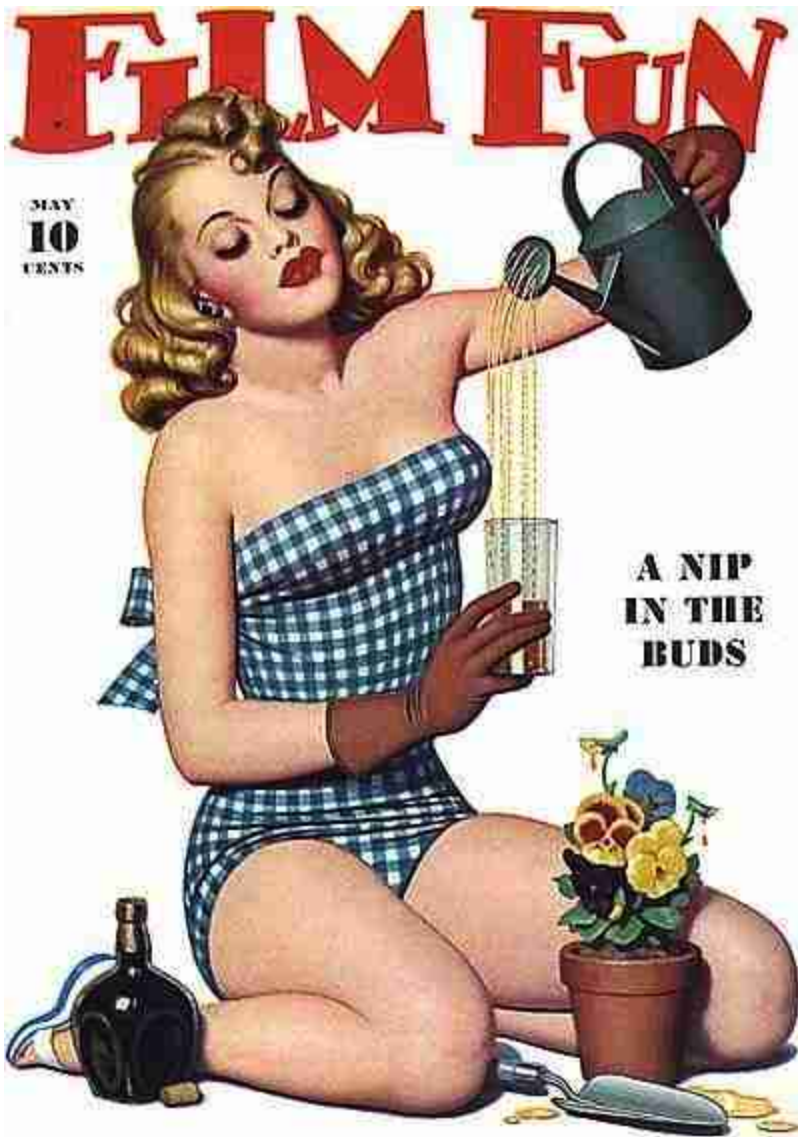
Utiliza el spam (2009-08-04 06:11)



El SPAM puede ser útil: proporciona nombres para personajes de ficción como Samella Luchetti, Tamika Boswell o Thaddeus Santana.

1.3 octubre

Registrar un guión (2009-10-07 11:20)



En la página web del Registro de la Propiedad Intelectual española (RPI en adelante) leemos:

La inscripción registral supone una protección de los derechos de propiedad intelectual, en tanto que

constituye una **prueba cualificada** de la existencia de los derechos inscritos.

En los siguientes párrafos veremos que existen otras pruebas para defender tu creación.

Debemos destacar que *la no inscripción de una obra no significa que el autor esté desprotegido*. Más abajo, en la misma página web reseñada, leemos:

¿Es obligatorio el registro de la propiedad intelectual?

El registro es voluntario. Por lo tanto, no es obligatoria la inscripción en el registro para adquirir los derechos de propiedad intelectual, ni para obtener la protección que la Ley otorga a los autores y a los restantes titulares de derechos de propiedad intelectual.

De modo que la inscripción en el RPI facilita la defensa del autor y sus derechos pero no es la única prueba válida. Arriba hablamos de otros métodos, y son los siguientes:

- Depósito de la obra ante notario. El notario emite un documento que contiene los datos del autor, la fecha y la hora de entrega (depósito) de la obra. El notario es mucho más caro que el RPI pero ofrece una ventaja: el notario jamás rechazará una obra aduciendo que "no es una obra científica, literaria ni artística". El registro notarial es perfecto para REGISTRAR FORMATOS DE TELEVISIÓN. Debes incluir dossier sobre el concepto y el desarrollo del programa, y un guión-tipo.
- El correo certificado. Puedes enviarte a ti mismo tu obra por correo certificado. Pero no abras el sobre. Si sospechas que has sido víctima de robo o plagio, ponte en contacto con un abogado para que haga llegar el sobre

a un juez. En el matasellos está la fecha y la hora de entrega en Correos. De ahí que te recuerde: no abras el sobre. Este método está para situaciones apuradas: No hay una oficina cercana del RPI está lejos o es sábado y debes entregar determinado material a un productor. Correos abre los sábados.

- Safe Creative: “El primer registro mundial de propiedad intelectual, global, libre, abierto, independiente y gratuito creado en un entorno Web” (leemos en safecreative.net). Hace tiempo que lo uso. Además, me ahorro 11 euros (el coste de inscribir un guión en el RPI). En el momento de subir una obra se genera un documento con los datos personales, el título, la fecha y la hora. Puedes pedir con un clic que el documento sea enviado a tu e-mail. Además, si quieres, puedes tener una página Web y utilizarla como escaparate de tus creaciones.

Recuerda, a la hora de registrar un guión en e RPI o en Safe Creative que UN GUIÓN es una OBRA LITERARIA.

¡Actualización!: Información sobre el registro de formatos de televisión.

Chapter 2

2010

2.1 enero

Carrie rescatada (2010-01-15 11:33)



Stephen King relata en *Mientras escribo* cómo Tabby, su esposa, salvó *Carrie* de la papelera.

.....

"*Carrie* me daba la sensación de llevar un traje de neopreno encima y no poder quitármelo (...)

Recelé de perder dos semanas elaborando una novela corta que ni me gustaba ni podría venderse. Solución: tirarla a la basura.

La noche siguiente, cuando volví del colegio, el borrador estaba en poder de Tabby. Lo había visto al vaciar la papelera, había limpiado de ceniza las páginas arrugadas, las había alisado y se había sentado a leerlas. Expresó su deseo de que acabara el relato.

Aprendí (...) que **es mala idea dejar algo a medias sólo porque presente dificultades emocionales o imaginativas**. A veces hay que seguir aunque no haya ganas. A veces se tiene la sensación de estar acumulando mierda, y al final sale algo bueno".

.....
Muchas veces, los que escribimos guiones pecamos (al menos yo) de abandonar proyectos a la mitad o darles un final precipitado (tópico, soso, previsible) para deshacernos de ellos. Deberíamos recordar a Stephen King, a Carrie y a Tabby.

2.2 febrero

Diálogos: La buena educación (2010-02-01 08:01)



Elimina la buena educación de los guiones

Tarantino pone a sus personajes a dialogar de cafés y de hamburguesas, y funciona. ¿El truco? Hablan pistoleros. Pensamos: “¡Esos tipos hablan como yo!” Con estos diálogos Tarantino “humaniza” a sus personajes.

Sin embargo, otros guionistas debemos tener cuidado a la hora de escribir diálogos “realistas”: corremos el riesgo de aburrir al espectador.

Tenemos que PODAR LOS DIÁLOGOS. ¿Cómo? Para empezar, eliminamos la buena educación. Es admisible, como mucho, un “hola-hola” o un “buenos días-buenos días”, e inmediatamente pasar a lo importante, como ve-

mos aquí:

Llaman a la puerta. Juan abre

EJEMPLO 1

... EVA está al otro lado, con un abrigo rojo hasta los pies, con una sonrisa seductora y una botella de champán.

EVA: Hola...

JUAN: Hola...

EJEMPLO 2

... PEDRO está al otro lado, muy serio.

PEDRO: Hola.

JUAN: Hola.

PEDRO: Traigo lo que me pediste...

EJEMPLO 3

... ALICIA, una jovencita de 19 años que muchos hombres querrían tener por vecinita.

ALICIA: ¡Hola!

Juan, con los ojos como platos.

JUAN: Hola.

ALICIA: Acabo de mudarme enfrente. Y... he pensado... si podrías ayudarme a subir un sofá...

Pero, en la mayoría de las escenas, es mejor prescindir del protocolo y comenzar en medio de la acción (“in media res”, dicen los manuales de guión):

INT. PISO DE JUAN –NOCHE

INT. PISO DE JUAN - NOCHE

JUAN abre la puerta. PEDRO está fuera con cara de amargado.

PEDRO

Hola.

JUAN

Hola.

PEDRO

¿Llego en mal momento?

JUAN

No, acabo de comer.

PEDRO

Quiero preguntarte una cosa.

JUAN

Pasa.

Pedro entra.

JUAN

¿Quieres un café?

PEDRO

Sí, gracias.

JUAN

¿Con leche?

PEDRO

Sí, con leche.

JUAN

¿Azúcar, sacarina?

PEDRO

Azúcar.

JUAN

Pero siéntate, hombre.

Pedro se sienta.

[Pedro está sentado] Juan pone los cafés.

JUAN

A mi me gusta hirviendo.

Juan se sienta. Pedro y Juan toman café.

JUAN

Bueno, ¿de qué querías hablarme?

PEDRO

¿Has pensado en dejarlo todo y empezar de cero?

¿Y vosotros? ¿Abusáis de la “buena educación” en vuestros guiones?

Diálogos: Reescribir (I) (2010-02-12 00:05)

x

Si escuchamos con atención a dos personas que conversan, observaremos que se interrumpen, se preguntan y se desvían del tema... Es cierto que hay charlatanes difíciles de detener, pero en las películas sirven para molestar al protagonista. Por ejemplo: Henry Fonda molesta con su cháchara a James Stewart mientras cabalgan por el desierto en *El club social de Cheyenne*.

Así que si queremos que nuestros personajes hablen como la gente real (sin abusar de la "buena educación") tienen que interrumpirse, preguntarse, desviarse del tema...

Vamos a ver cómo podemos aplicar esto:

DIÁLOGO ORIGINAL

Silvia y Teresa comen algodón de azúcar.

SILVIA

He sido actriz. He hecho un poco de poco de todo... Teatro, cortos... Una vez hice de estatua en la calle. Me gané algún dinero. Y siempre había alguno que me daba su teléfono... También hice una película, pero no creo que la hayas visto.

TERESA

¿Cómo se llama?

SILVIA

Era muy mala... De esas de serie zeta. Se llama PERDIDAS EN LA CARRETERA. Va de dos tías que van por la carretera. Se les estropea el coche y un loco las recoge. Y el loco quiere matarlas, claro, pero ellas son peores... La vieron cuatro gatos.

DIÁLOGO REESCRITO

SILVIA

He sido actriz.

TERESA

¡Qué interesante!

SILVIA

Sí, bueno... Hice un poco de poco de todo...

Teatro, cortos... Hasta una película...

TERESA

¿Qué película?

SILVIA

Era muy mala, de serie zeta. La vieron
cuatro gatos.

TERESA

¿Cómo se llama?

SILVIA

PERDIDAS EN LA CARRETERA.

TERESA

No me suena.

Silvia sonríe.

TERESA

¿Y de qué va?

SILVIA

De dos tías que van por la carretera,
se les estropea el coche y un loco las recoge.
El loco las quiere matar, claro, pero ellas son
peores...

TERESA

Me gustaría verla.

Personaje: ponerse en lo peor (2010-02-20 01:29)

x

¡Fastidia a tu personaje!

Cuando estoy atascado, una de las preguntas que me hago es:

¿Qué es lo peor que le puede pasar a mi personaje?

Y escribo una escena en la que mi personaje se topa con su peor enemigo o trata de hacer frente a una situación que detesta. Es un recurso explotado por la comedia pero también en el drama. La película Mejor... imposible (As Good As It Gets) contiene un ejemplo perfecto.

El personaje interpretado por Jack Nicholson odia a los negros, a los gays y a los perros. (En realidad odia a la humanidad). En una misma escena se enfrenta a los tres miedos:

La escena

[Situación previa: Melvin (Jack Nicholson) se encuentra en el pasillo y está siendo interrogado por la policía respecto al atraco que ha sufrido uno de sus vecinos, un pintor, el dueño del perro. La policía se marcha.]

FRANK, el novio del pintor agredido, camina por el pasillo con el perro en brazos y su plato, y se dirige a la puerta de una de las vecinas. Pulsa el timbre y espera.

Melvin observa la escena con curiosidad malsana.

Una anciana abre la puerta Frank.

FRANK

Hola.

VECINA ANCIANA

Oh... He estado rezando por él...

FRANK

Sí...

VECINA ANCIANA

Desde que lo supe.

Melvin tiene a su espalda la puerta de su piso pero no se decide a entrar. Le parece más interesante la conversación entre el FRANK y la vecina anciana.

FRANK

Bueno, yo ahora me voy para el hospital.

La vecina anciana hace mohines al perrito.

FRANK

¿Podría cuidar al perro sólo por esta noche?

A la vecina anciana se le cambia la cara: no quiere al perro ni en pintura.

VECINA ANCIANA

Oh... No-no-no... No-no...

(Cerrando la puerta.)

Lo lamento.

FRANK

Está bien... Gracias...

La anciana cierra la puerta.

FRANK

¡Vieja zorra! ¡Maldito perro!

MELVIN

Je-je-je-je... ¡Je-je-je!

FRANK

¡Quédate tú!

MELVIN

¿Eh?

FRANK

¡Sí, tú! ¡Sí eso es!

El perro ladra entre asustado y furioso. Melvin retrocede hacia la puerta.

FRANK

(interponiéndose entre Melvin y la puerta)

¡Quítate de en medio, coño!

FRANK tira al perro dentro del apartamento de Melvin y encaja la puerta.

El perro intenta salir desesperadamente.

FRANK

¡Quédate tú y así estaremos a la par!

¡Una noche!

El perro asoma el hociquillo por la abertura de la puerta entreabierta, intentando escapar.

FRANK

(empujando al perrito hacia el apartamento)
Venga, adentro.

MELVIN
¡Espera, espera!

FRANK cierra la puerta.

FRANK
¿Quieres decirme que no? ¿Quieres decirme
que no?

El perrito parece resignado y busca refugio en el
piso.

FRANK
¿Quieres decirme que no?

MELVIN
Yo... no quiero decirte nada.

FRANK
Porque nunca he estado tan loco como ahora.
Casi, casi... quiero que me digas que no.

Melvin y Frank se quedan mirándose fijamente. Melvin
no quiere al perrito pero es incapaz de negarse.

UN RING: EL ASCENSOR HA LLEGADO.

FRANK
(tirando el plato del perro al suelo)
Gracias por cuidar de él.

Melvin intenta coger el plato que rebota en el suelo.

MELVIN

¡Eh!. ¿A dónde vas? No puedes hacer esto.

FRANK

(se vuelve antes de entrar en el ascensor)

¡Más te vale no meterte conmigo hoy!

MELVIN

¡No puedo quedarme con él! Nadie había estado nunca aquí dentro! Ey, Frank...

Mientras tanto, el perrito corretea por el apartamento de Melvin buscando un lugar donde esconderse.

MELVIN

Frank... Frank...

FRANK entra en el ascensor y cierra.

Melvin se queda de piedra. Nunca esperaba cuidar a un perrito.

Así que si tu personaje sufre de claustrofobia, enciérralo; si odia los bichos, haz que le caigan encima; si no sabe nadar, tíralo al agua; si odia a su suegra, que se la tope al llegar a casa...

Transcribir una película (2010-02-28 09:48)



Aprender a escribir guiones transcribiendo los diálogos y las acciones de las películas

De niño leía los cuentos de Chejov que traía el suplemento dominical de un periódico. Y quise ser Chejov. Años más tarde leí en ese mismo periódico que un tal Steven Bochco era el creador de mi serie favorita de entonces: Canción triste de Hill Street. Y quise ser Bochco. (Guardo el recorte de prensa en algún libro). Pero a principios de los 90, Sevilla no tenía Facultad de Comunicación ni había cursos ni talleres de guión. ¡Qué rabia! ¡Tenía tantas ganas de aprender a hacer películas y series de televisión! En aquellos años sólo encontré tres libros: *Cómo se escribe un guión* de Michel Chion, *Cómo dirigir cine* de Terence St. John Marner y el archiconocido *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente* de Linda Seger. Gracias a ellos aprendí las nociones básicas del oficio de la escritura. Por ejemplo, que una página de guión equivale aproximadamente a un minuto en pantalla. Recordé entonces que para aprender a pintar, hay que copiar a los maestros.

De modo que sabiendo más o menos cómo era el formato de guión, empecé a **transcribir escenas** de las películas que veía en televisión. Con una grabadora tomaba los

sonidos, con un bolígrafo transcribía a papel los diálogos y más tarde, los pasaba a limpio con mi máquina de escribir, añadiendo las descripciones y las acciones. Transcribí escenas de acción, de lucha, de duelos verbales, intentando ajustar el papel al tiempo en pantalla.

Transcribí un episodio de *Expediente X (X-Files)* de 42 minutos. En 42 páginas estaban todas las descripciones, las acciones y los diálogos. Si una escena duraba...

... medio minuto, escribía media página;

... un minuto y medio, una página y media;

... dos minutos y quince segundos, dos páginas y cuatro o cinco líneas más...

No siempre coincidía la relación página/minuto. En ocasiones una página equivale a treinta segundos y otras veces a un minuto y poco más. De todos modos me proponía que el resultado final fueran tantas páginas como minuto tuviera la emisión.

Aprendí muchísimo con ese ejercicio. Cuando ajustas el texto al tiempo marcado escribes descripciones simples, acciones simples, evitas hablar de la psicología de los personajes y omites acotaciones de diálogo. Gracias a este ejercicio no me sorprendí cuando me enfrenté a mi primer trabajo profesional: los guiones de una serie dramática para la ETB (Televisión Autónoma Vasca). Cada semana me enfrentaba la escaleta de un episodio sin haber asistido a ningún cursillo de guión.

Así que compra libros de guión, transcribe escenas de películas que te gusten (con el formato estándar de guión) y piénsalo dos veces antes de gastar el dinero en un taller de guión. (Elije aquellos que traten cuestiones prácticas que no encuentres en los libros ni en Internet).

2.3 marzo

David Lynch, chocolate, café y azúcar (2010-03-03 10:40)



Esto es una trivialidad...

Un año antes de *Twin Peaks*, David Lynch “confesó” al New York Times el secreto de su creatividad:

Cada día, después del almuerzo, tomaba un tazón de chocolate espeso, con mucha azúcar y seis o siete tazas de café... y más azúcar. Después emborrataba sin parar las servilletas de papel de la cafetería.

CUIDADO si quieres realizar el "experimento"; el café que tomamos en España es mucho más fuerte que el que se toma en cualquier cafetería de Estados Unidos.

Si alguien se atreve... que me escriba y me diga si ha visto enanos bailando y hablando en arameo...

Receta para hacer una de miedo **(2010-03-04 10:49)**



RECORTE DE UN VIEJO PERIÓDICO (olvidé el nombre):

Val Lewton, productor de filmes de terror como *La mujer pantera* y *Yo andube con un zombi* (ambas dirigidas por Jacques Tourneur) nos da la receta para una película de miedo al estilo RKO:

"Nada de rostros deformes, ni ruidos chirriantes (...) El terror es una sensación que no se puede mantener durante mucho tiempo, (...) acaba siendo risible. Nuestra fórmula es sencilla. Una historia de amor con personas normales, tres escenas de terror sugerido y una escena de violencia".

Escuela Shields de guiones (2010-03-10 17:09)



Jonathan Shields (Kirk Douglas) es productor de cine en 'Cautivos del mal' ('The Bad and the Beautiful'). Para Shields la teoría básica del guión se resume en ocho palabras.

La escena: Shields conduce al escritor James Lee Bartlow (Dick Powell) a un despacho en los estudios de Producciones Shields. Allí están algunos de los muebles de la casa del escritor (su mesa, su mecedora, su máquina de escribir...)

El escritor se sienta en su mecedora y enciende su pipa.

ESCRITOR

¿Por dónde empiezo?

SHIELDS coge tres guiones de una mesita y los pone al lado de la máquina de escribir.

SHIELDS

Léase estos guiones y vea cómo se hacen.

¿Y tú? ¿Lees guiones de otros para ver cómo lo hacen?

Lizzie Borden cogió un hacha (2010-03-16 18:21)



De la descripción del personaje a la acción

"Lizzie Borden cogió un hacha y dio a su madre cuarenta hachazos. Y viendo lo que había hecho, con el corazón en un puño, a su padre dio cuarenta y uno..." dice Hitchcock. Después, continúa: "Supongo que ya habrán adivinado que hoy no les vamos a presentar una comedia romántica".

Es parte de la introducción a uno de los capítulos de *Alfred Hitchcock's Presents*.

El maestro nos adelanta la historia. ¿Dice que Lizzie Borden era una mujer malvada, que odiaba a sus padres? En ningún momento. Habla de hechos concretos: el hacha, los hachazos...

Encuentro, a menudo, en guiones de novelas y de profesionales frases como estas:

- FULANO odia a su familia. Hace años que no tiene trato con ella.
- MENGANO es un hombre de gran cultura. Lee a los

clásicos en griego y latín. Tiene una colección de sellos que comenzó con su padre.

- ZUTANO es un tipo irónico. Le gusta jugar al gato y al ratón con los demás.
- MENGANITA es una mujer humilde. Muchos ignoran que en el pasado un hombre le partió el corazón.

Y, con frecuencia, tras leer los guiones, escribo notas como estas:

- No se ve que Fulano odie a su familia. La familia no aparece. Fulano no hace referencia a su familia. Si "Fulano odia a su familia" debe MOSTRARSE mediante el diálogo o la acción.
- No se ve que MENGANO tenga una extensa cultura. ¿Qué importa si habla latín y griego si no los usa? La colección de sellos puede ser una excusa para comprender la relación con su padre, pero no hay referencias a ellos.
- No se ve la ironía de ZUTANO ni que juegue con los demás.
- No se ve que MENGANITA eche de menos a su antiguo amor. Si aquella historia fue importante, hay que demostrarlo.

Algunos guionistas consideran que descripciones como las de arriba ayudan a la caracterización de los personajes. Sin embargo, el guionista queda en mal lugar si esos apuntes no se "traducen" en imágenes, diálogos y/o acciones. Parece que hubiera entregado un borrador anotado en vez de una versión más o menos acabada.

En muchas ocasiones conviene hacer un estudio de los personajes. Sin embargo, todas las notas (biográficas y psicológicas) de los personajes deben ser para USO PROPIO; en el guión deben TRADUCIRSE en imágenes, diálogos y acciones.

No escribas A FULANO le gusta apostar.

Escribe un diálogo que empiece así: Te apuesto a que...

No escribas: FULANO odia a los perros.

Escribe algo como: FULANO enrolla el periódico y golpea al perro.

No escribas: FULANO es un hombre de extensa cultura.

Escribe algo así: FULANO lee un libro voluminoso y viejo en una habitación atestada de libros.

No escribas: ZUTANA odia a su hermana.

Escribe algo como: ZUTANA echa lejía al vestido negro de su hermana.

¿Pero está prohibido describir a los personajes en el guión? No, en absoluto, pero si lo haces toma como referencia a Tennessee Williams. El dramaturgo dejó unas NOTAS sobre los personajes del *Zoo de Cristal*. Aquí, la protagonista:

Amanda Wingfield (la madre): Una mujer de gran pero azorada vitalidad, que se aferra frenéticamente a otro tiempo y lugar. Su caracterización debe ser creada con sumo cuidado, no

copiada del tipo. No es una paranoica, pero su vida es una paranoia. En Amanda hay mucho de admirable, y tantas cosas dignas de amor y piedad como de risa. Ciertamente, tiene capacidad para soportar sufrimientos y una especie de heroísmo, y aunque su estupidez suele hacerla inconscientemente cruel, en su frágil persona hay ternura.

Tennessee Williams describe, con belleza expresiva, sobre el estado emocional de Amanda. Aconseja a la actriz cómo debe acercarse al personaje. Después, en el texto dramático, Williams sólo presenta acciones y diálogos que remarcan la descripción inicial de Amanda.

Once páginas cada jueves (2010-03-17 10:45)

✖ A menudo escucho a guionistas quejarse porque un productor les dio un mes para escribir un guión. Estos guionistas están seguros de que escribirán una basura, y acaban teniendo razón.

Sin embargo, cuando los guionistas tienen "todo el tiempo del mundo", ¿escriben (casi) todos los días?

"Yo escribo cuando tengo inspiración", dicen algunos. Mala idea. Paramount exigía a Billy Wilder que entregara once páginas cada jueves. De esa época son películas como Días sin huellas, Perdición, El crepúsculo de los dioses, Sabrina...

Escribir con regularidad funciona.

¿Tienes tiempo?

No lo malgastes. Escribir diez u once páginas a la semana es una meta asequible.

¿Tienes poco tiempo y quieres escribir un guión?

No lo malgastes. Escribe al menos dos o tres páginas a la semana. Sin prisas, con esmero. Regala los videojuegos, aborrece la televisión. Dos o tres páginas a la semana son suficientes para acabar en condiciones un guión en 6 meses.

Faulkner, novelista y guionista, trabajó como cartero, fogonero, lavaplatos, camionero mientras escribía su primera novela.

Ahora, escribe...

Cómo seducir a los lectores de guiones (2010-03-19 09:32)



La buena presentación del guión

¡Te mueres de ganas por ver a esa persona! Por eso vas a la peluquería, te vistes para impresionar y limpias el coche (que hace meses que acumula polvo). Si puedes, hasta vas al dentista para una limpieza de boca. Y ahí estás tú: como un pincel. Jamás te presentarías con un aspecto deplorable ni siquiera con el aspecto de antes de ayer. ¡No! Quieres seducir... No te presentas ante esa persona y dices: "Perdona la pinta que traigo. Si quedamos mañana, me verás mejor".

A los lectores de guiones también hay que seducirlos.

Darás una mala impresión si presentas un guión con parafones de acciones y diálogos. Puede que tu historia sea magnífica, pero muchos lectores de guión, lo sé muy bien, mirarán con recelo tu guión. Les entrará pereza enfrentarse con la lectura de tu obra. Y si no eres endiablidamente bueno escribiendo, no pasarán de la segunda página.

Así que intenta NO PRESENTAR un guión de esta manera:



—
Intenta PRESENTAR el guión más o menos así:
—

DARKNESS. THE SOUND OF WINE AND SMOKE.

MUSIC. TITLES.

EXT. OCEAN -- NIGHT

The darkness is actually water. A SEAWATCHER eyes across heavy ocean swells. Half-a-dozen flashlights -- weaker beams -- racing along what we can see is the deck of an aging FISHING TRAWLER.

FISHERMEN struggling with a gaff -- something in the water --

A HUMAN CORPSE.

INT. FISHING BOAT DECK -- NIGHT

THE BOYS sprawled there. The sailors all talking at once -- three languages going -- have started to mark the presence of death --

 SAILOR #1
 -- Jesus, look at him --

 SAILOR #2
 -- what? -- you cover me a head
 and he's got? --

 SAILOR #3
 -- (rush) how he was shot --
 (muttering the body)--

 SAILOR #1
 -- dun't, dun't do that --

 SAILOR #2
 -- he's dead, you think he gonna? --

 SAILOR #1
 -- do have some respect -- it'd a --

The Bourne Identity pg. 1

Procura:

- Que los párrafos de acción sean cortos y estén separados entre sí
- Que los diálogos no tengan más de cuatro líneas.

Haz una prueba: transcribe los comienzos de las películas que más te gusten y estudia por qué funcionan. Mira la primera página de El Caballero Oscuro:

* * * * *

SOUNDING. Massive flames. A dark shape vanishes-- The AIR
 STIRRED. Growing. Filling the screen with darkness.

END
 100

SOUNDING. Moving over the towers of downtown Gotham...
 Stalling in on an office building... In a large window...
 which happened to reveal--

INT. OFFICE, HIGH RISE -- DAY

A MAN in a CLIMB SUIT holding a SHAKING SILVERED PISTOL.
 WHISPERING A WHISPERING: THIS IS DUFFY. He turns to a
 woman next, HARRY, also in a climb suit, who steps forward
 with a LITTLE LAUGHING, also in a tower suit across the
 street and FINEE & CAROL SCOVEN. They watch the man to
 see if he's alone-- CLAMP ON-- NEEDS A SET FOR THE THEN STAGE
 AND THE WINDOW--

INT. HIGH-RISE -- DAY

...LEFT again. The man CLIMB across the SKIRTING BRIDGE...
 Landing on the lower level across the street--

INT. DOWNTOWN GOTHAM -- DAY

A MAN at the corner, back to us, holding a CLIMB SUIT. He
 NOW pulls up. The man gets in. puts on his mask. Inside
 the car, two other men wearing CLIMB SUITS.

DRIVING

There's a RING. Let's go this.

One of the three looks up from looking his electronic
 screen.

DRIVING

That's it? That's what?

DRIVING

There's two on the roof. Ready for
 is in Action above. Five above in
 plenty.

DRIVING

The Dark Knight pg. 1

-
 -

Los párrafos de acción están claramente divididos para facilitar la lectura.

GUIONISTA: He empezado con un narrador como en Uno de los nuestros.

JAVIER: Ah, sí, los narradores ocupan más líneas de diálogo, como los cuentacuentos o los que dan discursos. Pero si vas a poner a dos personas hablando, el diálogo tiene que ser como un partido de tenis.

GUIONISTA: Pero tú has escrito en un post que puede haber un charlatán y otro que escucha pacientemente.

JAVIER: Por supuesto. Pero ten cuidado con eso, no vaya a ser que se aburran los espectadores también.

GUIONISTA: ¿Y uno que es interrogado por la policía?

JAVIER: Depende de las ganas que tenga de hablar...

Objetos: el anillo de Desayuno con Diamantes (2010-03-22 10:05)



Volví a ver Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's).

Recordé lo importante que puede ser un objeto sencillo para el desarrollo y la conclusión de una historia. No hablo de los objetos que reciben los héroes para que los utilicen (como los inventos de Q para el Bond pre-Craig). Hablo de un anillo modesto: no pertenece a la Tierra Media, apenas tiene importancia, pero acaba siendo poderoso...

Como muchos sabréis los personajes de Desayuno con Diamantes son Paul (George Peppard), un joven escritor que ejerce como gigoló, y Holly (Audrey Hepburn), una cazafortunas, vecinos en un modesto edificio en Manhattan.

He aquí la historia del anillo:

1. Paul encuentra el anillo en una bolsa de patatas fritas. A esto los teóricos lo llaman PLANTAR.
2. Paul y Holly pasan un día como turistas en Nueva York. Él conoce los sitios favoritos de ella, como Tiffany's. Paul quiere que Tiffany's grave un inscripción en el anillo que aún guarda en un bolsillo. (¿Quién no ha guardado un billete de diez euros en el bolsillo que ha acabado en la lavadora?)
3. Cuando Holly quiere marcharse a Brasil con un multimillonario, Paul le entrega el anillo y le pide que se quede con él en Nueva York.

Me gusta cómo este anillo al que apenas se le ha dado importancia en el relato, acaba convirtiéndose en un objeto importante, simbólico, para los protagonistas.

2.4 abril

Coger al espectador por el cuello

(2010-04-02 15:48)



Marnie

EL PRODUCTOR

Javier, el comienzo es lento.

JAVIER

Ya.

EL PRODUCTOR

Quince páginas son muchas para plantear la historia. Se puede contar lo mismo en seis o siete. No queremos que la gente cambie de canal.

Sucedió hace años. Entonces me dije: “Ningún productor volverá a decirme lo mismo”. Hoy creo que aquel comienzo podría haberse resuelto en tres páginas.

El zapeo, los anuncios, el Youtube... nos enseña que deberíamos empezar las historias cuanto antes... No en el minuto 15 ni en el 30... ¡Ya! El espectador no quiere información, quiere emociones... Un plano es suficiente para

que el espectador se meta en la historia.

La idea de la rapidez y la economía narrativa no es nueva. Cecil B. de Mille, decía:

"Las películas deben empezar con un terremoto y crecer en intensidad".

Sunrise (Amanecer) es una película muda de Murnau con un comienzo vigoroso. Un rótulo cuenta que las mujeres de la ciudad fascinan a los hombres del campo y que algunas de ellas son cazafortunas. Sigue una escena donde una arpía convence a un hombre de campo para que mate a su esposa y venda las propiedades. En la siguiente escena, el hombre de campo se dirige a su casa para matar a su dulce esposa.

Para un **thriller** se puede tomar como ejemplo el cine de Hitchcock. El gordito genial comienza con un cadáver, un asesinato, un robo, un tipo extraño que propone un pacto siniestro, un mirón...

Para una **comedia** se puede tomar como ejemplo el cine de Billy Wilder. El austriaco decía:

"Al público hay que agarrarle por el cuello y no soltarle".

Los comienzos de Wilder en la comedia son trepidantes:

- *Sabrina* es la hija de un chófer. Ella se sube a un árbol para ver la fiesta de los ricos. Cuando se entera que el hijo menor de los ricos está comprometido, ella intenta suicidarse...
- *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*) comienza con un narrador que cuenta cómo los hombres casados se sienten incómodos al séptimo año de matrimonio...

- *Con faldas y a lo loco / Una Eva y dos Adanes (Some Like It Hot)* comienza con unos contrabandistas de alcohol, una redada y un tiroteo...

En realidad, el cine de Billy Wilder puede tomarse de ejemplo para cualquier género: drama, comedia, melodrama, film noir...

¿Y tú? ¿Tienes un comienzo trepidante para el guión? Empieza a leerlo por la página diez... Quizás te llesves una sorpresa.

Un consejo para un segundo borrador (2010-04-06 07:01)



Cuando te enfrentes al **segundo borrador** de guión **comienza por el tercer acto**. Sigue con el segundo y acaba con el primer acto.

¿Por qué?

La experiencia me ha enseñado que los guionistas comenzamos a reescribir el primer acto con fuerzas, con ánimos, y nos desinflamos a medida que avanzamos. En mis trabajos y en los de otros guionistas a menudo observo que el primer acto está muy trabajado, el segundo acto pierde fuerza y el tercero tiene la frescura de un moribundo.

¿Y para una tercera versión y sucesivas? Elige un orden distinto cada vez. Así todos los actos tendrán un tono uniforme.

La señora que sabía quién mató a quién (2010-04-07 07:43)



Ponte en situación... Sales de casa y te diriges a la ferretería para comprar una bombilla. A pocos metros de tu destino ves a una de esas señoras *te-voy-a-contar-una-cosa...* Pero es tarde para dar marcha atrás, te ha visto, se te acerca y comienza una historia:

*"¿Sabes quién vive ahora donde el Nicolás...?
Es una señora que viene de Barcelona..."*

Y piensas: "¡Dios, que me trague la tierra!"

Ponte en situación... Sales de casa y te diriges a la ferretería (otra vez). A pocos metros de tu destino ves una muchedumbre y después a agentes de la policía cortando la calle. Ves a una señora *te-voy-a-contar-una-cosa...* y le

preguntas qué está pasando. Ella te dice:

*"¿Sabes quién vive ahora donde el Nicolás...?
Es una señora que viene de Barcelona..."*

La muchedumbre y la policía despiertan en ti un interés por saber de la señora de Barcelona...

Esta anécdota real te hace reflexionar. Te das cuenta de que quizás tu personaje necesita un martillazo en la cabeza en la primera escena y que después digas al público quién le ha golpeado y por qué. Dicho de otro modo:

El orden en el que se cuentan las cosas altera la atención de los espectadores.

Tres ejemplos claros, al azar (los primeros que me vienen a la cabeza):



Sunset Boulevard, exposición

Sunset Boulevard



cena inicial

Piloto LOST, es-



Escena inicial

Uno de los nue-

En los tres casos nos preguntamos: ¿Cómo se ha llegado a esto?

Es un truco que casi siempre funciona.

La firma del pintor en los cuadros acabados (2010-04-08 15:18)



Mo y yo pasamos el sábado en el sofá, viendo películas. Cuando acabamos la tercera consecutiva dije:

—Esta película me ha gustado de verdad. Merece que salga el THE END al final. ¿Por qué no se pone THE END en las películas que se hacen ahora?

Era una pregunta retórica.

—Porque las películas de ahora no están acabadas —dijo Mo.

Ella fue a preparar café y me dejó pensando. Recordé que los pintores ponen su firma en los cuadros acabados. La ocurrencia de Mo era un acierto; era su manera de decir que las películas actuales están a medio cocer.

En muchas películas actuales, incluso en las mejores, es posible eliminar, como mínimo:

- Cuatro o cinco escenas (explicativas, de transición, de relleno para alcanzar las dos horas).
- Dos o tres personajes (el de cuota, el paródico, el temático).
- Entre un quince y un veinte por ciento de los diálogos (los clichés, las frases hechas, las frases huecas, las explicaciones, los diálogos de manual básico...)

MI-YO CRÍTICO: Pero Tarantino usa diálogos clichés, frases hechas, prescindibles...

JAVIER: Las frases comunes de Tarantino son las "notas de realidad" dentro de la locura. Un tío pirado con pistolas que toma batidos de fresa es una "persona humana".

En la mayoría de las películas de Hitchcock, Otto Preminger, Vincente Minelli, Billy Wilder... es difícilísimo eliminar escenas, personajes y diálogos. Sus películas son redondas, están acabadas... ¡Cuando vemos el rótulo THE END nos llenamos de satisfacción!

Como guionista no puedo obligar al productor a que ponga el rótulo THE END. Pero puedo y debo exigirme para que el guión sea redondo y merezca un THE END.



*

Los hombres que no daban explicaciones a las mujeres (2010-04-12 18:38)



... ni a su padre ni a su madre.

¿Para qué? ¿A qué espectador le interesa?

Me refiero a explicaciones como "te voy a contar cómo he llegado aquí" o "te voy a contar cómo sé lo que sé"...

Los espectadores quieren que la historia siga adelante

No se trata de tomar el pelo a los espectadores, si no de darles una respuesta que los satisfaga (breve, por favor). La mayoría de las explicaciones pueden resumirse en tres o cuatro palabras.

Mira cómo algunos tipos se quitan las explicaciones de un plumazo:

EL SUEÑO ETERNO

VIVIAN

¿Cómo entró aquí?

MARLOW

¿Puede adivinarlo?

KILL BILL VOL. 2

BILL

Hola, Peque.

LA NOVIA

¿Cómo has dado conmigo?

BILL

Soy el mejor.

EXPEDIENTE X

EN LOS PASILLOS DEL FBI DE WASHINGTON:

AGENTE SPENDER

¿Cómo ha entrado aquí?

EL FUMADOR

El poder, agente Spender, el poder... Lo que quiero ofrecerle.

EXPEDIENTE X

SCULLY

¿Cómo sabes eso?

MULDER

Tengo mis contactos.

El interrogatorio de Cadell para atrapar asesinos (2010-04-16 15:46)



En la introducción a *El cine según Hitchcock*, Truffaut resume el cine del inglés así: El señor Y habla de sus vacaciones en Escocia mientras mira las piernas de la señora X.

A continuación, Truffaut nos dice que el cine de Hitchcock está caracterizado por los diálogos mundanos y la cámara que revela las verdaderas intenciones de los personajes.

Así que consideré como ejemplo perfecto la escena de *La sogá (Rope)* donde la cámara se aparta de los invitados y se centra en el ama de llaves recogiendo el buffet. Los espectadores pensamos que de un momento a otro el arcón será abierto y el muerto expuesto a la vista de todos.

Sin embargo, un reciente visionado de *La sogá* supuso para mí un descubrimiento...

Aquella conversación que consideraba trivial sobre "dónde podría estar David" es importante para la historia: pone nerviosos a los asesinos. Como diría Gila:

Me enteré dónde se hospedaba Jack el Destripador y fui a su hotel. Nos cruzábamos en

el pasillo y le decía yo: "Alguien es un asesino".
Y se ponía colorao, colorao, colorao...

El profesor Rupert Cadell (James Stewart) intuye o sospecha que Brando y Philip han matado al personaje ausente y trata de averiguar sus reacciones. Para ello, el profesor Cadell les interroga indirectamente utilizando sus nombres en un marco aparentemente trivial:

CADELL

No me gusta arrojar dudas, pero si David está en su casa, ¿no creen que llamaría en lugar de su madre? ¿No lo crees así, Brando?

CADELL

Puede que tengamos la suerte de saber dónde está ahora si supiéramos dónde estuvo esta tarde. ¿Tú que opines, Brando?

CADELL

¿No crees que pudiera ayudar a saber dónde estuvo?

CADELL

Y supongo que ni tú ni Brando fueron [al club].
¿Philip?

Los asesinos pierden progresivamente los nervios a medida que avanza el interrogatorio indirecto y tratan de justificar sus acciones a diferencia de los otros personajes.

El siguiente documento en PDF incluye una transcripción completa de la escena con fotogramas ilustrativos.



El pasado del soldado (2010-04-22 09:17)



Un legionario español sufre una emboscada en Afganistán y pierde a dos compañeros. Regresa a casa, donde le esperan su esposa y sus hijos. La readaptación a la vida civil será difícil.

Es un story line que trabajo actualmente.

Tengo escrita la emboscada en Afganistán. Es una escena trepidante, pero mantenerla significa problemas estructurales.

El cambio de género

El guión pasa de un drama bélico a un drama personal y familiar. Es una transición difícil. Podría traicionar las expectativas de los espectadores al pasar de los tiros y las bombas a un ambiente doméstico. Al contrario se ha hecho muchas veces: un tipo normal, que tiene una pareja

y una familia, se marcha a la guerra. Los espectadores deseamos que vuelva al hogar. Pero no es la historia que quiero contar.

Exposición larga

Con la emboscada en Afganistán, la "verdadera" película comienza 20 minutos después. Podría utilizar flashbacks como han hecho otros... no me convence. Alguien me dice que empiece antes: el soldado es un niño, crece, va a la guerra y vuelve, como en *Nacido el 4 de julio*. Y yo pienso: ¿Oliver Stone no podría haber empezado con el regreso del soldado inválido? En cualquier caso, recuerdo mal la película; eso significa que no es el camino a seguir.

Me pregunto "cuál es el tema" y lo tengo claro: la adaptación del soldado a la vida civil. Luego, no es una historia bélica; mi historia sucede después de la guerra. Me vienen dos películas a la cabeza.

LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA

La primera película que recuerdo es *Los mejores años de nuestra vida*, dirigida por William Wyler, con guión de Robert E. Sherwood (también guionista de *Rebeca* y *El Bosque Petrificado*).

En la primera escena de *Los mejores años de nuestra vida*, los soldados son repatriados a los Estados Unidos tras acabar la Segunda Guerra Mundial. No somos testigos de las atrocidades que han vivido, aunque vemos a uno sin manos. Después vemos cómo los soldados tienen problemas para conectar con sus seres queridos y retomar la vida corriente, y cómo son tratados con desconsideración en vez de cómo héroes.

ACORRALADO



El planteamiento de Acorralado es perfecto: Un tipo con un petate se topa con un sheriff y por la conversación sabemos que John Rambo acaba de regresar de Vietnam y está tocado. ¿Necesitamos ver que ha estado en Vietnam?

Nota 11 de junio de 2010: He vuelto a ver el comienzo de Acorralado. Muchos más adelante, Rambo está en los calabozos de la comisaría del pueblo. Mientras lo interrogan y lo tratan con dureza recibe tres flashes de su pasado en Vietnam. Esto hace que el ejemplo de RAMBO sea imperfecto. Aún así, me pregunto si esos tres breves flashes eran necesarios. Unos minutos más adelante aparece el que fuera su coronel y nos cuenta quién es Rambo y qué le ocurrió.

Pienso que es importante saber qué hizo el personaje y de dónde viene, pero es más importante saber a dónde quiere ir, qué quiere hacer y qué hace para cumplir su objetivo, su deseo, su sueño.

¿Dónde empezaríais vosotros? ¿En la guerra? ¿Antes de la guerra? ¿En el presente?

No te quejes, sedúceme (2010-04-26 09:54)



Si alguien echa por tierra tu guión, no le digas que te pasaste ocho meses trabajándolo. Dale las gracias. Escucha el consejo de un viejo mago a un joven mago...

MAGO JOVEN

Les dije: ¡Estupidos hijos de perra, no os dais cuenta de mi trabajo! ¡Lo que acabáis de ver me ha costado mil horas de mi vida!

MAGO VIEJO

Ellos no entienden de trabajo, muchacho, sólomente quieren que se les divierta. Si quieres valer tanto como la magia, gánate al público.

Magic

Guión de William Goldman.

Dirigida por Richard Attenborough

Recetas contra el bloqueo (2010-04-27 10:43)



Russ Meyer encerró a un guionista en una habitación. Cuando no escuchaba las teclas de la máquina de escribir, abría la puerta y le preguntaba: "¿Qué haces parado?".

Me pregunto qué trucos usaban los guionistas de Meyer para que la máquina de escribir hiciera ruido en todo momento. Lo que sí puedo decirles son mis "trucos" para estar siempre en movimiento.

La agenda del personaje

Pienso en las obligaciones profesionales y compromisos personales de los protagonistas. Repaso qué hace X desde que se levanta hasta que se acuesta en un día más o menos corriente y cómo puede interferir o contribuir a la trama. Está claro que los abogados van a los tribunales y reciben a clientes, y los médicos pasan consulta... A Marge Simpson le pasan cosas cuando

va a comprar el pan, sale a cuidar el jardín, acude a las reuniones vecinales o va a visitar a las hermanas. Recuerdo que en Ejecución inminente el periodista interpretado por Eastwood intenta compaginar su trabajo con su tarea como padre de una criaja: el mismo día que debe llevar a su hija al parque intenta evitar la ejecución de un reo.

Los lugares por dónde pasa el personaje

Me gusta saber quiénes son los vecinos del protagonista, dónde compra el pan y el periódico, si tiene un bar favorito y qué recorrido hace para llegar a su trabajo. Puede que esta información me sirva o puede que no, pero es bueno saberla. Pienso en Scorsese: las calles, los negocios (el bar, la lavandería, la tienda de comestibles), las casas...

Lo peor que le puede pasar al personaje

En los talleres que imparto hablo del túnel que no llega al bosque en La gran evasión entre otros ejemplos. "Lo peor que le puede pasar a un personaje" es la base de la comedia.

Lo más "absurdo" que pudiera hacer el personaje

Situaciones desesperadas requieren medidas desesperadas... Aliarse/Liarse con el enemigo, meterse en la boca del lobo, aceptar lo inaceptable...

Los trámites, los procesos, los rituales... paso a paso

Si el personaje va de España a Japón pienso que compra los billetes, hace la maleta, va al aeropuerto, embarca, habla con alguien durante el vuelo, que le espera alguien en el destino... Igual me sirve, igual no;

pero lo tengo en cuenta.

Pienso en lo meticuloso que es el Sr. Lobo (Pulp Fiction) para deshacerse de un cadáver...

Si mi historia la dirigiera Eastwood, Woody Allen, Haneke...

¿Cómo sería?

¿Y si mi historia fuera un capítulo de 24, Los Sopranos, dos metros bajo tierra...?

Después de pensar la última pregunta, encontré la respuesta para continuar el guión que tengo entre manos...

2.5 mayo

El amor y la muerte (2010-05-04 06:17)



Caso práctico

GUIONISTA: Tengo que matar al chico o a la chica o a los dos.

JAVIER: ¿Y no es mejor que vivan felices y coman perdices?

GUIONISTA: ¡Lo ha pedido el productor!

JAVIER: Ah, vaya. ¿Quién es el protagonista?

GUIONISTA: Los dos, es una historia de amor.

JAVIER: ¿Son como Romeo y Julieta?

GUIONISTA: Todas las parejas son como Romeo y Julieta...

JAVIER: ¿Estúpidas?

GUIONISTA: ¡No! Bueno, un poco... El amor...

JAVIER: Las parejas no son estúpidas, pero Romeo y Julieta sí eran estúpidos. Si querían estar juntos, ¿por qué no huyeron?

GUIONISTA: Otro día me hablas más de Romeo y Julieta, pero ahora dime a quién mato...

JAVIER: ¿Las familias se oponen a que se amen?

GUIONISTA: No-no. Las familias ni se conocen...

JAVIER: ¿Quién cambia con la relación?

GUIONISTA: Supongo que los dos.

JAVIER: En las historias de amor, generalmente uno de

los miembros tiene un cambio radical: madura. La otra parte, más o menos permanece fiel a su esencia durante toda la película.

GUIONISTA: Él cambia.

JAVIER: Entonces muere ella.

GUIONISTA: ¿Por qué?

JAVIER: Porque muere el objeto del amor... El objeto del deseo muere, desaparece... Muere la chica en *Moulin Rouge* y en *Love Story* porque son los objetos del deseo. Y muere Robert Redford en *Memorias de África*. El escritor, el abogado y la señora que tenía la granja en África eran personas grises, tristes, débiles, inmaduras... que se enamoran de figuras que brillan... Cuando el protagonista ha completado su transformación, muere el objeto del deseo.

GUIONISTA: ¿Por qué?

JAVIER: No sé. Supongo que ha funcionado bien durante siglos... Todos nos identificamos con el protagonista que ha sufrido por conseguir el amor... y cuando se queda solo, lo entendemos, porque lo hemos acompañado en sus mejores y peores momentos.

GUIONISTA: Puede que sea una metáfora del primer amor... el amor que se muere, pero nunca se olvida. Un amor que nos hace madurar.

JAVIER: Puede ser...

GUIONISTA: ¿Y si quiero que mueran los dos?

JAVIER: Si no es Romeo y Julieta.

GUIONISTA: No, eso no.

JAVIER: En la película *Jenny* mueren a la vez Joseph Cotten y Jennifer Jones. Ella está en peligro en una roca rodeada por terribles tormentas, y él acude a su rescate, aunque sea una locura. Eso se llama SACRIFICIO... Estás dispuesto a dar la vida por la persona que quieres, sin pararte a ver las consecuencias. *Jenny* es un gran ejemplo de lo que es una historia de amor adulto, profundo, generoso, desinteresado...

GUIONISTA: ¿Y dónde puedo encontrar la película?

JAVIER: Eeh. Donde buscas todas las cosas...

GUIONISTA: Tengo que matar al chico o a la chica o a los dos.

JAVIER: ¿Por qué?

GUIONISTA: Porque es un drama romántico.

JAVIER: ¿Y no es mejor que vivan felices y coman perdices?

GUIONISTA: ¡Lo ha pedido el productor!

JAVIER: Ah, vaya. ¿Quién es el protagonista?

GUIONISTA: Los dos, es una historia de amor.

JAVIER: ¿Son como Romeo y Julieta?

GUIONISTA: Todas las parejas son como Romeo y Julieta...

JAVIER: ¿Estúpidas?

GUIONISTA: ¡No! Bueno, un poco... El amor...

JAVIER: Las parejas no son estúpidas, Romeo y Julia, sí. Si querían estar juntos, ¿por qué no huyen? Pero no, ella se inventó que estaba muerta...

GUIONISTA: Sí, y no le dice nada a Romeo...

JAVIER: Y el tonto va y se suicida.

GUIONISTA: Vaya error tuvo Shakespeare.

JAVIER: No-no. Shakespeare sabe que hay personas así de estúpidas... que se meten en líos y no dicen nada a nadie hasta que es demasiado tarde. GUIONISTA: ¿Pero a quién mato?

JAVIER: ¿Las familias se oponen a que se amen?

GUIONISTA: No-no. Las familias ni se conocen...

JAVIER: ¿Quién cambia con la relación?

GUIONISTA: Supongo que los dos.

JAVIER: En las historias de amor, generalmente uno de los miembros tiene un cambio radical: madura. La otra parte, más o menos permanece fiel a su esencia durante toda la película.

GUIONISTA: Él cambia.

JAVIER: Entonces muere ella.

GUIONISTA: ¿Por qué?

JAVIER: Porque muere el objeto del amor... El objeto del deseo muere, desaparece... Muere la chica en Moulin Rougen y en Love Story porque son los objetos del deseo. Y muere Robert Redford en Memorias de África. El escritor, el abogado y la señora que tenía la granja en África eran personas grises, tristes, débiles, inmaduras... que se enamoran de figuras que brillan... Cuando el escritor, el abogado y la granjera han aprendido a amar, qué es el sacrificio y el compromiso... Cuando el protagonista ha completado su transformación, muere el objeto del deseo.

GUIONISTA: ¿Por qué?

JAVIER: No sé. Supongo que ha funcionado bien durante siglos...

GUIONISTA: Puede que sea una metáfora del primer amor... el amor que se muere, pero nunca se olvida. Un amor que nos hace madurar.

JAVIER: Puede ser...

GUIONISTA: ¿Y si quiero que mueran los dos?

JAVIER: Si no es Romeo y Julieta.

GUIONISTA: No, eso no.

JAVIER: En El retrato de Jenny... Mueren Joseph Cotten y Jennifer Jones a la vez. Ella está en peligro en una roca rodeada por terribles tormentas, y él acude a su rescate, aunque sea una locura. Eso se llama SACRIFICIO, AMOR VERDADERO... Cuando estás dispuesto a dar la vida por la persona que quieres, sin pararte a ver las consecuencias.

GUIONISTA: ¿Y Romeo y Julieta?

JAVIER: Era amor de críos... Amor egoísta. Amor de pataleta... Amor del tipo "Yo prefiero morirme antes de que me quiten el móvil"... No se atrevieron a enfrentarse a sus familias. Y prefirieron montar una farsa, como los críos, que cuentan mentiras a sus padres antes de decir la verdad.

GUIONISTA: Así que El retrato de Jenny.

JAVIER: Sí. Ahora no recuerdo otro título. Debe haber-

los, seguro. Pero El Retrato de Jennie es un gran ejemplo de lo que es una historia de amor adulto, profundo, generoso, desinteresado...

El guión limpio como los chorros del oro (2010-05-06 07:54)



El papel y la tinta revelan lo que vale un guión. Mi guión tiene varias versiones. Es inevitable que lo haya leído completo una docena de veces en la pantalla del PC. Llego un momento en el que digo: "Ya está, se acabó". Lo imprimo y espero a leerlo cuando estoy cansado. Creo que el papel y la tinta son mágicos: los errores resaltan como los semáforos en rojo en la noche. Y cuando uno está cansado se vuelve menos tolerante con lo que lee...

Leo en voz alta. Si no soy capaz de leer mis diálogos, ¿cómo pretendo que un actor lo haga? Me pongo en lo peor: que contaré con actores que farfullan más que hablan. Tengo que cambiar el diálogo.

Pongo las páginas sobre una mesa y las mezclo como si fueran las cartas de una baraja. El orden: 67, 32, 41, 23, 6... (No me tocaron los números de *Lost*). Releo. Si una página por sí misma no me dice nada, no es brillante, no me hace reír, no me conmueve, si por sí sola suena falsa,

hueca, y vale menos que un anuncio de call tv, hago una pelota con ella.

Así el guión va quedándose limpio y escamondado.

Proyectos no solicitados:
Cláusulas inaceptables (2010-05-08 10:00)



A veces los guionistas envían sus proyectos a productoras que no les ha solicitado material. Mi recomendación es: antes de enviar hay que contactar con la productora deseada por teléfono o e-mail y preguntar si acepta material no solicitado.

En ocasiones las productoras envían un documento con un título así:

CONDICIONES DE ESTUDIO DE PROYECTOS.

Dicho documento incluye una serie de cláusulas como éstas:

- El proyecto se ha presentado a iniciativa del autor.
- El proyecto está libre de cargas.
- El estudio del proyecto no establece una relación contractual con el autor.
- La productora no se compromete a producir el proyecto presentado.

Entre las cláusulas quizá aparezca la siguiente:

7º.- El autor no iniciará ninguna acción legal contra [REDACTED] si esta produce algún proyecto donde se den algunos parámetros con el proyecto presentado.

Esta cláusula es INADMISIBLE. El autor que la acepta se arriesga a que su proyecto sea rechazado y descubrir meses después que esa productora realiza un "proyecto donde se dan parecidos con el proyecto" original. Si ya has firmado algo parecido mantén la calma. Espero que hayas registrado tu obra antes de enviarla. En el peor de los casos hay jueces y abogados. Pero es mejor no complicarse la vida y no firmar.

Otra cláusula INADMISIBLE es esta:

10º.- A partir de lo señalado en el punto 6º y en el supuesto de que [REDACTED] manifieste tal interés, el autor concede un plazo en exclusiva de 12 meses, periodo que se considera como el necesario para atender a la viabilidad futura del proyecto y sondar el mercado de las televisiones que potencialmente puedan estar interesadas en el mismo.

Esta cláusula significa que sólo esa productora tendrá derecho a mover tu guión y que no verás ni un euro salvo que alguna cadena esté interesada. Si finalmente la productora te comunica que tu trabajo no ha interesado tú

tendrás un proyecto quemado y habrás perdido tiempo y dinero. Si alguien te exige exclusividad y no te habla de dinero, y no te atreves a plantear la cuestión de viva voz en una reunión, envíale un e-mail en el que digas que solicitas 1000 o 2000 o 3000 euros (según creas que es bueno tu guión) por el derecho a mover tu obra por un determinado período de tiempo. (Para aquellos que se pregunten cuál es el punto 6º: Se indica que la productora tendrá 3 meses para evaluar el proyecto y comunicar su interés).

Antes de firmar cualquier documento: ¡Cuidado con la letra pequeña!

Declaraciones de amor (2010-05-11 05:40)



¿Has puesto una declaración de amor en boca de uno de tus personajes?

Bórrala.

Ahora mismo.

¿Verdad que muchas veces al oír una declaración de amor en una película o telenovela has pensado: "Qué cursi, qué falso suena, qué tópico"?

Las palabras de amor tienen una poderosa influencia entre los que se aman. Pero las mismas palabras que dices al oído de la persona que quieres, puestas por escrito, expuestas al público, pierden su magia.

Creo que para los actores es más fácil mostrar la pasión que el amor. De ahí que las declaraciones de los enamorados suenan falsas en muchas películas.

Me dí cuenta hace tiempo que rara vez hay declaraciones amorosas en las grandes películas que hablan del

amor o contienen escenas románticas. Un "te quiero" quizá. Hablo de *In the mood for love*, de *Vertigo*, de *Casablanca*, de *Desayuno con diamantes*... Películas de géneros y épocas distintas, de directores con sensibilidades diferentes, pero que entienden que en cuestiones de amor es mejor callar que abrir la boca.

Wong Kar Wai no obliga a Tony Leung que diga a Maggie Cheung que la ama, que es la mujer de su vida, y que le gusta cómo anda y come sushi...

¿Necesitamos escuchar a Bill Murray declarándose a Scarlett Johansson en la escena final de *Lost in translation*?

UP incluye una secuencia de escenas de 5 minutos que recoge 50 años de la vida de una pareja desde la boda hasta entierro de ella. Somos espectadores de las peripecias mundanas de una pareja contadas con humor y sensibilidad. Los personajes no hablan, pero en cada escena los ojos de ellos dicen "te quiero" y sus manos, y vemos sus sueños transformados en nubes. Cuando ella muere, nosotros lloramos... Eso es el cine.

¿Recordáis alguna declaración de amor que sea original, diferente?

Cinco sugerencias para llegar a la página 90

(2010-05-14 05:54)



... Y, si es posible, hacer magia.

Estás en la página 74 y tienes que llegar a la 90 antes de dos semanas.

Crees que la solución está en estirar alguna de las tramas y escribir diálogos extras. No quieres hacer eso.

Si no quieres tocar el guión, te propongo que leas cinco sugerencias para llegar a la página 90 sin alterar lo ya escrito. Quizá, incluso aparezca la magia:

1. Cuentos

- Cuentos entrañables y grotescos como el de Culo-

Grasa, el niño tragón de tartas en Cuenta Conmigo.

- Cuentos para asustar a los hijos de los ladrones como el de Keyser Söze en Sospechosos habituales.
- Cuentos de hadas como en Criaturas Celestiales.

Las anécdotas son hermanas pequeñas de los cuentos. En Cazador Blanco, Corazón negro hay una pequeña joya.

2. ANUNCIOS DE TELEVISIÓN

Podemos escribir anuncios de televisión para contribuir a recrear un mundo con sus propias reglas. Es la función de los anuncios de "echa a los humanos de tu casa" en Bitelchús / Beetlejuice.

Los anuncios aparecen con frecuencias en las películas con sociedades distópicas como Robocop o Desafío Total prometiendo huidas mentales.

No sé cómo clasificar a la anciana locutora del telediario de Mujeres al borde de un ataque de nervios, pero está integrada en el humor y la extravagancia de la película.

3. DENTRO DE LA MENTE DEL PERSONAJE

Los sueños, las pesadillas y las alucinaciones pueden ayudarnos a llegar a la página 90 y, además, acercarnos más a los personajes.

No hablo de películas donde lo onírico o lo alucinógeno forme parte de la trama como ocurre en Repulsión, Olvídate de mi o Una mente maravillosa.

Hablo de películas con tramas más o menos realistas que utilizan una pesadilla, un sueño o una alucinación en

algún momento:

- El sueño de un maduro por una adolescente en American Beauty.
- La alucinación previa a un intento de suicidio en El dilema/El informante.
- El sueño de mujeres y bolos que tiene el Nota en El gran Lebowski.



American Beauty

En las comedias los sueños pueden convertirse en gags excelentes.

4. Una obrita de teatro

Puede convertirse en una golosina dentro de una película que no hable del teatro como la representación de Barba Azul en El Piano.

5. Un flashback como un corto

Para evitar ser acusados de usar un truco fácil intentemos ser originales como:

- El origen de O Ren Ishii en Kill Bill.
- El niño de la bombona en el Milagro de P. Tinto.



O Ren Ishii niña

Las ollas para tus guisos (2010-05-18 15:14)



—¡No quiero utilizar ollas ni sartenes! —dijo el chef.

—Usa lo que quieras, pero haz algo —dijo la esposa—; los clientes esperan.

—No me has entendido: no quiero hacer la comida como todo el mundo. ¡Odio los cuchillos, las batidoras y los hornos!

Esa noche, la mujer puso las maletas del chef en la puerta.

El improbable chef no entendió que las ollas y las sartenes facilitan la vida. Ningún cocinero comenta que se siente encorsetado por tener que utilizar un cuchillo o una cazuela. Sabe que son utensilios que le ayudan a crear sabores, texturas y olores...

Los chef Christopher Nolan, Alan Ball o Kusturica (cocineros tan distintos) no se quejan por tener que presentar sus platos en tres, cuatro o cinco actos. Saben

que las estructuras son recipientes que les ayuda a concentrarse en lo que realmente merece la pena: los sabores y las texturas...

Las estructuras de gui3n no han sido creadas para fastidiar ni para encorsetar. Son tus herramientas. Tus ollas para tus guisos. Mete dentro los ingredientes que m1s te gusten y como te gusten...

Cómo registrar un formato de televisión **(2010-05-19 18:05)**



(Entrada en constante actualización. Ver novedades al final)

Una pregunta habitual en los foros y blogs de guión es "cómo registrar una idea que tengo para un programa de televisión". De hecho, muchos interesados acaban en mi página buscando una respuesta.

Hasta ahora, en La Solución Elegante podían leerse algunas sugerencias. En esta entrada amplío la información con la propia experiencia.

Conviene recordar que las IDEAS NO SE REGISTRAN, como mucho el desarrollo minucioso de las ideas para un concurso, un programa de telerrealidad o cualquier otro.

EL DEPÓSITO ANTE NOTARIO

Los interesados leían en "Registrar un guión" que un modo de registrar un formato era el depósito ante notario:

El notario emite un documento que contiene los datos del autor, la fecha y la hora de entrega (depósito) de la obra. El notario es mucho más caro que el Registro de la Propiedad Intelectual, pero ofrece una ventaja: el notario jamás rechazará una obra aduciendo que "no es una obra científica, literaria ni artística". El registro notarial es perfecto para FORMATOS DE TELEVISIÓN (un dossier con el concepto y el desarrollo del programa, y un guión "modelo").

EL REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL RECHAZA FORMATOS

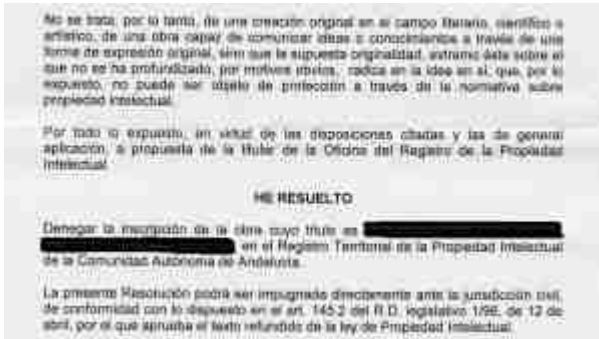
En cualquier caso, desaconsejo presentar un dossier de formato de televisión en el Registro de la Propiedad Intelectual. Por muy detallado que esté el proyecto, por muchas horas invertidas en el mismo, el Registrador puede, si lo estima oportuno, rechazar tu propuesta en los siguientes términos:

Así, el Acuerdo por el que se establece la Organización Mundial del Comercio y Acuerdos anejos, hecho en Marrakech el 15 de Abril de 1994, en su artículo 9.2, y el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre derecho de autor, concertado en la Conferencia Diplomática sobre ciertas cuestiones de derecho de autor y derechos conexos, celebrada en Ginebra, de 2 a 20 de Diciembre de 1996, en su artículo 2, manifiestan que "la protección del derecho de autor abarcará las expresiones, pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí".

QUINTO. La obra objeto de solicitud de inscripción se limita a expresar sucintamente, que no a desarrollar un proyecto, meros pensamientos o ideas.

Las secciones apuntadas respecto a la configuración de [REDACTED] se limitan a la somera descripción del ambiente en el que se desenvuelve el programa.

... El Registrador "entiende" que un dossier que incluye el concepto, la escaleta, la descripción de las secciones y cómo se desenvolverán los presentadores, invitados y concursantes (en su caso), es una "somera descripción del ambiente". Además, cuestiona la "creación original":



... El Registrador "entiende" que el formato no es una obra "capaz de comunicar ideas o conocimientos". (Habría que preguntar a los seguidores de Eduardo Punset si creen que REDES no comunica ideas o conocimientos).

UN GUIONISTA: Pero en los programas de televisión leo "Formato creado por tal o cual".

JAVIER: Es un rótulo poco preciso. Está registrado el soporte audiovisual, la grabación, pero no el formato (los meros pensamientos).

Lo cierto es que el Registrador tiene en parte razón. "Cámaras que espían la vida diaria de las personas" es un "mero pensamiento". De la idea nacen desarrollos como la novela 1984 y otra el concurso Gran Hermano (que toma –con oportunismo– el pseudónimo del archimalvado creado por Orwell).

Recomiendo el registro de formatos en Safe Creative, pero si aún pretendes que el el Registrador de Propiedad Intelectual acepte tu formato, te recomiendo dos cosas:

1. No incluyas en la portada del documento ninguna de estas palabras: PROYECTO DE TELEVISIÓN, FORMATO DE TELEVISIÓN, PROGRAMA DE TELEVISIÓN... Si lo haces, el Registrador puede pen-

sar que no es una obra acabada, sino "meros pensamientos".

2. Incluye un GUIÓN (con formato teatral o de guión cinematográfico) con el desarrollo del programa de principio a fin. No necesitas añadir en qué minuto ocurre qué. El Registrador no podrá negar que has creado una "obra literaria".

Así el Registrador oficial admitirá tu obra. De todos modos, no proteges el programa, sino la creación literaria, las palabras puestas en el guión. Demostrar que un formato es un plagio de otro es legalmente complicado. Tu guión basado en el formato de televisión está protegido como creación literaria, pero no el mecanismo ni la ambientación del programa que, a juicio del Registrador son, recordemos, "meros pensamientos". Javier Prenafeta, asesor legal de Safe Creative, recomienda en su blog, dado el supuesto, enfocar el caso como "competencia desleal" en vez de cómo delito contra la Propiedad Intelectual. Véase este caso: Un tribunal estimó que "España directo" era un plagio de "Madrid directo"; por esto, TVE fue condenada por "competencia desleal" (no por un delito contra la propiedad intelectual).

¿Hay otra alternativa para proteger el formato de televisión? Sí, la hay:

Coge una cámara de vídeo llama a unos amigos y GRABA UN PILOTO del formato

... y registra el resultado como OBRA AUDIOVISUAL.

El Registro de la Propiedad Intelectual no puede poner impedimentos a la obra audiovisual, o si lo prefieres en Safe Creative (porque es gratis y universal).

Si presentas a las cadenas o las productoras el formato grabado, quizá consideren comprártelo. Las cadenas o productoras compran lo que llaman el KNOW-HOW (CÓMO SE HACE) más que el formato en sí. Es decir, compran TU MANERA DE HACER LAS COSAS, y con la grabación del formato lo demuestras.

ACTUALIZACIÓN DE 11 DE JULIO DE 2011

Ahora es posible registrar un formato de televisión (dosier, documentación, guión del piloto) en La Academia de Televisión. Lee atentamente los requisitos necesarios y bájate la documentación en 'La Solución Elegante'...

ACTUALIZACIÓN DE 16 DE AGOSTO DE 2011

Pedro Pablo Uceda, experto en Patentes y Marcas, recomienda registrar el nombre del formato en Propiedad Industrial. Lee la entrevista en La Solución Elegante...

ACTUALIZACIÓN DE 3 DE DICIEMBRE DE 2011

Registrar formatos de televisión: La Subdirección General de la Propiedad Intelectual responde.

Maneras de perder y ganar tiempo (2010-05-24 10:29)



Caso práctico

Cuando los guionistas encontramos una dificultad al escribir podemos escoger el tópic y seguir adelante; quedarnos paralizados buscando una solución o perder el tiempo con Internet. Un ejemplo:

La escena:

EXT. PASEO MARÍTIMO -DÍA

Un día frío. En el mar hay un barco a casi un kilómetro de la playa que está desierta. La arena está húmeda. En un banco del paseo marítimo están Leopold y Daniel. El primero coge el sobre que le pasa el segundo.

LEOPOLD

¿Ves aquel barco? Allí hay un francotirador. Si te levantas antes de media hora te pegará un tiro.

Leopold se marcha.

El francotirador está apostado en la cubierta del barco. Daniel es un blanco fácil.

Daniel no está dispuesto a comprobar si el francotirador le pegará un tiro dentro de un minuto.

¿Cómo sale Daniel de ésta?

Primero buscamos soluciones en los tópicos:

- Se interpone el hombre de los helados (ies un día frío!)
- Se acerca un grupo de ancianos (ciclistas, colegialas...) y el protagonista se oculta entre ellos (¿hum?)
- El protagonista tiene un espejo con el que deslumbrar al francotirador (¿tan lejos?)

Usar de entrada un tópico no es mala idea, si eso nos sirve para seguir adelante.

Más vale partir de un tópico que acabar en él.

... Dijo Hitchcock a Truffaut.

Más tarde, en un segundo o tercer borrador, revisamos los tópicos y buscamos alternativas. De entrada, el tópico nos hace ganar tiempo, productividad.

Pensar y repensar cómo Daniel va a salvarse es una pérdida de tiempo. Si quieres evitar el tópico (porque te chirría) y seguir con el flujo de pensamiento, puedes

poner algo así:

¿CÓMO SE SALVA DANIEL?

Y sigues adelante con la escena o con la siguiente. (A los guionistas de *Lost* les ha importado poco sembrar la serie de agujeros lógicos). Quizá la solución aparezca mientras comemos puchero, vemos el telediario o echamos gasolina al coche...

Hasta hace poco actuaba así:

"Uf, que complicado. Voy a poner lo que pone todo el mundo. ¡No! Yo debo ser original. Voy a ver si encuentro una solución en Google".

Internet puede convertirse en una trampa de tiempo si quieres una solución para tu guión. De una simple consulta a Google puedes pasar a los e-mails y sus adjuntos, el Facebook, el Farmville, las noticias, los blogs que sigues o el último vídeo de Lady Gaga. Y lo peor es que se corta el flujo de pensamiento.

Mejor subes a la azotea o tomas un café sin televisión, sin periódico del día anterior, sin recoger el correo.

Así que para escribir sin interrupciones, lo mejor es:

- Quitar el cable de Internet y/o apagar el Wi-Fi.
- Elegir el tópico antes que la pantalla en blanco o poner tres interrogantes bien grandes.

Y no parar. **Una película debe funcionar con la lógica de los sueños** antes que con la lógica de la vida real.

(Este artículo ha sido escrito mientras tomaba café. Tenía que aprovechar el tiempo. Me han etiquetado en una foto en Facebook. La veré más tarde).

A continuación escribo en mi guión el siguiente párrafo de acción:

Daniel sonrío. Ha encontrado una solución...

¿Y vosotros? ¿Sabéis usar el tiempo? ¿Tenéis alguna técnica para que no pare la máquina?

Cuidado con los diálogos ultrarrealistas (2010-05-26 15:55)



- ¿Diálogos ultrarrealistas?
- Así los llaman los críticos.
- ¿Y cómo son?
- Hum, por ejemplo...

PEDRO: Quiero cambiar de vida.

NACHO: ¿Cambiar de vida?

PEDRO: Quiero irme a Alaska.

NACHO: ¿A Alaska?

PEDRO: Estoy harto de ver las mismas caras.

NACHO: ¿Y por qué Alaska?

—Uno va repitiendo lo que el otro dice.

—Más o menos. Odio ese tipo de diálogos cuando los escucho o lo encuentro en los guiones.

—¿Los odias?

—¡No me hables en plan ultrarrealista!

Algunos directores-guionistas consideran que este tipo de diálogos es una traslación del lenguaje de la calle. Sin embargo, el lenguaje real está más vivo. Además, es un tipo de diálogo que puede resultar cansino al espectador. El mecanismo de este tipo de diálogos es simple.

Escribirlos es como funcionar con el piloto automático de guionista-de-manual (pregunta-respuesta, pregunta-pregunta, diálogo-repetición). Si un personaje repite lo que otro acaba de decir procura que tenga un sentido cómico (remarcar el chiste o la gracia) o dramático. No escribas diálogo ultrarrealista porque te resulte cómodo.

Ideas originales (2010-05-27 19:27)



—El sábado fuimos a comer a un japonés y... cuéntalo, Mo.

—¿Y por qué no lo cuentas tú? —dijo Mo.

—Porque tú lo cuentas mejor.

Mo y yo vimos y escuchamos lo mismo, pero yo destrozo las anécdotas. Mo crea pequeños relatos a partir de hechos simples. Eso es la originalidad: poner el sello personal.

A veces los guionistas experimentados y noveles nos agobiamos:

—Tengo que escribir un corto para el taller... ¡Y no se me ocurre nada! —dice un adolescente.

—Estoy bloqueado: todo ya se ha hecho —dice un guionista.

—Voy a pagar un taller para descubrir ideas fabulosas —dice otro guionista.

Todos estas personas buscan o reclaman ideas nuevas como quién busca petróleo o una veta de oro. (Al último

guionista le recomiendo un paseo por neuronilla.com donde encontrará técnicas de creatividad gratis).

¿Qué hacen los guionistas que tienen éxito?

Hace poco me topé con la lista de los 40 mejores directores del momento según los críticos de The Guardian La lista fue hecha en 2.004 y, sin duda, echamos nombres en falta.

Entre los diez primeros, hay siete directores-guionistas: David Lynch, Joel y Ethan Coen, Steven Soderbergh (!), Terrence Malick, Abbas Kiarostami, Hayao Miyazaki y David Cronenberg (aunque no ha dirigido guiones propios desde 1999). Como directores se caracterizan por una gran factura visual; como guionistas utilizan "temas" poco originales:

"Una mujer con amnesia quiere descubrir su identidad".

"Un hombre contrata a unos tipos para que secuestren a su esposa".

"En un futuro post-apocalíptico los supervivientes luchan entre sí".

"Dos hermanos gemelos juegan con las mujeres".

... Son argumentos convencionales, incluso propios de películas de serie Z. También son los argumentos de Mulholland Drive, Fargo, Nausicaa o Inseparables.

Los directores-guionistas mencionados no rehuyen los argumentos "trillados". Saben que lo importante es el desarrollo de las tramas, la técnica narrativa, cómo se desenvuelven los personajes y el sello personal (atreverse a revelar las neuras, los miedos y los fantasmas personales).

Descarga: Biblia de serie de televisión
(2010-05-28 11:47)



REGRESO AL SUR es un documento único en la red: es una **auténtica BIBLIA DE SERIE DE TELEVISIÓN** creada en 1.999 por la productora *Paso al Sur*, filial en Andalucía de *Pausoka* (*Vaya tropa, Vaya Semanita, Agitación +IVA...*) Lamentablemente, *REGRESO AL SUR* no se produjo aunque entusiasmó a los directivos de televisión por aquel entonces. (¡Cosas que pasan!)

La biblia de *REGRESO AL SUR* tiene 83 páginas. Es minuciosa e incluye fotografías y gráficos. (En algún momento desapareció la portada y el índice —¡Cosas del Word de Office!)

Tomen esta biblia como referencia, pero no es necesario que añadan gráficos ni fotografías a las suyas.



Descargar biblia de "Regreso al Sur"
(PDF de 1.7 MB)

Contratos: cláusula de segundas partes (2010-05-31 15:55)



No existe un modelo unificado de contrato en el guión. Sin embargo, todos los contratos deben incluir un mínimo de derechos y deberes ajustados a las leyes. Puedes comparar distintos modelos de contratos en la sección de herramientas.

De las excepciones, de las cláusulas especiales y de los contratos para series de televisión que he encontrado en mi carrera hablaré en éste y próximos artículos.

Hoy quiero comentar...

La cláusula de segundas partes y de serie de TV

Recuerda en todo momento que todo aquello que no esté especificado en el contrato siempre juega a favor del autor. Y las cláusulas de segundas partes rara vez aparece en un contrato.

Las productoras añaden en algún punto del contrato un párrafo más o menos como el siguiente:

NOTA: La PRODUCTORA adquiere mediante el presente contrato los derechos del guión audiovisual, en base a este, una obra audiovisual. En atención de este derecho, la PRODUCTORA podrá modificar el guión, pero si a sus intereses, sin consentimiento expreso de este autor, el cual tiene carácter de profesional.

Atención UNA OBRA audiovisual. El guión de tu película o tvmovie sólo puede ser transformado en UNA obra audiovisual y no más (ni segundas partes ni series derivadas). Si la productora quisiera realizar una segunda parte o serie de televisión basado en tus personajes o situaciones tendría que negociar contigo.

En ocasiones las productoras quieren asegurarse la posibilidad de una segunda parte o serie de televisión (sobre

todo a partir de una tvmovie). En tal caso, incluyen una cláusula así:

DERECHO DE VENTA. La PRODUCTORA adquiere expresamente y en exclusiva el derecho a realizar segundas versiones / la segunda parte de la obra objeto del presente contrato, con las limitaciones temporales establecidas en la cláusula octava.

Si vas a firmar este contrato, procura que JUSTO DEBAJO de dicha cláusula aparezca este párrafo:

En el caso de que la productora desee realizar segundas partes o versiones, los autores tendrán el derecho exclusivo a participar.

SÍ, el DERECHO EXCLUSIVO. Y si vas a renunciar a tal derecho (porque no quieres volver a escribir sobre los mismos personajes), pide una cantidad de dinero que creas satisfactoria (en esto no puedo decirte nada).

Puede ocurrir que la productora fije una cantidad por la segunda parte y que el contrato se rija por las mismas cláusulas que el presente.

En cualquier caso, si la productora no incluye su deseo en el contrato original, se abre una nueva negociación para una segunda parte.

¿Y vosotros? ¿Os habéis encontrado con cláusulas que no aparecen en el contrato estándar? Estaré encantado de que me las comentéis o me las hagáis llegar a mi correo electrónico.

2.6 junio

Camufla el género social (2010-06-01 11:00)



Tú, guionista a tiempo completo o a tiempo parcial, cuando llega la noche: ¿Qué quieres ver en la tele? ¿O qué serie estás descargando ahora para ver después de cenar? ¿Un drama social? Si me dices que "sí" eres un masoquista. ¿No? Entonces, ¿por qué escribes un drama social?

GUIONISTA: Es una historia que debe ser contada. La gente está anestesiada y necesita saber...

JAVIER: La gente ya sabe que la vida es un asco la mayor parte del tiempo... Son las diez de la noche, los hombres que echan horas extras y las mujeres que trabajan fuera y dentro de casa, y tienen hijos, familiares enfermos y malditas facturas... no quieren irse a la cama pensando en dramas sociales.

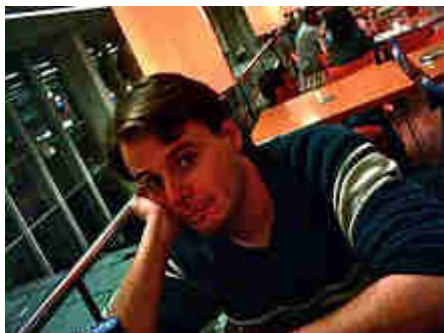
GUIONISTA: ¡Pero mi historia es importante!

JAVIER: ¡Vale! Disfraza el drama social de otro género. ¿Puedes encontrar la comedia en tu historia? ¿Puede tu idea desarrollarse a través de una investigación policial o un drama judicial? ¿O puedes utilizar el terror o la ciencia-ficción como metáfora de lo que pretendes contar?

GUIONISTA: Puede ser... ¿Y tiene que acabar bien?

JAVIER: Por favor, sí. La película acabará a medianoche, recuérdalo. El bueno puede que muera (a veces no puede evitarse), pero siempre tiene que conseguir sus propósitos como ocurre en *Thelma y Louise* (una crítica al machismo vestida de road movie). Ningún personaje debería morir en vano: eso enfurece a los espectadores. Hay que dar al espectador esperanza, consuelo, magia... sobre todo en estos tiempos.

Entrevista: Fernando Hugo Rodrigo, analista de productora (2010-06-03 09:50)



¿Quieres saber qué piensa y cómo trabaja un analista de guión de una productora? Entonces te conviene leer este artículo...

Es una suerte para mí que Fernando Hugo Rodrigo haya respondido al cuestionario que le pasé.

Fernando Hugo Rodrigo es guionista, autor del blog DE LIBROS, VIAJES, CINE, Y OTRAS FICCIONES, y analista de guión de PROMICO IMAGEN.

LA ENTREVISTA

¿Cuántos guiones sueles leer al año?

Aunque me gustaría decir que mi función principal en la productora es la de analista, lo cierto es que tengo otras obligaciones que me ocupan mucho tiempo.

Como lector, ¿qué aprecias en un guión?

Que cuente una historia original, o bien que cuente una historia no tan original de un modo diferente. "Chico encuentra a chica" es un esquema con miles de posi-

bilidades. Ahora bien, si la historia cuenta algo nunca visto en pantalla, esto asegura la atención: del lector, del productor, de los posibles inversores.

Que contenga imágenes potentes, significativas, hermosas o terribles: que uno pueda "ver" lo que nos está contando. En fin, lo mismo que se le puede exigir a la buena literatura.

Que responda a las exigencias mínimas de una buena historia: buenos personajes, una estructura que mantenga el interés.

Que esté bien escrita. No ya bien redactada. Bien escrita; bien narrada.

Que los personajes no hablen por hablar; que se expresen cómo son mediante la acción.

Que sucedan cosas. Suficientes pero mejor muchas que pocas.

¿Están bien formateados los guiones que recibes?

No. Casi ninguno.

En tu blog (Mis Ficciones) te quejas de la mala ortografía y gramática. ¿Es un mal extendido en los guiones?

Es horrible. Daña a la vista. Todos cometemos fallos, sin duda; yo mismo. Pero lo que me encuentro es de séptimo de EGB, o bueno lo que sea que se llame ahora, en la ESO.

Y me preocupa. Si esta persona no sabe cómo redactar, implica que no lee o que no lee mucho. O, como mínimo,

que lee sin prestar mucha atención. Tampoco guiones. Muchos creen que basta con ver cine, pero eso apenas cuenta. El guión no se analiza bien si no es en negro sobre blanco.

Además, la escasez de lecturas implica que ese guionista no es probable que conozca todo lo que YA se ha hecho, respecto a historias, géneros, personajes y "giros" de guión. Eso es un riesgo: promete un tipo que puede creerse, de veras, el más inteligente y original sobre la Tierra.

¿Alguna recomendación a los que quieran enviar guiones a tu productora?

1. Repasa la ortografía. Con ayuda, si es necesario.
2. Busca un formato profesional. Sea el americano o el de la BBC. No existen "porque sí". Existen porque muchos profesionales, de varios países, han determinado que así se calcula bien que un minuto es una página, y que son más fáciles de leer. Y de desglosar, para la producción.
3. No entregues una primera versión. Muestra ésta a gente con criterio que te haga ver posibles fallos y posibles aciertos. Luego, rescribe. Y rescribe. Y luego, envía una tercera o cuarta versión.
4. Nunca nunca nunca escribas un guión directamente. Usa tarjetas, o escaleta, o un tratamiento ya secuenciado. Lo que quieras. Pero no te pongas escribir de buenas a primeras. Rellenarás páginas con escenas innecesarias, diálogos suprimibles, y aburrirás. Sobre todo, eso: aburrirás.
5. Acepta las críticas, comentarios y sugerencias

del analista, y tenlas en cuenta para discutir las (en el sentido de debatirlas, no de ponerte a la defensiva, a pleno grito) con él. No tienes que hacerle caso en todo, pero sí dejar que lo que comenta te abra los ojos a tus propias soluciones.

¿Crees que hay sitio en la industria española para nuevas estructuras y estilos cinematográficos?

Creo que me sitúo en un punto medio. Desde que los guionistas profesionales se han asociado y tienen más voz, parece que hemos de defender nuestra profesionalidad acudiendo a los tecnicismos. Igual que haría un montador hablando del Avi, o un director de fotografía sermoneándote sobre lentes. Y no. Elementos como la estructura o los puntos de giro son útiles, sí, pero no deben constreñir. Además, la especialización conduce a que no nos abramos a otras artes. Y un guionista debe, sobre todo, leer mucho. Y analizar qué se lee.

Ahora bien, tampoco podemos irnos al extremo contrario. Mucho principiante se defiende normalmente explicando que él "va más allá" del esquema clásico estadounidense. Esto, además, de prepotente, es muy ingenuo. Tienes que conocer bien las reglas, si vas a subvertirlas. No puedes creerte David Lynch porque tus colegas te dicen que tienes "mucho imaginación". Por tanto, si me llegara un guión diferente, menos clásico en su estructura, pero fuera original, bello, significativo o trascendente creo que lucharía por él. En todo caso, no es lo que me llega, por desgracia. Y eso me devuelve a lo que decía antes: la industria del guión se está volviendo conservadora.

¿Crees que es posible otra ficción en televisión?

Eso no depende de nosotros. Hay una mentira que

corre por los pasillos de las televisiones que dice que el público pide esto o aquello. Volviendo a lo de la defensa en el conocimiento técnico, supongo que los directivos se ven en la necesidad de justificar sus sueldos afirmando qué es eso que piden las audiencias. Si lo supieran, no habría series que fracasan. Y en España sabemos de eso, y bastante.

Lo que hemos de reconocer es que en España sólo hay unos cuantos millones de personas que consumen televisión. Y que es probable que esto vaya a menos. Luego, los presupuestos no pueden ser, nunca, nunca, como los se manejan en otros países, como Estados Unidos. Ellos sólo requieren un porcentaje de población más escaso. Además, ellos venden fuera. Héros ha llegado a su tercera temporada con unos índices de audiencia bastante pobres, lo mismo que le sucede a Smallville, que ya ha renovado su próxima temporada. Otra cuestión es si las televisiones son conscientes de que les sobran directivos inútiles y caros, y no entienden que invertir en talento es invertir en éxito.

Otro ejemplo en el que mirarnos podría ser Gran Bretaña. Claro que su modelo de televisión pública es mil veces mejor, con estupendos profesionales (de todas partes del país, además; Doctor Who es de la BBC de Gales). Aquí, el talante funcional y el rollo sindical (que tendrá a veces su razón, no lo niego) imposibilitan que TVE produzca sin recurrir a productoras externas. Productoras externas, que, no nos engañemos, no es que creen muchos puestos de trabajo, o bien lo hacen de una clase muy indigna: temporalidad, horarios imposibles, y gente mal pagada. Recomiendo a todos que visiten la página de TACE: este sindicato sigue muy mucho los excesos a los que se somete a los trabajadores del audiovisual. Una vez lean sobre cómo se hacen series como Águila Roja, tal vez se les quiten las ganas de volver

a verla otra vez.

Otra posible salida sería que, con la llegada de la TDT privada, y, en parte, con los canales de Imagenio o Canal Plus, la oferta se especialice. Series para los más jóvenes, series de género negro o criminal, series de fantasía o ciencia-ficción.

Pero no lo veo probable. Siempre es más barato comprar fuera. Ni Calle 13, ni Axn, ni Disney Channel compran o producen series para sus canales. Y mira que son repetitivos: emiten doscientas veces lo mismo. Sólo Clan apuesta por alguna que otra serie de animación hecha aquí, pero tampoco con mucho entusiasmo.

Esto quizá tenga que ver con un espectador que no es crítico. En Estados Unidos, tener ciertos canales es signo de status y de cultura: ver la HBO es "in". En Gran Bretaña, se enorgullecen de que su BBC haga series con una producción decente y una calidad que luego "vende" a otros países.

Aquí nos conformamos. ¿Que Imagenio tiene en abierto canales que casi siempre repiten las mismas series, como Calle 13 o AXn? Pues pagamos igual. Pero no queremos pagar por esos otros canales que no vienen con el paquete básico. Veremos qué sucede con la TDT de pago: no veo yo a mucho españolito pagándolo. Aunque también habrá que ver qué ofrecen.

¿Qué géneros crees que interesan más a los espectadores de cine en la actualidad?

Resulta arriesgado porque nunca se sabe. El cine de terror siempre tiene un público adolescente o joven dispuesto, aunque no suele perdurar más allá de la segunda semana desde el estreno. Pero casi todos los

estrenos de terror de Estados Unidos obtienen unas cifras considerables, sean horribles o interesantes.

La comedia romántica también tiene sus seguidores fijos: guste o no guste, aquí, como en Estados Unidos, se cumplen los roles de género. Las chicas prefieren esas cintas.

La comedia, ya aparte del romanticismo (que no sé si últimamente es tan fácil de separar), también da buenos dividendos.

Pero todo, siempre, depende de la publicidad. Y de la suerte, claro. Y de eso que nunca sabremos. Qué le gusta al público en un momento determinado.

¿Crees que el espectador es más crítico con el cine español que con el resto?

Esto es muy complejo. Pueden existir varias causas: diversas afirmaciones que, de tanto repetirse, muchos se ha creído.

1. El cine español está subvencionado. La derecha mediática lleva años con este discurso de que los actores y autores de cine español son todos una panda de vagos, que chupan de nuestros impuestos. Absurdo. El Estado, con el PSOE, pero también con el PP, subvenciona empresas, agricultores, metalurgias, y muchas cosas más. Esto pasa en toda Europa. En Estados Unidos no subvencionan el cine, pero lo protegen: nunca doblan las películas extranjeras, y ejercitan una política agresiva en otros territorios para que sean sus películas las que se vean. Casi todas las distribuidoras y exhibidores tienen capital estadounidense. Nosotros, como siempre, somos más patriotas cuanto más antipatriotas. Nos encanta eso que parece que viene de la generación del 98: siempre

doliéndonos, siempre quejándonos de lo malos que somos en todo. Miren a los franceses, qué chauvinistas ellos. Ni se plantean esa mentira de que el mercado audiovisual es libre. Coge y prohíben la publicidad de películas estadounidenses en televisión. Con un par de narices.

2. El cine español es peor que el americano. Es una comparación injusta. Algunas películas españolas son peor que algunas películas de Estados Unidos. No creo que Transformers 2 sea mejor que la peor de Medem. Curiosamente, esta afirmación viene en muchas ocasiones de quienes luego van y ven "Spanish Movie". No se comprende. Parece que sólo se admite el cine español que es malo de verdad.

3. El cine español no se hace para entretener; es cine de autor. Esto proviene, en parte, de una crítica de cine heredera del Cahier du Cinema, o de parte de ella, en que se introdujo que el cine de autor es el acabose. Parece que olvidan que aquellos franceses defendían a Fritz Lang o Hitchcock, que será o no autores, pero que se movieron casi siempre en el cine de género. Estos críticos quisieron ver en su momento una pléyade de directores españoles que seguían esos pasos, y se congratularon a voz en grito. Y, claro, con la llegada de los 90 y de directores comerciales, se sintieron estafados. Luego, había que criticarlos: "el cine no es esto". Y siguen con la tabarra, oigan.

Pero no. El cine de autor español a veces es insoportable y, sobre todo, erróneo, y el cine comercial a veces es estupendo. Y viceversa.

¿Es autocrítico el guionista español?

Hay muchos guionistas, y muy diferentes. La tendencia tal vez sea a una especie de defensa bizantina de

su territorio, comprensible después de años en que se despreciaba su trabajo. Ahora, probablemente, se nos desprecie igual, pero, al menos, podemos responder.

Sin embargo, si la defensa se articula en exclusiva en torno a ese conocimiento enciclopédico de Field o McKee, mal vamos.

Aparte, yo pensaba, que, por edad, los guionistas españoles serían más posmodernos: más hijos del cómic, la ciencia-ficción, el arte popular ante que el "arte serio"... Si lo son, a ratos, no se impregna en sus opiniones. A principios del siglo XXI no tiene mucho sentido seguir pensando que todo son los personajes. Primero, porque eso es narrativa del siglo XIX; segundo porque la psicología de andar por casa no es verdadera psicología (y los personajes de hoy en día de la ficción española son para echarles de comer aparte, en algunas ocasiones); tercero, porque a veces se notan unos prejuicios heredados de anteriores generaciones de narradores. Demonios, ya deberíamos darnos cuenta de que Galdós está muy bien, pero que la vida no se acaba en el realismo. O en el minimalismo a ratos desesperante de Carver y afines. Esto, imagino, también viene de la crítica literaria, bastante perdida a veces, incapaces de declarar a Cela o Delibes señores poco válidos a la hora de hacer ficción del siglo XX. O poco válidos, a secas. Y ahora, la adoración viene con Carver.

Ni Borges, ni Poe, ni Lovecraft, ni Cortázar: esos eran demasiado "fantasiosos". Extraño, porque es lo que ahora escriben los narradores jóvenes, al menos en la literatura de relatos.

A todo esto, una buena pregunta sería: ¿qué libros leen los guionistas españoles? ¿Stieg Larsson o Don Delillo? ¿Carlos Ruíz Zafón, Javier Marías, Vila-Matas?

Sería interesante hacer una encuesta.

Alguien que, a estas alturas, se escandaliza con los juegos narrativos de *Lost* es que no está muy en el mundo; o en la narrativa que se escribe hoy día. Parece que los guionistas aceptan *Los Soprano*, *The Wire*, *The Shield* o *Mad Men* porque, al conocer y dar a conocer sus virtudes, piensan que se les aceptará más: como diciendo "eh, que la ficción televisiva también es seria". Una pena; ni disfrutaban *Doctor Who*, ni *Buffy*, ni *Battlestar Galactica*. Hablar de ellas les haría parecer frikis, imagino.

Lo bueno o lo interesante lo es, sea del género que sea.

¿Cómo son recibidos por los guionistas tus comentarios como lector?

Unos los toman en cuenta, otros los ignoran. Muchos creen que si respetan ciertas normas narrativas, sus historias "pierden su esencia". No son muy autocríticos. Sólo porque ellos los han creado, piensan que sus personajes y situaciones son buenas tal como están: no quieren ver si son arquetipos, poco originales, sin objetivos, sin motivaciones, o simplemente cercanos al precipicio de lo cursi.

Muchos creen que "el suspense" es algo propio del cine de ese género. Creen, en su prepotencia, en su divertida, ingenua y tenaz prepotencia, que "su" historia la van a seguir los espectadores sin cambiar de canal o sin aburrirse simplemente porque es "suya".

Gracias Fernando por acceder a esta entrevista

Gracias a tí. Os espero a todos en mi blog. ¡Comenten, pardiez!

Seguir las emociones del personaje

(2010-06-04 15:45)



Análisis de una secuencia

Cape Fear vs. Cape Fear

El Cabo del Terror (J. Lee Thompson) es para mi gusto una película superior a El Cabo del Miedo (Scorsese). Sin embargo, creo que el en remake se resuelve mejor una determinada secuencia...

El encuentro entre el abogado y la chica golpeada

EL CABO DEL TERROR

ANTECEDENTES:

El malo (Robert Mitchum) golpea brutalmente a una chica

(Barrie Chase) en un motel de mala muerte. Un detective (Telly Savalas) que sigue al malo, avisa a la policía. La policía llega tarde: el malo ha escapado por la ventana. La policía comunica al detective que la chica no quiere hablar.

El guionista James R. Webb (Veracruz, Horizontes de grandeza) echa un borrón...



La policía descubre a la chica golpeada. De esta escena se pasa al rellano, donde está el detective.



La policía pide al detective que hable con la chica para ver si le saca algo.



El detective intenta convencer a la chica para que declare contra el malo. Finalmente, ella habla:

CHICA

¿Usted cree que yo podría...? Nunca. En toda mi vida contaría sinceramente a ninguna otra persona lo que ese

hombre ha hecho. Piense usted en mi familia; tengo padres, ¿entiende? Y los periódicos de mi propia ciudad. ¿Cree que soportaría que allí leyeran que...?



La escena anterior funde con la siguiente, de nuevo en el rellano. El abogado (Gregory Peck) llega para cruzarse con la chica y ver cómo baja las escaleras. Entre el abogado y la chica no hay palabras.



¿Por qué no me convence esta secuencia?

Me distancia de la película.

1. Quiero ver a la chica al mismo tiempo que el abogado. No antes. Quiero sorprenderme a la vez que el protagonista. Cuando la policía encuentra a la chica debió hacerse una elipsis).
2. Quiero ver al abogado intentando convencer a la chica para que declare contra el malo. Quizá tenga que apelar al chantaje emocional ("tengo una hija"). Y quiero ver cómo Gregory Peck encaja las palabras de la chica.

<

p>¿Cómo se resuelve esta escena en la versión de Scorsese?

EL CABO DEL MIEDO

ANTECEDENTES

La chica (Illeana Douglas) es amante del abogado. Esa noche ha recibido un plantón y el malo (de Niro) la seduce y se la lleva a un motel de mala muerte. Allí, el malo golpea brutalmente a la chica y le arranca parte de la cara de un mordisco.

El abogado recibe la noticia mientras está en casa tocando el piano.

El guionista Wesley Strick (Lobo, El santo 1997) decide que sigamos las emociones del abogado...



Cuando el abogado entra en la habitación del hospital se queda asombrado al ver el mal estado de la chica.



Ella comienza un discurso en el que culpa al abogado de su estado:

CHICA

Qué estúpida soy. El otro día me diste un plantón en el bar y luego no me llamaste. Así que ayer por la noche me sentí un poco aventurera. Recordé todo lo que me habías dicho... sobre que tu mujer ni siquiera sabe que existo, y me entraron ganas de darte una buena lección. Y ya has visto qué buena lección te he dado.



El abogado trata de encajar las palabras de la chica... e intenta convencerla —sin mucha intención— para que declare contra el malo. Ella no quiere y expone sus razones:

CHICA

No quiero tener que explicar porque estaba en un bar y si bebí mucho o poco o qué clase de ropa llevaba. No quiero que me interroguen los propios colegas, los mismos que he visto interrogar tantas veces a la gente en el estrado, crucificarlos y luego reírse de ellos. Seguro que me preguntan por ti...

ABOGADO

No me importa.

CHICA

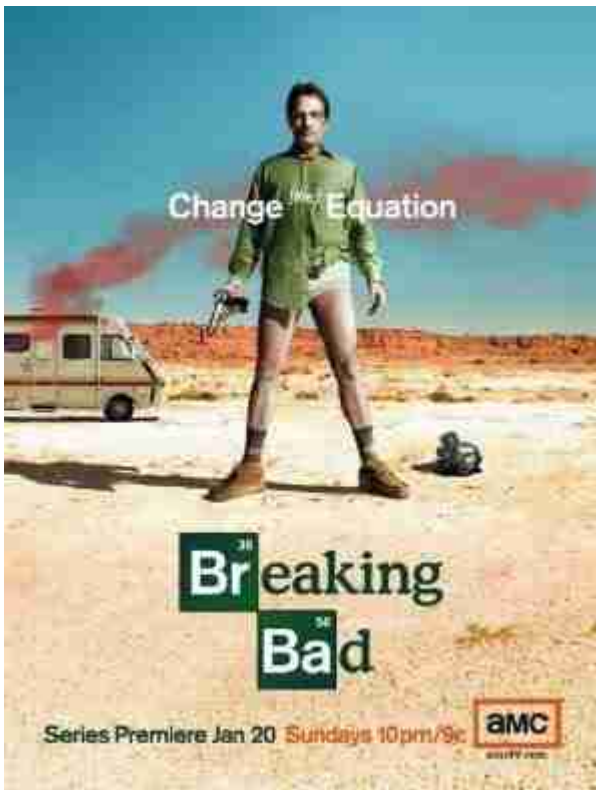
Pero a mi sí me importa. Y estoy segura de que a ti también.

En esta escena seguimos las emociones del personaje (sentimiento de culpa, miedo e incluso alivio —porque si la chica golpeada no declara, la esposa no lo sabrá de la infidelidad).

Nosotros los espectadores queremos compartir las emociones de los protagonistas: sus miedos, sus dudas, cuando sienten asco y cuando se sienten traicionados, gratificados, ultrajados, satisfechos...

¿Hay excepciones? Siempre las hay, pero deben estar muy justificadas.

Las lecciones de Breaking Bad (2010-06-07 20:13)



Lo que BREAKING BAD nos enseña a la hora de diseñar un piloto

(Si no has visto el piloto de BREAKING BAD te aviso que comento algunos detalles).

Vince Gilligan (guionista de Expediente-X) ha creado una adictiva serie que es una amalgama de géneros: drama familiar, drama social, gánsters de medio pelo y humor negro.

BREAKING BAD (algo así como "Volviéndose malo") tiene elementos propios de un drama social. A saber:

El protagonista es un hombre de cincuenta años con

cáncer de pulmón, con dos empleos precarios (profesor de química y lavacoches), una mujer embarazada y en paro, y un hijo con parálisis cerebral. Entre sus "amigos" se encuentra un camello de poca monta que es adicto a la maría y a la meta.

Lector: ¿Tú, viendo un drama social?.

BREAKING BAD es más que un drama social y Vince Gilligan ha seducido con rapidez e inteligencia al espectador...

Una presentación sencilla y eficaz



En la primera secuencia del piloto vemos... unos pantalones volando por los aires y a un tipo en calzoncillos con una máscara antigas conduciendo a 200 por hora una autocaravana por el desierto. Huye de la policía. El copiloto (¿muerto?) lleva otra máscara antigas. Atrás hay dos cadáveres que chocan contra las paredes.



La autocaravana cae en una zanja. El profesor Walter White se coloca una camisa, un revolver en los calzoncillos y espera a ser detenido. Antes quiere dejar testimonio en una videocámara sobre cómo rayos ha llegado a una situación tras extraña.

¡Así nos atrapa Vince Gillian!



A la rápida y enigmática secuencia inicial le siguen escenas propias de drama familiar y drama social. Hay comidas familiares, cumpleaños, las clases del Sr. White, los crueles comentarios del cuñado, la mala leche del jefe del lavado de coches, problemas de impotencia, las burlas que sufre el hijo con parálisis cerebral...

Y la terrible noticia: "Usted tiene cáncer de pulmón. Inoperable". ¡Sin haber fumado! Llegado a este punto, el

protagonista toma una decisión contra sus convicciones morales.

El protagonista tiene una meta

El Sr. White quiere marcharse de este mundo dejando a su mujer y a sus hijos en buena situación económica. Es profesor de química y prepara metaanfetamina que después la distribuye a través de uno de sus ex alumnos, un camello de poca monta.



Si Vince Gilliam hubiera comenzado el piloto con las comidas familiares y la triste vida de Mr. White, quizá muchos espectadores hubieran abandonado la emisión antes de los 5 primeros minutos.

El flashforward coge por el cuello a cualquier espectador...

BREAKING BAD es un ejemplo de lo que meses atrás escribí en un artículo:

El orden en el que se cuentan las cosas altera la atención de los espectadores.

Hacia la mitad del piloto, BREAKING BAD retoma el flashback y la historia sigue su curso... (Y hasta aquí puedo contar de la trama). Para entonces, nos hemos convertido en fans del Sr. White. Hemos sufrido con él y queremos que su plan salga bien. Olvidamos la ética del negocio: adoramos a este pobre hombre. Este profesor se convierte en poco menos de una hora en uno de los personajes más fascinantes de los últimos años.

El mundo no es de los listos, sino de los listillos

... dijo Mo.

BREAKING BAD tiene como valor añadido una fuerte crítica social en cada escena: se critica los vicios de una sociedad que permite triunfar a los estafadores, a los sinvergüenzas y a las malas personas... Las buenas personas son objeto de burlas, de humillaciones y de abusos. Se critica a una sociedad en la que se derrocha la inteligencia y se premia la estupidez y la violencia.



El Sr. White es el James Stewart de QUE BELLO ES VIVIR, pero no encuentra un ángel en el camino ni vecinos solidarios... La solución que encuentra el Sr. White para sobrevivir en la jungla es ser parte de la jungla.

Si desconocías la serie y quieres conseguirla sigue este enlace...

Maneras burdas de comenzar una escena (2010-06-09 13:58)



Cómo no abrir escenas

El comienzo patillero de una escena significa que el guionista ha escogido un camino fácil para presentar a los personajes y/o sus problemas.

Patillero significa burdo, chusquero, torpe... Patillero es jerga de la profesión de guionista.

Cuidado si abres la escena con...

◆ Un chiste incompleto

Dos o más personas se ríen después de que alguien haya contado la última frase de un chiste o anécdota. (¡De qué demonios se ríen?) A continuación llega un personaje con una frase del tipo: "Quiero que conozcas a alguien";

"Quiero enseñarte algo"; "Le invita el caballero"...

A mi esta escena me dice que el guionista no sabe hacernos reír.

Hay guionistas que omiten el final del chiste o la anécdota y comienzan la escena con las carcajadas. ¡Aún peor!

◆ Por cierto...

Un chico y una chica hablan tonterías. Después, él o ella dice: "Por cierto..." y a continuación revela un secreto o comenta que se encontró con su ex en el supermercado. Y discuten.

A veces el "por cierto" aparece tras una carcajada como la anterior. (Dos errores en uno).

Un "por cierto" es un error porque se introduce un nuevo tema de manera forzada.

Hace años un productor me comentó que cierto productor despedía a los guionistas que escribían "Por cierto". ¿Era un aviso?

◆ Un personaje que lee los periódicos en voz alta

Un personaje lee en voz alta un periódico o una revista y comenta la noticia. El personaje que escucha, replica.

Ejemplo (de lo que no debe hacerse):

ELLA: El principe Hanksun se casa... ¿Recuerdas el día que nos casamos?

Él no lo recuerda o lo recuerda de otra manera.
Pelean.

... ¡Es un truco barato!

El único modo que veo correcto de utilizar los periódicos es algo parecido a esto:

PERSONAJE 1: ¿Has visto los periódicos?

PERSONAJE 2: Tenemos que hacer algo y ya...

En este caso el periódico actúa como elemento dramático. No sirve, como en el caso anterior, para que los personajes hablen de sí mismos.

◆ Preguntas directas sobre lo divino y lo humano

Me refiero a preguntas que tienen como objetivo que el personaje cuente qué piensa sobre la vida y las personas. Preguntas del tipo:

"¿Crees en Dios?"

"¿Qué piensas del aborto?"

"¿Crees que los homosexuales deben contraer matrimonio?"

"¿Qué piensas de los extranjeros?"

Este tipo de preguntas tienen validez en un formato documental o falso documental (Borat). En ficción sería aceptable si fueran las preguntas de un periodista a su entrevistado (un político, un escritor, etc.) Aparte de ese supuesto, es un modo torpe de mostrar los pensamientos

de los personajes.

¿Conoces alguna otra manera torpe de comenzar una escena?

No te tires a un pozo si otro se tira
(2010-06-14 17:46)



Tus personajes no están para hacerte la vida fácil

—¡Quiero...! —dice el niño.

—No —dice la madre.

—¡Menganito tiene uno!

—¿Y si menganito se tira a un pozo, tú también?

Fin de la discusión.

Hay guionistas que deberían tener a su madre encima para decirles "y si menganito se tira a un pozo". Son guionistas que por pura pereza, toman escenas de otras películas, cosen unos tópicos con otros, convirtiendo, así, a los personajes en marionetas. Las excusas son muchas...

Unos guionistas dicen: "Así es mi historia". ¡Pero la historia es de los personajes!

Otros dicen: "Es lo que pide el género". De modo que en el terror, por ejemplo, los personajes se exponen como estúpidos a ser asesinados.

Otros dicen: "Al espectador hay que bombardearlo. No importa la lógica. Hay que darle muchas cosas, muchas..."

Otros dicen: "Es lo que me pidieron los productores".

Excusas, excusas, excusas... para no trabajar las historias.

CASO PRÁCTICO: LA EXCUSA "SALE EN MUCHAS PELÍCULAS"

JAVIER: A ver... ¿El tipo tiene 80 años y vive solo en la montaña?

GUIONISTA: Sí.

JAVIER: ¿Y sale fuera de noche, con una escopeta para ver quién o qué hace ruido?

GUIONISTA (los ojos como chiribitas): Es muy cinematográfico...

JAVIER: ¿Tú saldrías?

GUIONISTA: (...)

JAVIER: ¡Eres un viejo! Afuera puede haber lobos hambrientos o violadores como en Deliverance. Preparas la escopeta por si acaso entra alguien o algo por la puerta, pero no sales para ser un blanco fácil.

GUIONISTA: No, si tienes razón. Yo me quedo en

casa.

Javier sonríe. Es un cabezón y le gusta ganar.

GUIONISTA: ¡Pero eso sale en muchas películas!

JAVIER: Ya, bueno...

Es irritante ver cómo los malos de las películas son más sensatos que los buenos.

Lo que se cuenta, sale mal... (2010-06-15 17:53)



Cómo decir al espectador lo que va a pasar y sorprenderlo

John Lennon dijo: "La vida es aquello que te sucede mientras haces otros planes". Es una frase certera que se aplica a la escritura de guiones. A los personajes les ocurre como a ti y como a mí: hablan de sus planes, pero nunca salen igual (o no salen). A esta fatalidad la llamo...

La teoría del atraco

Cuatro tipos se reúnen para planear el robo de un Monet del Museo Thyssen de Madrid. Tenemos dos opciones de guión:

Contar al espectador los detalles del robo o callarnos.

Si contamos los detalles del robo, cuando llega la hora, no sale como estaba previsto. Aparecen muchos inconvenientes: nuevos vigilantes, el sistema de seguridad ha cambiado, uno de los asaltantes no aparece o cae enfermo en el último minuto... Además, si contamos los detalles del robo sorprenderemos al espectador dos veces:

1. Con la exposición de un plan brillante.

2. Desbaratando el plan. Esto obliga a los personajes a improvisar sobre la marcha.

La TEORÍA DEL ATRACO DETALLADO tiene variantes:

- El plan para seducir a la vecina no funciona o sale de otra manera.
- Los planes del fin de semana siempre se estropean...
- La detención del malo no sale como se ha planeado.
- La reunión / la fiesta / la boda preparada con detalle acaba mal.
- Cualquier situación contada con detalle...

Así es la ficción. Así es la vida la mayor parte del tiempo...
Improvisar sobre la marcha... *

Reinventando el tópico (2010-06-17 15:37)



El lugar de reunión para hacer negocios sucios

Reírse de los tópicos es una premisa de sagas como Ateriza como puedas o Scary Movie, pero la parodia también puede aparecer en películas y series de corte realista.

Uno de los tópicos se refiere a los lugares que escogen los malos para hacer sus negocios. En Breaking Bad se ríen de este tópico así...

Antecedentes:

WALTER, un profesor de química, fabrica metaanfetamina y busca un distribuidor de la mercancía. Walter y JESSE, su socio con cierta carrera delictiva, quedan con el distribuidor en un cementerio de coches.

La escena:

JESSE

¿Un cementerio de coches?

¿Escogiste este lugar?

WALTER

¿Qué tiene de malo?

Es privado.

JESSE

Es el sitio donde los que no son criminales piensan que se venden drogas.

(Teatral.)

"Lo vi en una película. Mírame".

WALTER

Dime dónde haces tus negocios.

JESSE

¿Qué te parece Taco Cabeza? Hago muchos negocios en Taco Cabeza.

Es agradable, abre 24 horas...

y no han matado a nadie en Taco Cabeza.

¿Por qué no en un Mall?

[Un Mall es un centro comercial]

Jesse sigue quejándose hasta que llega TUCO, EL DISTRIBUIDOR, con dos de sus hombres.

TUCO

Don Limpio y su amigo.

(A Jesse.)

Discúlpame por maltratarte.

Tienes que dar, para recibir.

(Sorprendido.)

¿Por qué vinimos para acá?

¿Es que cerraron el Mall?

—

Sin duda recuerdas otras escenas donde los guionistas se ríen de los tópicos en películas "serias".

—

—

Los silencios y las reacciones (2010-06-22 06:32)



Cómo hacer atractivos los diálogos largos

Si leemos un guión profesional observamos que la mayoría de los diálogos tienen menos de cuatro líneas.

Así se crea un diálogo vivo. Pero en ocasiones un personaje necesita decir todo lo que lleva dentro... necesita expresarse más allá de cuatro líneas.—

También puede ocurrir que el personaje se vea obligado a confesar un crimen, un amor, un asunto turbio... a dar un discurso de bienvenida, de gracias por las donaciones... a declarar ante los medios de comunicación o realizar un alegato en defensa propia.

En todos los casos mencionados el discurso puede ir en un solo “bloque”. Ninguna ley obliga a dividir un párrafo en dos o tres partes. Aunque, en alguna ocasión, algún

director o productor dice: "Aquí tiene que haber una reacción"; "aquí tiene que haber un silencio".

Yo suelo anotar al margen de los diálogos densos:

Tenemos que ver la reacción de...—

Fernando Hugo Rodrigo, analista de guión de la productora Promico Imagen, entrevistado en Tips Guión dice:

“Picar los párrafos es fundamental. De paso, le das ritmo a la acción, y hasta sugieres planos e ideas para la realización.”

Y yo añado:

Un discurso dividido ayuda a asimilar el mensaje del personaje

La persona que lee el guión (el analista, el director, el productor, el actor) sigue el curso de los pensamientos del personaje.

Aquí tenemos como ejemplo el encuentro en la comisaría de Gotham entre Batman y el Joker en *The Dark Knight* (guión de Christopher Nolan, David S. Goyer y Jonathan Nolan).

En algún momento del encuentro entre ambos personajes, el Joker realiza un alegato (?) de su locura. Batman sólo escucha. Aquí puedes ver la página del guión original; más abajo, la traducción:



En las frases que dividen el discurso de El Joker hay matices interesantes.

LA ESCENA (traducción del guión original):

BATMAN

Eres basura que mata por dinero.

JOKER

No hables como ellos... no lo eres, aunque quisieras. Para ellos sólo eres un monstruo como yo... Ahora te necesitan...

Habla a Batman con un tono cercano a la compasión.

JOKER

Pero cuando no sea así, te marginarán como a un leproso.

El Joker mira a los ojos de Batman. Buscando.

JOKER

Mira su moralidad... su ética... es una gran

mentira. Se olvidan de ellas en cuanto tienen problemas. Sólo son tan buenos como el mundo les permite ser. Ya veras- Te mostraré... cuando las cosas se tuerzan, esas personas civilizadas... se comerán las unas a las otras.

(Sonríe).

Mira, no soy un monstruo... voy justo un paso por delante.

Casualdades y coincidencias (2010-06-28 19:30)



Cuándo usarlas y

cuándo no

Trabajo con otro guionista en una historia en la que un hombre encuentra a otro, al que odia, después de muchos años. Nos planteamos si el encuentro es el resultado de una búsqueda o de la casualidad.

Los espectadores aceptan que si alguien busca a alguien... acabe por encontrarlo. Es propio de las películas de venganza y de psicópatas obsesionados con sus ex parejas.

El problema está en usar la casualidad. Hay dos opciones: desarrollas dos o tres escenas para justificar la casualidad o te atreves a utilizarla sin rendir cuentas.

Nos damos cuenta que el espectador acepta las casualidades o las coincidencias que ponen en marcha una historia, por rocambolesca o extravagante que sea:

◆ ENEMIGO PÚBLICO: Un tipo cosido a balazos entra en una tienda de ropa y choca contra Will Smith, an-

tiguo compañero de instituto. El moribundo entrega a Will un CD: “No dejes que cojan esto”. ¡Qué casualidad! Entramos en el juego porque los malos nos han fascinado con su tecnología y su crueldad.

◆ ROCKY: El campeón de los pesos pesados quiere luchar contra un pringado para promocionarse. Elige a un tal Potro Italiano... Aceptamos esto porque todos queremos una oportunidad...

◆ CASABLANCA: Ilsa entra en el café de Rick... Y aceptamos porque queremos saber por qué Bogarth echa pestes del amor y las mujeres. Los hermanos Epstein crearon entonces una frase que ha servido de excusa para muchos guionistas:

“De todos los bares del mundo, tenías que entrar en el mío”.-

Lo cierto es que la mayoría de las veces el espectador no está interesado en saber cómo Mengano ha encontrado a Zetano después de muchos años.

Acepta que un tipo raro llame por teléfono a una buena esposa y madre, y la chantajee por algo sucedido antes de convertirse en la Sra. Johnson.—

La comedia adora las casualidades y las coincidencias

◆ CUATRO BODAS Y UN FUNERAL está hecha a base de coincidencias. Se explica: El inglés y la norteamericana tienen amigos comunes. Esta película es un buen ejemplo de que, a veces, las coincidencias hay que provocarlas...

◆ BÉSAME, TONTO comienza con una increíble casualidad: Un cantante de moda (Dean Martin) se para en una

gasolinera perdida donde hay dos estúpidos y avariciosos creadores de canciones amateurs. Además, uno de los tontos tiene a Kim Novak como esposa, un apetitoso cebo para Dean Martin. Billy Wilder & I.A.L. Diamond sacan pepitas de oro de esta situación.

Pero por favor, a la papelera secuencias como esta: La secretaria tira su café a un desconocido en la cafetería; más tarde descubre que ese tipo es su nuevo jefe.—

Otras veces, las coincidencias y las casualidades a mitad de la película pueden ser irritantes:

◆ CORTINA RASGADA: Un profesor de física norteamericano huye de la policía de Alemania comunista. En una cafetería encuentra a una alemana pro-inglesa que le ayudará a escapar. ¡Vaya hombre!—

La duda persiste: ¿Encuentra el personaje X al personaje Z por casualidad? ¿Es necesario desarrollar dos o tres escenas previas para justificar esa coincidencia? ¿Es mejor no explicar nada? Creo que ante la duda, cuanto menos se explique, mejor...

El personaje X se acerca al personaje Z: le habla del pasado. No se explica de dónde viene X. A partir de ahí comienza la historia.

¿Qué pensáis vosotros?—

8 preguntas que hacen los productores

(2010-06-30 12:33)



¿Compra nuestra historia, Sr. Duque?

Cómo responder con acierto

La primera vez que un productor me llamó a su despacho creí que estaba en camino de convertirme en Steven Bochco. Había escrito una biblia de serie sobre el primer jurado popular de España. El productor me hizo preguntas sobre la historia y los personajes que no respondí con acierto. No estaba preparado.

En los siguientes años, otros productores me hicieron preguntas similares y otras nuevas por otros proyectos. A más de un lector le sonarán...

1. ¿Por qué tengo que producir esto?

Uno se siente tentado en decir: “Será un pelotazo”. Algunos guionistas dicen que su película “revolucionará el panorama del cine español”. Aunque tu intención sea ganar dinero, queda feo decirlo.

Piensa por qué escribiste esa historia y no otra; qué pretendías al escribirla (¡además del dinero!) y por qué crees que tu historia llegará al público.

Si tu historia está basada en hechos reales o históricos, pero nadie ha contado antes, dilo. Funciona.

Una guionista dijo: “Porque esta historia ayudará a las mujeres a tomar las riendas de su vida”. Vendió su historia y ganó cuatro premios.

2. Esto ya se ha hecho, ¿qué puedes aportar a esta historia?

“Mi visión personal” puede ser considerada una respuesta pedante. Relee el punto 1: ¿Por qué escribiste la historia?

3. ¿Cuál es la filosofía de la obra?

¿Filosofía? ¡Yo sólo quería hacer una película de terror!

Relee el punto 1.

Si tu película es de humor (¡para ganar dinero!) vende que el amor está más cerca de lo que parece, que la gente es mala porque no conoce el amor, que la vida es un sinsentido continuo...

4. ¿Cuál es el tema?

Relee el punto 1.

5. ¿Quiénes pueden ser los actores?



Muchas veces el guionista no pone caras a sus personajes. ¡Pero yo pensaba en Vanessa Ferlito como protagonista! De acuerdo, pero cuando el productor te pregunte cámbiala por alguna actriz que esté estupenda y que sea de tu país. En el futuro, escribe pensando en los actores y las actrices nacionales.

6. ¿Para el cine o para la tele?

Es la pregunta de un productor que produce largometrajes y tvmovies. Un guionista dijo: “Está pensado para el cine, pero podría ser una miniserie de dos capítulos”.

7. ¿Quién puede dirigir esto?

“Yo”, es una buena respuesta.

Pero igual tú no pensabas en ti como director, pensabas en Shyamalan o no pensabas en ningún director. Responde algo como: “Cuando escribí, pensaba en Alex de la Iglesia”. Nombra a un director que haya hecho taquilla o haya conseguido premios. Mejor taquilla...

8. ¿Qué fotografía tiene a la película?

Si no entiendes mucho de fotografía, da el nombre de una película con una historia del estilo de la tuya. “Pienso en

colores apagados. Una ciudad gris, lluviosa, del estilo de Seven”, sería una respuesta breve y correcta.

¿Y vosotros?

¿Os han hecho estas preguntas? ¿Otras?

—

2.7 julio

Indiana Jones y la solución elegante

(2010-07-05 08:32)



MO: ¿Cuál es la escena más famosa de Indiana Jones?

JAVIER: La de la piedra...

MO: La otra famosa...

JAVIER: La del tiro.



MO: No estaba en el guión.

JAVIER: (...)



MO: Es una idea de Harrison Ford. Tenía el estómago chungo, estaba harto del calor y de rodar peleas, y se le

ocurrió lo del tiro.



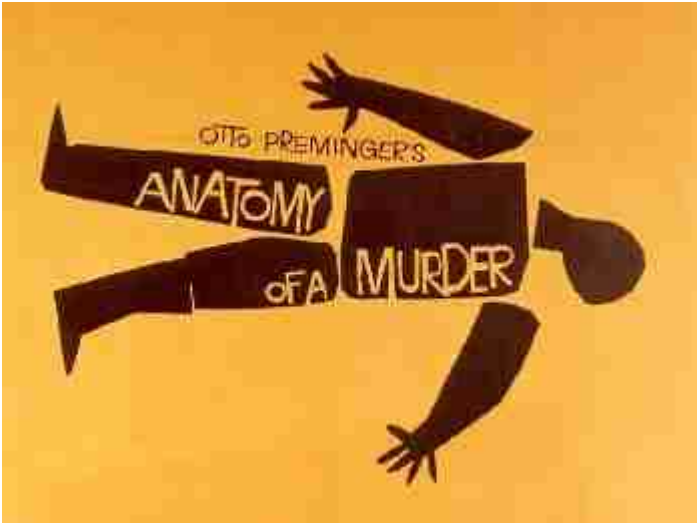
MO: Esa solución tan sencilla para cargarse al último malo es una solución elegante.

JAVIER: ¿Una solución elegante?

MO: En las Matemáticas se dice que si un problema tiene varias soluciones, la solución más sencilla funcionará mejor y será la más hermosa. A ésta se la conoce como **la solución elegante**.

JAVIER: Y un buen broche para la secuencia del mercado. Te lo tomo prestado. Ese será mi próximo artículo.

Telegrafiar con estilo (2010-07-07 11:50)



El 'truco'

del género procedimental y el judicial

Antes escribí que cuando los personajes hablan de sus planes, no salen como esperan.

Sin embargo, en los géneros procedimental y judicial la telegrafía (avisar qué va a pasar) de las escenas funciona.

Un abogado comunica a su cliente o compañero de bufete (y también al espectador) que llamará a declarar a un testigo difícil. El espectador sabe qué información oculta el testigo y, por supuesto, sabe las preguntas del abogado. Lo que no sabe es:

¿Conseguirá el abogado que hable el testigo? ¿Cómo?

El guionista que se atreve a telegrafiar está obligado a crear una escena brillante. El espectador sabe qué va a pasar, pero no quiere información: reclama emociones.

Esta telegrafía de las emociones es el último duelo en un western.

Algunos hombres buenos

El abogado Tom Cruise llama a declarar al Coronel Jack Nicholson. Cruise quiere que el Nicholson confiese que ordenó el 'código rojo'.

Es una escena que el espectador desea ver. El guionista Aaron Sorkin escribe con habilidad:

- El abogado no puede preguntar directamente al coronel si ordenó el 'código rojo' porque podría acabar en un consejo de guerra.
- El coronel es un testigo difícil, inteligente y grosero que, además, se ampara en su rango y sus medallas para eludir las respuestas.

Si Nicholson hubiera confesado de buenas a primeras que ordenó el 'código rojo', el espectador se hubiera sentido estafado ("¿Y ya está?").

Hay series procedimentales que basan la solución de los crímenes en hábiles interrogatorios más que en las técnicas forenses: Colombo, Lie to me, El mentalista, The Closer...

Lie to me

En esta serie sabemos que el malo de turno miente a la vez que lo descubre Tim Roth: en el primer interrogatorio.

—Miente —dice Tim Roth apuntando con el boli al mentiroso.

Al espectador de esta serie no le importa saber quién es el malo y por qué lo hizo. Le gusta ver cómo el doctor Carl Lightman emplea su inteligencia para buscar la confesión del mentiroso del episodio.

Podemos deducir que...

La 'telegrafía inteligente' ocurre cuando un personaje anuncia que convencerá, seducirá o provocará la confesión de otro. Pero el resultado es incierto y el objetivo difícil.

Las amistades peligrosas

La telegrafía efectiva no es patrimonio del procedimental y el judicial. Observamos que Las amistades peligrosas tiene una rara telegrafía de escenas.

1. Valmont sabe que le sigue un espía de Madame de Tourvel (la virtuosa). Valmont rescata a una familia hambrienta esperando que el espía pase el informe a Madame de Tourvel. Así sucede. Tourvel empieza a ver con otros ojos a Valmont.

2. La Marquesa de Merteuil pide a Valmont que seduzca a una joven llamada Cecile. Esta joven está a punto de contraer un matrimonio concertado. Ella ama a un muchachuelo llamado Danceny. Valmont consigue la llave del dormitorio de Cecile:

VALMONT

Traedme vuestra llave y tendré una copia en dos horas. Así os daré y recogeré las cartas de Danceny sin problemas.

Cecile entrega su llave a Valmont. El espectador sabe que Valmont quitará la virtud a Cecile esa misma noche.

En Las amistades peligrosas no importa tanto las cosas que ocurren como el modo de ser de los personajes. El espectador se siente fascinado con la inteligencia y la falta de escrúpulos de Valmont y Merteuil para jugar con las personas.

α

El uso del tiempo en la ficción (2010-07-08 17:25)



El pasado sábado vi dos películas opuestas en el modo de utilizar el tiempo. Fue una coincidencia ilustrativa.

La primera película ('qué tostón', en adelante), abarca más de diez años de la vida del protagonista. La otra película desarrollaba una historia 'en tiempo real': Sólo ante el peligro.

Los 88 minutos de Sólo ante el peligro tienen más emoción que los diez años de la otra película.

Me puse a pensar por qué...

En diez años pasan muchas cosas: El protagonista de la película 'qué tostón' viaja por medio mundo, se acuesta con varias mujeres, va a la guerra, tiene algunas peleas, conoce a personajes interesantes de su época... ¿Por qué nos hizo bostezar a las cuatro personas que nos sentamos a verla?

Mi análisis rápido: El personaje de 'qué tostón' es plano, no tiene una meta o una obsesión (vive al día), y una colección de anécdotas NO hacen una película, a no ser

que se trate de una comedia.

Películas que comprenden meses o años

Si quieres escribir una historia que se desarrolla en varios años, deberías tener en cuenta estos puntos (escritos a vuela pluma):

1. El personaje tiene una idea fija, una pasión o una obsesión:

- La venganza: El conde de Montecristo, La muerte tenía un precio, Conan el Bárbaro...
- El amor: Carta de una desconocida (imprescindible), Serendipity, La casa del lago, Cuento de Invierno...
- La libertad: El hombre de Alcatraz, Huracan Carter, Cadena perpetua...
- La avaricia: Uno de los nuestros, El precio del poder...
- El arte: Música y lágrimas, Ed Wood...
- Cazar al malo: American Ganster, Zodiac...

2. Si el personaje NO tiene una obsesión o meta:

El protagonista ve la realidad de una manera distinta a las demás personas: Forrest Gump, Entrevista con el vampiro...

La estructura de una película que abarca varios años

No debería estar formada por una sucesión de anécdotas. La película debería estar compuesta por varias secuencias de escenas.

El problema de los hechos históricos

Uno de los problemas que observo en los guiones basados en hechos históricos, es pretender “ser fiel a lo que pasó”. Se meten muchos personajes, se acumulan muchas anécdotas... Se pierde el drama.

Eliot Ness tardó cuatro años en llevar a Capone a los tribunales, sin embargo, Mamet no refleja el paso del tiempo en el guión de *Los intocables* de Eliot Ness. No aparecen todos los hombres que utilizó Ness en su lucha contra Capone y las numerosas redadas que hizo. Es un ejemplo a seguir en cuanto a condensación.

Sólo ante el peligro

Aparentemente es una película sencilla:

El sheriff Cooper busca ayuda entre los amigos y conocidos del pueblo. Unos le dicen no, otros fingen que no están y otros le dicen “vete del pueblo”. Pero el espectador sabe, como el personaje, que el malo de los malos llega en el tren de las 12. De modo que cuando el sheriff recibe una negativa de ayuda, es un drama.

Creo que la concentración del tiempo ayuda a la dramaturgia más que la expansión.

La duración de los capítulos de las series

Cada capítulo de una serie de televisión dura aproximadamente 2 o 3 días. Tanto en series con episodios autoconclusivos como series “noveladas”. Se plantea un problema al comienzo del capítulo y a las horas o pocos días después, hay una resolución.

Los primeros 32 capítulos de *LOST* comprenden 48 días de tiempo real, como dice el título del capítulo 2x07: *Los*

otros 48 días. Significa que hay capítulos que sólo duran 1 día o incluso unas pocas horas.

La concentración del tiempo en un capítulo de televisión provoca que, incluso la series más insulsas, tengan ritmo.

✕

De qué va la historia (2010-07-13 15:08)



perderse en la escritura (I)

Cómo no

Un artículo sobre el guión que llevo entre manos en estos momentos

La sinopsis de una página que entusiasmó al director en abril, se convirtió en un monstruo en junio.

El storyline: Un hombre busca a otro hombre para pedirle cuentas por el pasado.

Aparecieron subtramas como setas, los cinco personajes pasaron a ser treinta. Juan Velarde (el co-guionista) y yo, no teníamos claro porque el protagonista hacía lo que hacía. En muchas ocasiones, el primer borrador es una borrachera de escritura. A veces es posible 'arreglarlo' eliminando subtramas, escenas, personajes... Otras veces, la tijera no funciona: hay que empezar desde cero.

REUNIONES

Si trabajas con otro guionista, una o varias reuniones aclaran muchas cosas. El email y el teléfono son poco

productivos. En las reuniones, uno pregunta y otro responde. No importa quién hace qué. Lo que importa es que alguien haga preguntas.

Hay muchas preguntas. Dos son fundamentales:

1. ¿De qué va la historia?
2. ¿Por qué el protagonista hace lo que hace?

DE QUÉ VA LA HISTORIA

Recordemos el storyline: “Un hombre busca a otro hombre para pedirle cuentas por el pasado”.

Todo lo que no tenga que ver con el storyline debería ir a la papelera de reciclaje.

Durante estas reuniones vemos que el protagonista encuentra a una mujer que puede ayudarle.

El romance

¿Podría ser una oportunidad para desarrollar una relación romántica? Quizá, pero el romance no debe interferir en la columna vertebral. Más que amor, sería una pasión que funcionaría como un obstáculo. Recuerdo:

- A Robert Redford lo quiere matar la camarera con la que tiene un lío en *EL GOLPE*. Ella es una asesina de la mafia. Todo cuadra.
- A Geena Davis le roba el dinero Brad Pitt tras una noche loca en *THELMA Y LOUISE*. No tener dinero es un obstáculo para huir a México.

- Las escenas de Paul Newman y Katherine Ross son un breve paréntesis en DOS HOMBRES Y UN DESTINO.

Un guionista sensato no se va por las ramas. ¿Quieres complicar la existencia a tu protagonista? Pon piedras en su camino, agujeros, desastres naturales, desastres mecánicos, encuentros fortuitos y desgraciados... ¡Pero cuidado con las subtramas! A menudo las subtramas no complican la vida del protagonista; más bien, empanan los guiones.

ENCADENADOS

La película escrita por Ben Hecht me viene a la cabeza quizá como contrapunto a lo anterior. ENCADENADOS NO ES una historia de espías, ES una historia de amor desde la primera escena:

Chico conoce a chica. Trabajan juntos. Se acuestan. Él piensa que ella es una borracha y una mentirosa. Ella cree que él no la ama. Al final, se unen.

¿Y los malos? Cambia los nazis en Brasil por científicos locos creadores de virus, traficantes de cocaína o políticos criminales.

Es la historia de amor entre Cary Grant e Ingrid Bergman la que está llena de obstáculos.

Al co-guionista y a mi se nos ocurren otras subtramas. Estamos tentados de desviarnos porque resulta cómodo evadirse. Volvemos a recordar la columna vertebral: Un hombre busca a otro hombre para pedirle cuentas por el pasado. Las ideas que no se ajustan, ¡a la papelera de reciclaje!

LA MIRADA EN EL STORYLINE

Decidimos firmemente no apartarnos del storyline e intentamos no usar más de los cinco personajes de la sinopsis. Queremos una 'película de acción minimalista'.

Si prescindimos de tramas secundarias y utilizamos pocos personajes, ¿se queda la película corta?

En absoluto.

Dividimos el guión en siete u ocho secuencias de escenas.

(Es más cómodo trabajar así que con una estructura de tres actos). Cada secuencia de escenas tiene de 12 a 15 páginas y funciona como un cuento breve: principio, desarrollo y desenlace. No se omiten las acciones (importantes) del protagonista; al contrario, se exponen con detalle. PULP FICTION está construida a base de secuencias de escenas. Por ejemplo: 'Cómo deshacerse de un cadáver paso a paso según el Sr. Lobo'.

Otros referentes son Las películas de Sam Peckinpah, A quemarropa, algunas de los Coen (No es país para viejos, El hombre que no estuvo allí, Fargo), El coleccionista, Náufrago... Películas de géneros distintos pero que utilizan la 'morosidad' como técnica narrativa. Recordemos que en la concentración se encuentra más fuerza que en la expansión.

Próximo artículo : ¿Por qué el personaje hace lo que hace?

Lo que hace el personaje (2010-07-20 13:20)



Cómo no

perderse en la escritura (II)

Un artículo sobre el guión que llevo entre manos en estos momentos

"¿Por qué el personaje hace lo que hace?"

Es una pregunta que escuché una docena de veces durante el desarrollo de mi anterior trabajo.

Debería ser una pregunta obligatoria. Sin embargo, de los últimos seis guiones que he leído (todos ellos de profesionales), sólo dos ofrecían una respuesta clara. Pienso dos cosas: Los guionistas no se hicieron la pregunta o consideraron que la mera sucesión de hechos bastaría para mantener el interés. Y no es así.

Ya hablé cómo una película que abarca diez años me aburrió porque el personaje carecía de motivaciones: iba tirando.

Cuando el protagonista está a lo que salga y no hay situaciones de vida o muerte, debe ser un tipo peculiar como el hombre con deficiencia mental de *Garage* o los 'raros' son los otros personajes, como los habitantes de *Un ver-*

ano en la Provenza.

El trabajo como motivo

Hay personajes cuya motivación está en su trabajo: el policía detiene a los malos, el médico sana a los pacientes, el militar ejecuta misiones, el abogado defiende a su cliente... Estos personajes no necesitan motivos personales para hacer lo que hacen.

Creo que es peligroso para el guión que un profesional (un policía, un médico, un abogado...) tenga motivos personales a la hora de realizar su trabajo. Los guionistas tienden (tendemos) a utilizar flashbacks o discursos para explicar cuáles son esos motivos más allá del cumplimiento del deber. (El típico policía atormentado con las imágenes de los asesinatos que ha visto).

Mamet ofrece en *Los intocables* un buen ejemplo de cómo el deber profesional se convierte en una cruzada personal: Cuando Capone asesina a uno de los hombres de Ness. Directo, en presente.

Las pasiones

Además de los trabajos están las pasiones (el amor, los celos, la envidia, la avaricia, la venganza...) y la supervivencia. Un personaje se enamora y para conseguir a la otra persona hace tonterías o deja los vicios...

Medios y oportunidades

Escribiendo el guión con Juan Velarde descubrí:

Un personaje puede tener motivos, pero no lleva a cabo su trabajo por falta de medios o de oportunidades.

Ese era nuestro problema: el personaje carecía de oportunidades. Actuaba cómo si estuviera solo en el mundo y no era así.

La pareja, los hijos y los padres

Pueden funcionar como motivación y también como obstáculo. Si el guionista no contempla los problemas que supone para el personaje tener familia, mal hecho.

Mamet envía a la familia de Ness al exilio para que el héroe no se preocupe por ella (una solución elegante, sin duda). Tom Hanks quiere matar a los asesinos de su esposa y su hijo pequeño en Camino a la Perdición, pero debe proteger al otro hijo. La búsqueda obsesiva de Zodiac destroza la pareja del protagonista.

Otros guionistas, directamente prescinden de la familia: el protagonista no tiene mujer ni hijos ni amantes ni padres. Es una opción. Lo inaceptable es que el protagonista tenga familia y amigos, y actúe como si eso no le importara.

Lo que un personaje hace, influye en los otros.

Una frase de Perogrullo que debemos grabarnos a fuego. No sólo ocurre en las películas de la mafia italiana. Todos tenemos familia, amigos y compañeros de trabajo. Y también los personajes a no ser que sean robots sin sentimientos.



Un pitching y las expectativas (2010-07-21 13:14)



Una historia de fútbol.

Cuando La Selección Española ganó el Mundial de Sudáfrica, recordé una historia de fútbol que alguien contó en un pitching al que asistí como espectador...

Un grupo de niños de un barrio marginal monta un equipo de fútbol contra la desidia de los padres. Necesitan un adulto como entrenador y escogen a un antiguo futbolista que ahora pasa la mayor parte del tiempo alcoholizado.

Los niños entrenan duro y tras muchos avatares, llegan a la segunda posición de la tabla. El último partido de la liga es contra el líder. Si los niños del barrio marginal ganan se colocarán en primera posición. Pero los padres, que se han sentido traicionados, impiden que

los niños jueguen el partido. Fin de la historia.

“La moraleja es que los niños no pueden vencer en el mundo de los adultos”, concluyó el guionista.

¿Moraleja? De eso tenemos una ración todos los días: Nos encontramos con gente que quiere aprovecharse de nuestra buena fe, con amigos traidores, con marrones que nos dejan los compañeros de trabajo, con desencuentros con la familia, los achaques de nuestros padres... ¡No quiero más moralejas!

Puedo ver un drama o una comedia, pero quiero un final satisfactorio, no otra bofetada de realidad. Si me siento a ver la historia de un equipo de niños, yo soy uno de esos niños...

Quise encontrarme al guionista en los canapés para decirle que había destrozado una historia. (Fue la que más me interesó de las cuarenta y pico que escuché aquella tarde).

Para los guiones europeos, los finales amargos son un cliché, tanto como los finales felices de las películas de Hollywood.

Cada historia debe tener el final ajustado al planteamiento, el desarrollo y los personajes. Pero nunca, nunca, nunca se debe engañar al espectador.

En el cine norteamericano hay una adecuación mínima entre el savoir-faire y el objetivo que se persigue. No se siente uno estafado con la mercancía.

Godard

Las relaciones amorosas se juzgan por el final

“He perdido el tiempo con esa persona”, es una frase tras una ruptura.

La persona que la dice no piensa en las risas, en el sexo, en los momentos felices... Piensa que ha sido estafada. A eso se le llama "estafa afectiva" o "fraude amoroso".

Con las películas, ocurre lo mismo...

Las películas se juzgan por final

Un guionista / director me hace una propuesta. Yo decido entregarle media hora de mi vida, una hora, dos o más... Puede que al principio el pacto espectador-película no cuaje y use el mando. En el cine, ya que he pagado, me aguanto. Quizá el guionista y el director me han seducido y me llevan por una montaña rusa de sensaciones... Lo último que espero es un mazazo en la cara: el protagonista cruza la acera y le atropella un coche antes de que lleve a cabo su misión. ¿Ya? ¿Eso es todo? ¡Devuélveme mi tiempo! ¡Me siento estafado!

Hay historias que sabes que acabarán mal: Lolita, La flaqueza del bolchevique, Requiem por un sueño, Leaving Las Vegas, Ladybird... Los guionistas de estas historias no ocultan las cartas. Es lo correcto. No hay estafa.

El personaje puede morir después de haber cumplido su misión o meta; se ha sacrificado para salvar a la persona que ama o con su muerte se redime. El protagonista no debe morir en vano ni ver como su sueño se diluye sin recibir algo a cambio.

Volviendo al proyecto de película de fútbol...

Cuando el guionista escribe una historia de superación personal, el protagonista SIEMPRE debe conseguir su sueño.

Puede que los niños ganen el último partido o no. Igual pierden, pero se ganan la atención y el cariño de los padres. Realmente, es lo que que querían: cariño. Ni un ojo seco en la sala...



Los clichés emocionales (2010-07-25 14:09)



Los besos,

los abrazos y las lágrimas tienen su por qué

Leí un guión con cinco escenas cortadas por el mismo patrón:

Discusión-reconciliación-abrazo

Era mío. Ocurrió hace años. “Aquí la gente se abraza demasiado”, dijo el productor de aquel guión. En ese punto tenía la razón.

Los clichés emocionales aparecen cuando el guionista escribe con el ‘piloto automático’.

Los abrazos tras las discusiones

Es un recurso fácil para muchos guionistas. Es propio de telenovelas y dramedias. Cuidado. Unos personajes

abrazan, otros se dejan, otros ni lo uno ni lo otro. Si la escena fluye con naturalidad, los personajes deciden si se abrazan y se besan.

En el mundo real, hay personas que sufren y rechazan los abrazos. Esas personas se sienten incómodas.

La muerte, los gritos y las lágrimas

Un ejercicio que en ocasiones pido a los que asisten a mis talleres es el siguiente:

Desarrolla la siguiente escena:

Dos agentes de la Guardia Civil se presenta en la casa de una familia para comunicar que el padre ha fallecido en un accidente de tráfico. ¿Cómo reacciona cada miembro de la familia?

La mayoría de las personas que realizan el ejercicio ponen a los personajes gritando y llorando, dando puñetazos en las mesas, moviéndose de un lado para otro sin ton ni son o dejándose caer por las paredes.

En el mundo real, unas personas lloran y gritan, pero otras no lloran ni gritan, se quedan pasmadas, estupefactas, sorprendidas, en estado de shock... Otras personas, sienten alivio... En una familia hay una reacción distinta, una por cada miembro. Recuerdo haber llorado la muerte de uno de mis tíos meses después de que sucediera.

Si un persona llora y/o grita, que sea porque 'le sale del alma', no porque te parezca que llorar y gritar es más cinematográfico.

Te grito y te llevo a la cama

Dos que se odian pero se quieren (el manoseado URST) se pelean hasta situarse a pocos centímetros el uno del otro. Uno de los personajes toma al otro por la cara y estampa un beso.

En el mundo real, cada uno dice un insulto y se va a su 'rincón'. En cierta ocasión, una guionista me comentó que lo último que desea una mujer es irse a la cama tras una discusión monumental. Creo que estaba en lo cierto.

Necesito una copa

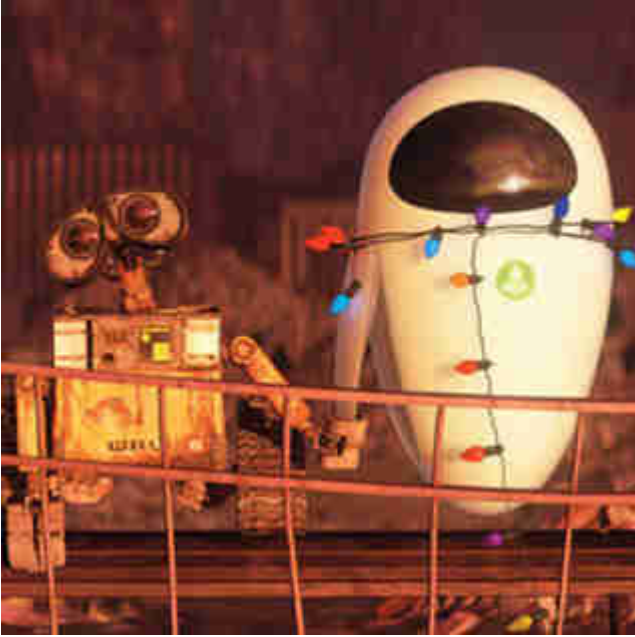
Puede que un personaje se anime tomando alcohol y puede que otro lo haga mirando películas de mujeres americanas que van a Grecia. El alcohol es un recurso fácil cuando un guionista quiere que su personaje ahogue las penas o confiese algo que le atormenta.

Deja que personaje decida qué hacer con su dolor.

Te pego porque estoy enfadado

Dos personas discuten. Una de ellas golpea a la otra repetidas veces. Todavía no me ha golpeado nadie, ni he pegado a otra persona cuando me he enfadado con ella. No entiendo como hay guionistas que ven 'natural' esta violencia.

La otra cara de la moneda



Contra los guiones llenos de besos y abrazos gratuitos están los guiones donde los personajes no se abrazan ni se besan ni se miran cuando deberían hacerlo. Son guiones en los que el guionista ha escrito en la presentación del personaje algo parecido a esto:

“MENGANITO (34) trabaja en una gasolinera, es un tipo afable y ama a su esposa”.

Sin embargo entre MENGANITO y su esposa no hay una mirada o un gesto o una caricia que demuestren ese amor.

WALL-E y EVA tienen más alma que muchos personajes ‘de carne y hueso’.

Siempre hay que respetar a los personajes. Siempre.

Sin duda hay más clichés emocionales, pero estas son las más frecuentes en los guiones.



Cuidado con el subtexto (2010-07-27 13:29)



Cómo uti-

lizarlo

El subtexto es un concepto que, mal entendido, puede destrozar una escena.

Trabajando para una serie de televisión recuerdo haber escrito lo siguiente:

ABOGADO X

¿Crees que tenemos posibilidades?

ABOGADO Z

Ceballos piensa que la ley no está hecha para él.

El diálogo no es brillante: es funcional. Era la orden de la productora. Sin embargo, el director del capítulo de la frase en cuestión quería añadir 'profundidad' y cambió la frase del abogado Z:

ABOGADO Z

Las moscas tejen su telaraña para atrapar insectos. Y hacen un buen trabajo. Ningún insecto puede escaparse de

una telaraña. Pero las arañas no pueden atrapar pájaros.

No era el único 'subtexto' en aquel guión, pero sí es el que mejor recuerdo. En el capítulo emitido el 'subtexto' desapareció.

El problema del subtexto

El subtexto se convierte en un problema en los guiones cuando se cree que utilizarlo añade profundidad a la escena o el guionista pretende demostrar su inteligencia. Así lo único que consigue es un 'pegote'. El subtexto no puede ser gratuito. No es un elemento de quita y pon.

El subtexto tiene una finalidad

1. Una técnica que usa un personaje para acercarse a otro.
2. Una técnica de manipulación.
3. Abordar una cuestión espinosa o delicada de manera indirecta.
4. Referirse a cuestiones sexuales de forma sutil o elegante.
5. Retrasar o eludir un enfrentamiento.

Además, debe sonar natural, como en la vida real, como en esta situación:

MEDIANOCHE. El chico ha acompañado a la chica hasta

la puerta de su casa.

ELLA
Aquí es...

ÉL
Bueno... Ya te llamo o me llamas si quieres ir otra vez al japonés... (Quiero acostarme contigo y no sé cómo decírtelo).

ELLA
Sí... ¿Te apetece un café? (Quiero acostarme contigo).

El ejemplo que acabamos de ver nos dice otra cosa: el subtexto necesita un contexto. La pregunta del café a medianoche tiene otro sentido a las 11 de la mañana en la oficina.

Si uno quiere aprender a utilizar el subtexto, lo mejor que puede hacer es ver cine anterior a 1960.



1 millón de historias desperdiciadas

(2010-07-28 18:54)



Historias

jamás contadas a dos pasos

Me gusta conocer a las personas que asisten a mis talleres: quiénes son, qué hacen y dónde viven. A menudo sus vidas son más interesantes que sus proyectos de guión.

Muchos alumnos traen historias de extraterrestres, de vampiros, de fenómenos sobrenaturales, de fantasías medievales, de secuestros, de atracos a furgones blindados, de cómo asesinar al profesor del taller...

La mayoría de esas historias están condenadas al fracaso. El motivo, me parece, es que los alumnos apenas saben manejar los mecanismos de la ficción; así es difícil levantar una historia con bases irreales. Además, muchos alumnos tienden a lo estrambótico y lo rocambolesco (como si la premisa no bastara). Los alumnos creen haber dado con historias verdaderamente originales y estar revolucionando las estructuras de la narrativa.

La mayoría de esos alumnos podrían, si quisieran, escribir historias jamás contadas...

- A un alumno que vivía en un barrio conocido por su peligrosidad le pedí que escribiera un 'Malas calles' o un 'Los chicos del barrio' y se dejara de zombis.
- A una alumna le pedí que escribiera sobre la compañía de teatro en la que trabajó y olvidara la copia de 'El señor de los anillos'.
- A un alumno que había tenido jefes miserables en unos grandes almacenes le dije que lo contara y pasara del atraco al furgón blindado.

Incluso la vida cotidiana de algunos de estos alumnos (su trabajo, su familia, sus quehaceres...) era más interesante que los proyectos de guión.

Tu mundo es único

Uno mismo y las personas que conocemos son una fuente inagotable de temas ORIGINALES.

Tus circunstancias son muy distintas a las circunstancias de otras personas. Si hablas de ti, de lo que conoces y de tus sentimientos eres original.

Los guionistas que entienden esto están más cerca de conseguir el éxito que los que escriben sobre vampiros, extraterrestres y fenómenos sobrenaturales.

GUIONISTA: Pero a mi me gustan los vampiros.

JAVIER: ¡Vale! Conviértelos en tus vecinos... Piensa en

'Déjame entrar' o en 'La adicción' de Abel Ferrara.



2.8 agosto

Objetos: El regalo de Walter White (2010-08-07 12:36)



Un regalo nunca es un objeto neutro

Cuando haces un regalo revelas quién eres y qué relación mantienes o quieres mantener con la persona a la que obsequias.

Si el regalo es impersonal y poco lucido, no quieres a esa persona, es tu amigo invisible del trabajo o lo acabas de comprar el mismo día.

Puedes hacer un regalo para humillar, para seducir, para buscar una reparación emocional o para demostrar tu ego (tengo dinero, tengo contactos, "yo puedo hacer este regalo y tú no"...))

Si acabas de iniciar una relación poco antes de la Navidad (unas semanas, quizá) seguro que dudas qué regalo hacer el día de Reyes Magos: ¿Algo personal?

“Hay gente que se conoce dos días y se regala anillos de oro”, me dice Mo, que me escucha teclear en voz alta.

El regalo de Walter White

Vinge Gillian (creador) y Patty Lin (guionista) nos dan un buen ejemplo sobre el uso de un regalo en el episodio 1x05 (Gray Matter) de Breaking Bad.

(Es curioso que el objeto aparezca en tres ocasiones como el anillo de 'Desayuno con diamantes').

Primera aparición



Tras la pantalla de créditos aparece el plano de un pequeño paquete regalo sobre el salpicadero del coche. Walter cree que el regalo es una estupidez, además, que en la invitación ponía: 'prohibido regalos'.

Asisten al cumpleaños de Elliott, un amigo de Walter.

Cualquier espectador atento intuye que Walter no será la única persona que asista con un regalo.

Segunda aparición



Cuando Walter y Skyler llegan a la fiesta encuentran una pirámide de regalos. Todos ellos grandes. Es una de las muchas humillaciones por las que Walter pasará a lo largo del episodio... Walter lleva un traje conservador de color azul y los invitados van de beige o blanco, tienen éxito profesional, dinero y contactos...

Además, nos enteramos que Walter y Elliott comenzaron juntos una empresa (GRAY MATTER) que fue el comienzo de la fortuna de Elliott...

Hasta ahora el objeto-regalo se ha comportado como un elemento funcional y que ha dado lugar a un gag previsible.

Tercera aparición



Elliott abre los regalos de los invitados. Entre ellos se encuentra una guitarra eléctrica del propio Eric Clapton con autógrafo.

Arriba vimos como un regalo revela la personalidad del que lo hace. En este caso, la guitarra es un regalo de un 'viejo roquero'.

A continuación, llega el regalo de Walter.



Cuando Elliott quita el papel se queda a cuadros: es un paquete de noodles.



Los invitados de la fiesta ponen sus ojos en Walter y él quisiera que la tierra se lo tragara en ese momento.

Aquí aparece una idea genial...

Elliott tiene un arranque de entusiasmo: ¡Le encanta el regalo!

ELLIOT

Esto hemos comido Walt y yo durante 10 meses mientras trabajábamos en nuestra tesis. Lo vendían en Ralsto, en la sección de ferretería al lado de... ¿de qué era?

WALTER

Sí. 10 por 1,99.

ELLIOT

Hasta hoy estoy convencido de que estos noodles fueron responsables de nuestro éxito. ¡Era nuestro elemento vital! ¿Dónde encontraste esto? Pensé que habían sido prohibidos hace años.

Walter se encoge de hombros y sonrío, por fin tranquilo.

ELLIOT

Me encanta. Gracias, Walt.

Las funciones del regalo de Walter White

Este regalo es un vehículo perfecto para transmitir emociones e información. Cumple al menos, tres funciones:

1. Un descanso para el personaje y para el espectador

Hasta ahora hemos visto a Walter humillado durante la fiesta. Vincent Gilliam entiende que a los personajes hay que darles un poco de cal y un poco de arena. Walter se siente humillado durante la fiesta. Mientras todos sus amigos y conocidos han llegado a la cúspide de sus carreras, él cree que malgasta su inteligencia enseñando química a alumnos de un instituto de mala muerte.

Tenemos que recordar que si un personaje está de pie, hay que ponerle la zancadilla... Y si está en el suelo, hay que echarle un mano, aunque sea por un momento...

2. Dar información

Uno de los problemas del guionista es cómo presentar la información. El regalo de Walter se convierte en un vehículo eficaz para mostrar el pasado del personaje, cuando aún era estudiante. El discurso de Elliott, dicho fuera del contexto del regalo, se pierde como una perorata más.

3. Expresa el estado emocional del protagonista

El regalo habla de una época en la que Walter era joven, estaba sano y sentía que podía comerse el mundo... Ahora, en este punto de la historia tiene cáncer y cree que su vida es mediocre. ¡Ha guardado durante años un paquete de noodles! ¿Recordáis el avión de juguete de Kate (Lost)?

Quizá quieras leer las escenas en las que aparece el regalo de Walter White.

¿Recuerdas otras escenas en las que aparezcan regalos y sea importante para la trama o la descripción de los personajes?



Un tema de conversación recurrente (2010-08-12 14:21)



Da a tu personaje un tema de qué hablar

Muchas veces definimos a las personas por lo que dicen más que por sus acciones:

—Menganita sólo habla del paná de su marido.

—Zetanita es una tía muy pija: “Me he comprado unos Jimmy Choo, me he comprado unos Manolo, los martes y los viernes voy al spa...”

—Qué cansino es Fulanito, siempre está hablando de lo mismo...

... Frases como esta o parecidas, las decimos/oímos a diario. Así que, si quieres definir a tu personaje de manera rápida, dale un tema de conversación.

Por ejemplo, el tema recurrente de Truman, el personaje de la foto, es: "Quiero ir a Fiji".

El trabajo

La mayoría de las personas que conocemos tienen como tema principal su trabajo (las horas que echan, los jefes son unos negreros, los clientes son estúpidos...)

La familia, la pareja y los hijos

Otro tema de conversación es la pareja, los hijos, los padres. Estas conversaciones suelen estar llenas de quejas. Si alguien habla bien de su pareja, ¡cuidado! Puede que sea verdad, pero puede estar encubriendo una crisis del tamaño de una montaña.

En la saga El Padrino hay constantes referencias a la importancia de cuidar y proteger a la familia.

Aficiones, filias y fobias

—¿Te has enterado de lo último de nuestro querido presidente? —lo primero que me dice alguien harto del Gobierno.

—¿Has visto Hetalia? —me dice una otaku después de intercambiarnos unos “holas”.

—El viernes estaba tomando una copa y se acercó una tía a la barra y le digo: “Chiquilla, que se te ha caído un papel” Y ella me dice: “¿Un papel?”... “El te envolvía, bombón”. Ella se echó a reír, pero vinieron las amigas y se la llevaron, si no, esa noche hay tema —me dice uno que busca desesperadamente un alivio... (Días más tarde, me cuenta otra anécdota parecida).

Mi afición o manía es el cine y la televisión. Si alguien me habla que lo está pasando mal, puede que le diga: “¿Has visto la película ‘tal’? Al personaje le pasa lo mismo”. A veces es inadecuado, lo sé. (De niño me identificaba con Remington Steele).

Puede que un personaje no tenga metas, pero sin duda tendrá un tema recurrente. El tema puede sacarlo en cualquier momento para monopolizar una situación social (una fiesta, una reunión informal...) o para apostillar/comentar lo que sucede a su alrededor. Si un personaje no tiene un tema recurrente, debería. ¡Así se viste a los personajes! (En el caso de los secundarios, es casi necesario).

En una serie de animación como LOS SIMPSONS, los personajes no tienen tiempo para discursos, pero cada uno tiene un tema recurrente que expresa en una o dos frases por capítulo:

- Hommer habla de hacerse rico, de cómo odia a Flanders y —como todo rencoroso— recuerda a los demás qué cosas malas/feas/estúpidas hicieron hace años.
- Marge habla de cocina, de cosas de la casa, de buenas maneras y da razones de por qué está casada con Hommer.
- Lisa habla de tener un pony, de los derechos de la mujer o intenta convencernos de las bondades de ser vegetariano.
- Bart habla de Krusty, de cómo fastidiar a Skynner y de lo mucho que se aburre.
- El director Skynner habla de lo mal que lo pasó en Vietnam y de su madre.
- Flanders habla del juicio final, de lo que es correcto o nada correcto.

- Krusty habla con amargura de lo que cuesta hacer reír.
- Monty Burns habla de cuando era un mozo.

Podemos hacer un ejercicio con nuestra película o serie favorita: listar a los personajes y ver cuál es su tema favorito. A no ser que los personajes sean planos, tienen un tema de conversación que sacan cuando tienen una oportunidad.

Podemos hacer la lista con nuestra familia, nuestra pareja, nuestros amigos y compañeros de trabajo...

Y vosotros, ¿qué personajes y sus temas de conversación recordáis?



Aprende a escribir diálogos con los subtítulos (2010-08-13 23:07)



enseña más que ver películas

Leer guiones

Si necesitas o quieres analizar la escena de alguna película o capítulo de serie de televisión hazte con el guión. Los diálogos se estudian mejor en el procesador de texto o en papel que en DVD. Al fin y al cabo, un guión es un montón de palabras escritas. Dado que hay pocos guiones publicados en español, los subtítulos son una buena alternativa.

Bajas los subtítulos, escoges la escena, das formato a los diálogos con tu programa o plantilla de guión, añades las 'acciones'... y quizá descubras algo que no esperabas. Así me ocurrió cuando transcribí la escena '¿Dónde está David?' de 'La sogá'.

Formatear los subtítulos puede ser un ejercicio utilísimo:

- Observas el tamaño de los diálogos.
- Te percatas del ritmo.
- Las interrupciones.
- Descubres dónde se encuentran los puntos de giro de una conversación.



Cuidado con el confidente (2010-08-16 18:17)



Cómo utilizar el personaje-confidente

En una película, cuyo título no recuerdo, los productores de una serie de televisión esperan ansiosos el fax de un analista de guiones. Cuando llega el fax, sólo tiene una frase:

"La protagonista no tiene con quién hablar".

En la mayoría de los manuales básicos de guión se recomienda utilizar un personaje-confidente para que protagonista verbalice sus emociones. El confidente puede ser un amigo, un compañero de trabajo, un amante, un mentor, un miembro de la familia, un profesor o un psiquiatra.

Usos erróneos del personaje-confidente

Ten cuidado si el personaje-confidente...

- Obliga al protagonista a relatar aquello que el espectador conoce.
- Sirve para que protagonista exponga "verdades de la vida" que son obvias para la mayoría de los espectadores.
- Sirve para que el protagonista explique por qué hace las cosas. (Si un personaje explica sus motivos a otro o emplea la voz en off, la narración en imágenes es fallida).

Pienso en la mayoría las comedias románticas: las protagonistas 'confiesan' sus penas de amor a una compañera de trabajo o a su compañero de piso gay. Estos confidentes son estereotipos que añaden poco o nada a la historia.

El personaje-confidente funciona

Si utilizas un confidente debe servir para que el protagonista revele aquello que no se atreve a decir a nadie. El protagonista debe mostrarse vulnerable ante su confidente, enseñar su cara oculta. Por ejemplo, es difícil imaginar Los Sopranos sin la psiquiatra Jennifer Melfi (Lorraine Bracco). Tony Soprano sólo revela sus debilidades a Melfi.



El personaje-confidente también puede ofrecer soluciones. Recuerdo al 'hombre de la valla' de *Un chapuzas en casa*.

El personaje-confidente también puede convertirse en receptor de información. De esta manera, el espectador también recibe la información.

Las preguntas que debemos hacernos

Para saber si estamos usando al confidente de manera correcta, podríamos hacernos ciertas preguntas:

- ¿Necesito que mi personaje verbalice lo que pasa por su cabeza?
- ¿El personaje-confidente es un estereotipo?
- ¿Qué gano/pierdo si lo elimino?
- ¿Puede seguir adelante la historia sin el personaje-confidente?

✖

Prueba lo siguiente: elimina al confidente, al amigo, al amante... Puede que los rasgos más inquietantes del protagonista queden remarcados. Pienso en Batman sin Robin, en Garfield sin Garfield, en Locke sin Boone...

◇

Personajes fuertes (2010-08-20 21:41)



Lo que importa es el personaje, el personaje, el personaje...

Imaginemos la siguiente escena:

En una zona de la playa, alejada de la muchedumbre de turistas, un grupo de jóvenes juega con un Frisbee.

Una de las chicas no alcanza el Frisbee cuando lo recibe. El disco le pasa por encima de la cabeza y de las manos, aunque ella da un gran salto. El frisbee cae en unos matorrales. Cuando ella se acerca, da un grito... La mano de un muerto se asoma fuera de la arena.

... Puede ser el comienzo de un episodio de The Closer, The Mentalist, Monk, Medium, Bones, Lie to me...

El protagonista del procedimental

¿Por qué decidimos ver el episodio? ¿Por la mano? No, desde luego. Porque nos seducen los juegos de Patrick Jane, porque nos reímos con las manías de Adrian Monk, nos fascina cómo Carl Lightman desmenuza a las personas, nos gusta la tensión sexual no resuelta entre Bones y Booth o porque Allison DuBois es (casi) como nuestra vecina.

El procedimental es un género televisivo que demuestra que son más importantes los personajes que las tramas. Si no vemos un procedimental es porque sus personajes

no nos sedujeron la primera vez que los vimos. El descenso de espectadores de CSI LAS VEGAS tiene una causa: la ausencia de Gil Grissom.



No es un concepto nuevo. En IDEAS SOBRE LA NOVELA (1925), Ortega y Gasset realiza una breve reflexión sobre los seriales del cine mudo (producciones como Las peripecias de Pauline):

Alguna vez he intentado aclarar de dónde viene el placer que originan algunas de estas películas americanas, con una larga serie de capítulos (...) Y con no poca sorpresa he hallado que esa complacencia no procedía del estúpido argumento, sino de los personajes mismos (...) nos gusta verlos entrar y salir y moverse.

Una reflexión tan acertada entonces como ahora.

El protagonista de la comedia

Esto es válido para otros géneros, como la comedia. Un argumento tan sencillo como “dos tipos subiendo un mueble por una escalera”, adquiere otro color cuando esos personajes son Leonard y Sheldon (The Big Bang Theory).

De pronto, esa trama banal, nos interesa muchísimo. Ver a Raj y Sheldon en una fiesta ligando a dos chicas estupendas, no tiene precio.



Así que, si queremos ganarnos al público, sigamos esta fórmula:

tramas sencillas + personajes fuertes



Escenas en alto (2010-08-24 11:22)



abra fuera de lugar rompe el momento

Una pal-

No tenemos la oportunidad o maldición de Bill Murray en El Día de la Marmota para recuperar el momento y decir las palabras oportunas. Por suerte, en los guiones podemos escribir treinta y tres versiones si queremos y tenemos tiempo.

Que una buena escena pierda fuerza en sus últimos

párrafos es un error habitual, fácil de detectar y de solucionar. Es curioso que sea un error común entre los guionistas que escriben buenos diálogos y llevan el realismo al extremo. A continuación, un ejemplo de lo que no debemos hacer...

La tele puede matar el romanticismo

INT. SALA DE ESTAR DE ANA

Ana y Roberto están sentados en el sofá, ven la tele y cenan comida china.

ROBERTO

¿En qué piensas?

ANA

No sé por qué me quieres. Soy una tía corriente y estoy gorda.

ROBERTO

No.

ANA

Soy una maruja. ¿No me ves?

Roberto rodea con sus brazos a Ana.

ROBERTO

Eres guapa, pero no te has dado cuenta.

Ana sonrío. Roberto la besa.

ROBERTO

(mirando por encima del hombre de Ana)

¿Ese no es el militar de Gran Hermano?

¡Adiós a la magia! ¿Tan difícil es tener la boca cerrada?

Las escenas con diálogos deben acabar en alto

Esto quiere decir que tema central de la escena (el conflicto y/o la información) debe ser expuesto con claridad y no verse mezclado con otros temas o asuntos banales. ¿Por qué? El espectador necesita 'rumiar' lo que acaba de decir el personaje. No se debe tapar una emoción con una tontería. Las frases fuera de lugar son como los anuncios publicitarios: te sacan de la película.

The Wire

Después de una conversación importante debería haber un silencio. Podemos, como mucho, escribir una frase fuera del tema, pero no más. Y, si es posible, la frase debería tener un sentido de cierre, como ocurre en la siguiente escena de THE WIRE (capítulo 2 , temporada 1):

Antecedentes: Avon es el jefe del narcotráfico en Baltimore. Recientemente, un jurado declaró que Dee, su sobrino, era 'no culpable' del cargo de asesinato de un camello de poca monta. Días más tarde, Dee fue detenido en relación con la muerte de un testigo del juicio.



INT. SALA DE FIESTA: ESCALERA -NOCHE

AVON y DEE están sentados en el último peldaño de arriba de una escalera. Hasta ellos llega la música de la fiesta.

DEE

Me hablaron del hombre que murió...
y me pidieron que escribiera.

AVON

¿Tú que tienes que ver con eso, Dee?

DEE

Es lo que les dije. Después se quejaban
de que sus hijos no estaban bien.
Pensé que no haría daño decirles que
lamentaba lo de su padre.

AVON

¿Por qué carajo tienes que decir
que lo lamentas? Los desgraciados trataban
de meterte en prisión.

AVON

¿ Qué piensas, sobrino?

DEE

¿De qué?

AVON

¿ Qué coño crees que le pasó a ese tipo?

¿Que lo matamos nosotros? Di lo que piensas.

DEE

No lo sé.

AVON

Exacto. Ni lo sabes ni quieres saberlo.

Si lo hicimos, tendríamos alguna razón y si no lo hicimos será por algo. Pero tú no sabes nada. Sobrino, no es cosa tuya.

¿Entiendes? No es cosa tuya.

Dee asiente.

AVON

Mira, si te vuelven a trincar... no quiero oír que escribes a nadie. ¿Estamos?

DEE

Sí.

Avon da un golpecito a Dee en la pierna y se levanta.

AVON

Venga tío, vamos a pasarlo bien.

Vamos a pillar algunas costillas antes de que se las coman todas.

El discurso de Avon "ni lo sabes ni te importa" nos dice que este hombre con delantal puede ordenar un asesinato sin que le tiemble el pulso ni pararse en consideraciones morales. Casi sin dar tiempo a Dee a reaccionar, Avon habla de "pillar unas costillas". El cierre de la escena nos dice que Avon no está obsesionado con sus negocios; intenta vivir como una persona normal: familia, barbacoa, amigotes... Lo incorrecto hubiera sido que Dee replicara, por ejemplo, que no le gustan las costillas, que se siente pesado después de comerlas y prefiere el pollo frito...

La comedia

La comedia es un género que puede permitirse destrozar los momentos solemnes, románticos o íntimos. Basta ver cualquier película protagonizada por Leslie Nielsen para encontrar ejemplos.

12 hombres sin piedad, La Soga, In Treatment

En películas o series con un espacio único, donde los personajes hablan de lo divino y lo humano, lo importante y lo trivial, los silencios se vuelven imprescindibles para separar los distintos momentos. Son silencios incómodos, donde los personajes se escudriñan, se analizan o buscan apoyo emocional con la mirada.

Y tú, ¿qué frases de final de escena recuerdas?



Cómo pasar información (2010-08-28 11:02)



Formas de pasar

información

Pasar información al espectador puede llegar a convertirse en una obsesión para el guionista. La voz en off se convierte en un recurso fácil y tentador... Pero el espectador no necesita una tonelada de información desde el minuto uno: es un visitante casual que quiere descubrir las cosas por sí mismo. El guionista es el guía del sendero ("vamos por aquí, vamos por allí"), no la Enciclopedia Británica.

Se puede pasar información de varias maneras, sin necesidad de detener la acción y sin utilizar la voz en off.

El nuevo empleado/vecino/alumno

Cuando llega el nuevo, aparece un 'cicerone' que le cuenta cómo van las cosas en el lugar, quién es quién y qué hacen:

—Esa tía es Kate, pero olvídale... es la prometida de Sam, el subdirector.

El nuevo es una técnica típica de los pilotos de series de

televisión y de un sinfín de películas. El nuevo también puede ser cambiado por 'el visitante'.

"Esto me recuerda a..."

Cuando vamos por la calle, vemos la tele o comemos, vemos objetos, personas y situaciones que nos recuerdan a otros objetos, personas y hechos del pasado. A menudo los traemos a colación. Es un recurso que los guionistas británicos y norteamericanos utilizan muy bien, tanto en películas y series industriales como autoriales. Como muestra una escena de C.S.I. Las Vegas (Muérdeme, 6x03). En apenas 2 minutos conocemos aspectos de la vida de Brass, Catherine, Grissom y David, el ayudante del forense mientras transcurre la acción.

INT. CASA DE RAY LESTER -NOCHE

La casa está a oscuras. Brass a la cabeza, seguido por Catherine y Grissom, apuntando con sus linternas a todas partes.

El marido de la víctima, con la camisa llena de sangre, está sentado en una silla cerca de la entrada.

BRASS

Ray Lester..

CATHERINE

¿Fue herido?

BRASS

No, la sangre es de su mujer.

Dijo que comprobó si estaba viva y la abrazó hasta que llegaron los sanitarios.

CATHERINE

¿Tú no lo harías?

BRASS

Nunca conociste a mi ex.

Catherine apunta la linterna a una botella de tequila y dos vasos.

CATHERINE

El Tequila siempre me recordará
al Señor Rana.

BRASS

¿Cual de ellos?

CATHERINE

El de Cancun. Mi luna de miel.
Mis ahorros.

BRASS

Bueno, si alguna vez quieres volver,
invito yo.

CATHERINE

¿Tenemos que casarnos?

DAVID

Esto es como el Mar Rojo.

GRISSOM

El Mar Rojo no es rojo, David.

DAVID

No, de lejos es azul... y transparente

cuando lo tienes en la mano, como cualquier tipo de agua. Hablaba en sentido figurado.

CATHERINE

Supongo que esas huellas de botas no son tuyas.

DAVID

Por favor, solo estaba esperando a que llegaran para poder pasar. Culpen a los sanitarios.

GRISSOM

La columna y cabeza de esta chica están perfectamente alineadas.

CATHERINE

Cuando caes por una escalera, tu cabeza tiende a ir en una dirección, y tu cuerpo en otra.

BRASS

Hablaré con el marido y los sanitarios para ver si la movieron.

DAVID

Cada año muere que el doble de personas por caerse de las escaleras que por disparos accidentales?

BRASS

No acabas de volver de una de esas conferencias de forenses, ¿verdad?

CATHERINE

¿En que piensas?

GRISSOM

En Led Zeppelin. Escalera al cielo.



... Acabamos de saber que:

- Catherine tiene mala suerte con los hombres y que se casó con un tipo que le sacó todo el dinero
- Brass tuvo un matrimonio tormentoso y tiene cierto interés por Catherine.
- David es poco valorado por sus compañeros y superiores, y parece un adicto a las conferencias de forenses.
- A Grissom le gusta Led Zeppelin: la primera imagen que le viene a la cabeza es la canción “Stairway to Heaven”. Parece una tontería, pero es difícil descubrir los gustos de una persona tan hermética como Grissom.

Los guionistas norteamericanos no dejan pasar la oportunidad de que sus personajes hablen de sí mismos y de los demás, incluso en las situaciones más difíciles, como son las operaciones a corazón abierto, los asaltos policiales y

huyen de monstruos.

Entornos profesionales

El lugar de trabajo es una mina de información: es fácil intercambiar información mientras se toma café, se hacen fotocopias, van por los pasillos y por los ascensores...

—Vi a Menganito y Zetanita haciendo manitas.

—Fulanito me ha dicho que va a divorciarse de su mujer...

—El nuevo director es un imbécil.

Hay géneros que son más agradecidos que otros a la hora de transmitir información al espectador.

Procedimental

Los testigos hablan de la víctima y de otros testigos y conocemos a los sospechosos por las fichas policiales. Y, por supuesto, los policías hablan de otros policías mientras trabajan, toman café, hacen fotocopias...

Mafiosos, espías y políticos

La información es poder y los mafiosos, espías y políticos necesitan saber quiénes son sus rivales, sus compañeros, sus superiores, sus matones y la gente con la que hace negocios. Y, por supuesto, los mafiosos hablan de otros mafiosos mientras hacen barbacoas en el jardín o juegan al póker.

El discurso

Un orador (un homenajeado, un entrenador, un famoso en la tele) habla de sus logros, da las gracias a su familia, a sus socios y habla del futuro. Este es un recurso muy de película de Hollywood que desaconsejo por tópico y falso. El discurso debería ser improvisado y surgir de los acontecimientos.

La réplica

Es un recurso frecuente en la comedia, aunque puede utilizarse en cualquier otro género. Las réplicas tienen además, la función de gag verbal. Veamos como en el piloto de *The Big Bang Theory* conocemos muchos datos de los personajes.

SHELDON

Si un solo escalón midiera un poco más de dos milímetros, más gente caería.

LEONARD

No me interesa. Dos mili... eso no parece correcto.

SHELDON

Es cierto. Hice una serie de experimentos cuando tenía 12. Mi padre se rompió la clavícula.

LEONARD

¿Es por eso que te enviaron al internado?

SHELDON

No, fue por mi trabajo con lasers.



LEONARD

Creo que debemos ser buenos vecinos
e invitarla, hacerla sentir bienvenida.

SHELDON

Nunca invitamos a Luis-Luisa

LEONARD

Bueno, y eso estuvo mal de nuestra parte.
Necesitamos ampliar nuestro círculo.

SHELDON

Tengo un círculo muy amplio.
Tengo 212 amigos en myspace.

LEONARD

Sí, y nunca has conocido
a ninguno de ellos.



PENNY

Soy camarera en "La fábrica de tartas".

LEONARD

Adoro las tartas.

SHELDON

Eres intolerante a la lactosa.

Las réplicas son un filón de información.

¿Conocéis otras maneras de pasar información al es-
pectador?



2.9 septiembre

Objetos: El pomo de Frank Capra
(2010-09-05 10:38)



El
pomo de una baranda puede conducirte al suicidio
Cuando somos niños vemos un drama en un problema
251

pequeño. Cuando somos adultos aceptamos que las cosas son como son. Quien no lo acepta va al psicólogo o busca el consuelo en el alcohol, las drogas, lo esotérico...

Soportamos un problema y otro y otro... y cuando tenemos una montaña podemos empezar con la Valeriana, continuar con el Orfidal y acabar con el Trankimazin. Por la mañana nos levantamos con la decisión de seguir adelante:

“Esto no puede seguir así... así no se puede estar toda la vida”.

Entonces ocurre un accidente tonto (algo que se cae, algo que se rompe, algo que se pierde), cogemos un berrinche terrible y queremos morirnos o partirle la cara a alguien: hemos llegado al límite.

Qué bello es vivir

Esto lo entendieron muy bien los guionistas Frances Goodrich, Albert Hackett y Frank Capra cuando escribieron **QUE BELLO ES VIVIR**.

Thomas Mitchell es el tío de James Stewart. Mitchell acaba de perder en la calle el dinero de la empresa antes de ingresarlo en el banco (2000 dólares de 1946). James Stewart puede ir a la cárcel por malversación de fondos. Cuando regresa a su casa encuentra un panorama que pondría de los nervios a cualquiera... Uno de sus hijos ensaya al piano una melodía navideña; otro hijo no para de preguntar cómo se escriben ciertas palabras; la más pequeña da la lata —como es su obligación— y otra hija tiene principio de pulmonía y duerme en la cama.



Donna Reed, la esposa de James Stewart, le pregunta qué le pasa. James Stewart miente: "Todo va bien". Cuando se harta del piano, del niño preguntón y de la pequeña, se queja, pero pronto recupera la calma.

El pomo de madera que colma el vaso

Stewart sube para ver a la niña con fiebre, se lleva en la mano el pomo de la baranda y pierde la poca serenidad que mantenía. Quiere coger el pomo y estrellarlo contra el suelo...



El pomo en la mano es la gota que colma el vaso... James Stewart no puede más y está dispuesto a pactar con el diablo y tirarse al río.

Atento a las pequeñas cosas: pueden hacernos perder los papeles.



Las miradas hablan (2010-09-13 14:19)



Qué mira el personaje, a dónde mira, cómo...

Te han invitado a un cumpleaños o a una boda. Cruzas la mirada con algún invitado que no conoces y te cae mal, así como así, antes de que esa persona te haya dirigido la palabra. También puede pasar que te enamores de unos ojos bonitos y acabes en la terraza besando a una persona de la que sólo sabes el nombre.

Los ojos son importantes

Los ojos y lo que miran, y no suelo encontrarlo en

los guiones que me pasan. La mayoría de los guiones sólo tienen diálogos y acciones del tipo “X entra en la habitación”, “Z echa vino en la copa” o “W monta en el coche y se larga”. No hay referencias a las miradas entre los personajes.

Los guionistas, responsables de las miradas

Hace tiempo una guionista me pasó su trabajo. El argumento trata de un hombre y una mujer que se encuentran y se separan varias veces a lo largo de una década. Cada vez que se encuentran hablan de lo que han hecho y de lo que piensan hacer, hablan y hablan, nunca se tocan.

—No veo pasión entre X e Y —dije.

—Javier, no quiero escribir una escena de sexo —dijo la guionista.

—No he dicho que escribas una escena de sexo. No se miran. Deberían mirarse más; me dijiste que se querían.

—Se aman.

—Quiero verlo.

—Eso es cosa del director, yo sólo escribo los diálogos.

Y me pregunté hasta que punto era así. En mis guiones pongo que...

X mira con pasión/amor/envidia a Z.

... Y hasta ahora ningún director se ha quejado. Busco guiones ajenos...

Así está escrito el primer encuentro en la película entre Rick e Ilsa en la página 44 del guión original.

[Sam toca "As Time Goes By"]

Rick walks briskly up to the piano.

RICK

Sam, I thought I told you never to play...

As he sees Ilsa he stops short. Sam stops playing.

Two close-ups reveal Ilsa and Rick seeing each other.

Rick appears shocked. For a long moment he just looks at her.



Traducción (más o menos) de la letra negrita:

Dos primeros planos muestran cómo Ilsa y Rick se miran. Rick parece sorprendido. Él la mira durante un largo momento.

En otros guiones (tomados más o menos al azar) descubro que los guionistas han puesto atención a las miradas de sus personajes. Me llama la atención cómo está descrita una mirada de asco en EVA AL DESNUDO, al final de la página 3:

[Addison, un crítico de teatro, insiste en echar soda a la copa de Margo]

Addison hold out the soda bottle to her. She (Margo) looks at it, and at him, as if it were a tarantula and he had gone mad.

En la película se cambia a Addison (el crítico) por un productor de teatro, pero se mantiene la mirada de asco de Bette Davis/Margo...

Ella le mira como si eso fuera una tarántula y él se hubiera vuelto loco.



En ocasiones las miradas dicen más que las palabras. Las miradas son el subtexto. Sobre todo, en un primer encuentro o enfrentamiento entre personajes, como hemos

visto en Casablanca o podemos ver en El caballero oscuro.

No es necesario plagar el guión de miradas. Un par de miradas bastan para comenzar una guerra o un amor.

“Las miradas no mienten”, dice el inspector judicial interpretado por Ricardo Darín en El secreto de sus ojos.

Entrevista: Salud Reguera, abogada especialista en Derecho Audiovisual (2010-09-14 16:52)



Sobre contratos y dere-

chos de autor

He tenido la suerte de que Salud Reguera, una prestigiosa abogada Especialista en Derecho Audiovisual, accediera a responder para este blog cuestiones sobre contratos y derechos de autor.

El currículum de Salud Reguera como abogada y empresaria es extenso. Aquí destacamos que es licenciada en Derecho por la Universidad de Sevilla y abogada del Ilustre Colegio de Abogados de Sevilla. Especialista en Derecho Audiovisual, completó su formación jurídica con la realización de cursos de doctorado en la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla y de especialización en la Universidad Carlos III de Madrid.

Salud Reguera es actualmente la directora de ESE &ERRE ASOCIADOS, una consultora jurídica especializada en materia audiovisual y de comunicación.

Si quieres saber más sobre contratos, adaptaciones y tus derechos como guionista, sigue leyendo...

LA ENTREVISTA

La Ley de Propiedad Intelectual y las nuevas tecnologías

¿Crees que la actual Ley de Propiedad Intelectual debe actualizarse?

Como en otros campos del derecho, la realidad va siempre por delante del legislador y en concreto, el campo audiovisual es tan dinámico y evoluciona tan rápido que se hace aun mas compleja la actualización La aparición de nuevos formatos, de nuevas formas de comunicación, la implantación de las nuevas tecnologías, etc. va exigiendo cambios. La ley actual, desde su promulgación, ha sido modificada en diversas ocasiones, incorporando nuevas situaciones y modificando las ya existentes. Ciertamente hay aspectos que podrían mejorarse, como la gestión colectiva de los derechos o la autoría y su consideración, entre otros. Esta claro que las nuevas realidades, obliga al continuo estudio y revisión de la normativa, no solo en nuestro país, si no a nivel europeo y mundial.

Contratos de guión

¿Qué recomendarías a los guionistas a la hora de firmar un contrato?

Nuestro Código Civil recoge el valor del contrato como un documento donde las partes pueden acordar libremente las condiciones del mismo, siempre que no sea contrario a derecho. Un contrato de guion es un documento autoral que debe recoger como menciones mínimas, en que términos se ha de realizar la obra, que extensión tempo-

ral y territorial tienen los derechos que se ceden, que formas de explotación abarca, cual va ser la remuneración y como se va a abonar. El autor, dependiendo de los intereses, del tipo de obra y de la explotación que la empresa tenga prevista realizar, puede reservarse formas de uso del guion que no vayan a ser utilizadas por el productor, de forma que pueda obtener rentabilidad en otras ventanas de explotación

Otro aspecto importante es el tema de la originalidad; es básico que el guion que resulte del contrato sea original y que el firmante del contrato sea el legítimo propietario de los derechos del mismo para que la cesión sea correcta y el documento pueda tener plenos efectos para ambas partes. Una opción para contratar los derechos de un guionista es hacerlo por fases, de forma que se abaratan los costes y el guionista va cediendo sus derechos según el proyecto a avanzando en su desarrollo.

También recomendaría que se pusiera una clausula que permitiera la reversión de los derechos si la producciones no llegara a producirse en el plazo estimado.

Los derechos del guionista

Hay contratos en los que no se mencionan los derechos morales del autor. Siendo los derechos morales "irrenunciables e inalienables", ¿puede considerarse que el contrato no se ajusta a derecho? (Perdona si no utilizo la terminología legal correcta)

Los derechos morales, que como bien dices son irrenunciables, inalienables (no embargables) e imprescriptibles (son perpetuos), se refieren fundamentalmente al derecho del autor respecto a divulgación y a la integridad de la obra, si bien tienen otros contenidos, como el de retirada de la obra o de paternidad. Es mas correcto hacer

mención de ellos en los contratos, cuando se establece la cláusula de cesión de los derechos de explotación de la obra, en este caso del guión, pero, incluso aunque se obviarán, nuestra legislación defendería al autor precisamente por las características no patrimoniales de estos derechos. Es decir, aunque un guionista cediera todos los derechos económicos de su aportación, siempre conservaría el derecho moral a ser reconocido como autor del guion y por tanto debería figurar como tal en los títulos de crédito de la obra.

Hay documentos en los que se indica que "el autor cede a la productora todos los derechos de su obra conforme a la ley", pero no se especifica la duración de esa "cesión", el ámbito territorial, la reproducción, la distribución y la comunicación pública. ¿Es necesario concretar esa "cesión" o la ley fija unos "mínimos"?

Siempre es recomendable, a mi juicio muy importante, especificar el objeto de la cesión, el ámbito territorial y temporal y los derechos de explotación que se ceden. Los contratos deben ser claros, concisos, que no se presten a interpretación, para mayor seguridad de las partes. La ley vigente nos indica que la cesión de los derechos de explotación de una obra queda limitada a las modalidades de explotación previstas y al tiempo y ámbito territorial que se determine.

La falta de mención del tiempo, limita la transmisión a cinco años y la del ámbito territorial, al país en el que se realice la cesión. Si no se expresan específicamente y de modo concreto las modalidades de explotación de la obra, la cesión quedará limitada a aquella que se deduzca necesariamente del propio contrato y sea indispensable para cumplir la finalidad del mismo.

En todo contrato la productora se reserva el dere-

cho a transformar el guión en una obra audiovisual. ¿Ese derecho de transformación incluye una segunda parte, un remake, una serie de televisión? ¿Conviene especificarlo?

Cada negociación es distinta y cada contrato puede recoger mas o menos usos. La obtención del derecho de transformación del guion en una obra audiovisual no implica automáticamente la realización de posteriores series, remakes o productos audiovisuales derivados en general. En su caso, es necesario incluir esta materia y especificar si se autorizan o no por parte del guionista estos usos que, a veces, están previstos por parte de la productora cuando contrata con el autor y otras veces no. Como he indicado antes, la normativa vigente nos indica que la cesión de los derechos de explotación de una obra queda limitada a las modalidades de explotación previstas y al tiempo y ámbito territorial que se determine.

En algunos contratos aparece que "el autor escribe en base a una idea original de la productora". Muchas veces esa "idea original" está escrita en menos de veinte líneas. Si acaba la relación contractual y el guión no ha sido producido, ¿es el guionista dueño del guión?

La ley de propiedad intelectual recoge en su artículo 87 a quienes se consideran autores de la obra audiovisual, y distingue al autor del argumento del autor del guion; es decir, la persona física, o en este caso jurídica, "autora" de la idea original, es distinta del guionista. Ya que el guion es una obra en sí misma, y si la cesión de los derechos del guion no se ha producido, quien ostenta los derechos sobre el mismo es el guionista. Si se han cedido los derechos del guion y la obra no se ha producido, dependerá de lo que se haya pactado en el contrato entre ellos, si hay plazos o no para llevar a cabo la película, el documental o el producto que sea, para saber quien es el

titular de los derechos del guion.

En el caso de las adaptaciones de novelas, si acaba la relación contractual y el guión no ha sido producido, ¿qué derechos conserva el guionista sobre el guión?

Todo depende de lo consignado en el contrato, si se ha incluido alguna cláusula a este respecto y se ha establecido un plazo máximo entre las partes para que la productora haga uso de los derechos sobre el guion. Lo habitual es que una vez acabada la relación contractual, terminado el ámbito temporal del contrato, si no se ha llegado a producir la obra, el guionista recupere la plena disposición sobre su obra. El plazo mayor o menor de ostentación de derechos sobre un guion durante un tiempo, que permita conseguir la financiación y los demás recursos para poder convertirlo en obra audiovisual, depende en la mayoría de los casos de la contraprestación económica que se le de al guionista, si bien puede haber otros factores.

Es una práctica habitual entre los guionistas que trabajan para una productora entregar a los directivos proyectos sin registrar. Hay productoras que "entienden" que el material creado por el guionista les pertenece mientras el autor fue su empleado.

Dependiendo de la relación laboral que el guionista tenga con la productora, podemos contestar a esta pregunta. Me explico; si el guionista es un trabajador por cuenta ajena, es decir, está dado de alta en régimen general y trabaja bajo el ámbito de dirección y organización de una empresa, se entiende, si no consta expresamente en su contrato, que todos los derechos económicos o patrimoniales del guion que elabore mientras está vinculada a ella están cedidos, lo que no quiere decir que no se le reconozca como autor del mismo, reconociendo

así su derecho moral. Pero si se trata de un guionista contratado como autónomo, a través de un contrato de prestación de servicios, lo suyo es que en el contrato, además de establecerse las condiciones del propio trabajo, haya una cláusula de cesión de derechos del guion y por tanto cuando se recoja la remuneración, bien de forma desglosada o no, se entienda que la productora abona también por la obtención de esos derechos.

El plagio según la Ley

Esta pregunta puede ser compleja. ¿Qué elementos considera un fiscal y un juez para establecer que un guión es un plagio de otro o de una obra literaria? ¿Existe un "porcentaje" de material?

No hay ningún baremo o parámetro que establezca cuantitativamente la existencia de plagio. La línea que separa a veces el plagio de otras figuras es cierto que es fina, pero cada vez hay más jurisprudencia que enmarca y perfila cuando hay plagio. A modo de ejemplo, el Tribunal Supremo, en 2003, establece que hay que entender por plagio, en su acepción más simplista, todo aquello que supone copiar obras ajenas en lo sustancial. Son situaciones que, despojadas de elementos superficiales, tienen total similitud con la obra original, produciendo un estado de apropiación y aprovechamiento de la labor creativa y esfuerzo de otros. En síntesis, el concepto de plagio ha de referirse a las coincidencias estructurales básicas y fundamentales, no a las accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no trascendentales.

CIMA y la mujer en el audiovisual

Salud, ¿puedes hablarnos de tu labor en CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales?)

Bueno, realmente mi incorporación a CIMA es reciente, pues hasta hace unos meses no había una delegación de esta asociación nacional en Andalucía. Había aquí un grupo de mujeres, empresarias y profesionales del audiovisual a las que conocía por el despacho o con las que había coincidido en actividades de formación, institucionales, etc. que estaban haciendo de promotoras de CIMA Andalucía. Ellas me animaron a asociarme, ya que llevo casi 16 años en este sector. Mi labor en CIMA es de apoyo en general, pues el campo de trabajo que desarrollo en el audiovisual es más externo, como asesora o consultora jurídica; no soy autora, ni intérprete, ni productora, ni directora, pero creo que profesionales como nosotros también hacen falta, sobre todo en una organización sectorial que nace también, entre otros fines, para fomentar la presencia equitativa de la mujer en el medio audiovisual y defender la igualdad de oportunidades.

¿Está la mujer está discriminada como trabajadora en el audiovisual?

Hay algunos datos revelan que la mujer está subrepresentada en general en este sector. Hay una clara diferencia entre hombres y mujeres en función del tipo de categoría profesional y hay presencia mayoritaria de hombres en casi todos los grupos profesionales, en torno al 80 % lo que revela que las mujeres están menos representadas. En los grupos jerárquicos superiores no aparecen las mujeres, en el grupo directivo representan el 15,1 %, y si nos referimos solo a la labor de dirección, las mujeres están presentes solo en un 7,5 % de media. Estas se concentran en puestos y oficios relacionados con vestuario, peluquería o maquillaje y en el campo de la interpretación, en las películas españolas, los actores trabajan prácticamente el doble que las actrices. También, si hablamos de presencia de mujeres en los jurados de los festivales de cine, sigue sin ser equilibrada, aunque haya

aumentado en los últimos años.

Los datos con los que se cuenta hoy hacen pensar que aun hay mucho recorrido por hacer, y ello apoyado no en intuiciones o pareceres que podamos tener, sino en una reciente investigación empírica, realizada por especialistas, que revelan cual es la situación actual de la mujer en el sector audiovisual (Mujeres y Hombres en el cine español, 2008)

Recomendaciones a los guionistas

¿Hay algún aspecto que te hubiera gustado comentar y que no ha entrado en este cuestionario?

No, sólo animar a los autores, en este caso a los guionistas, a que se asesoren a la hora de afrontar sus contratos y prevengan así posibles problemas futuros, que tengan en cuenta el tema de la protección de sus creaciones y de la cesión selectiva de los derechos de explotación sobre sus obras. Una buena negociación entre partes suele propiciar un buen acuerdo y ello suele repercutir muchas veces en la propia calidad de la obra final.

Muchas gracias, Salud, por acceder a esta entrevista

Muchas gracias por invitarme a participar en vuestro blog. Un saludo.

Si necesitas contactar con ESE &ERRE:

email: sreguera (arroba) eseyerre.es

tel.: 954 223 622

El asesinato de un perro (2010-09-21 11:52)



Dos maneras de contarlo

El tratamiento

Holly (15) se besa con Kit (25) bajo las gradas de un estadio de béisbol. Una adolescente los ve y se lo cuenta a su madre. Esta señora habla con el padre de Holly.

El padre de Holly sale a la parte trasera de la casa. Allí está su hija jugando con el perro. El padre de Holly se acerca a la hija y al perro. La cara del hombre es el mismo retrato de la furia desbordada.

Se detiene a diez o quince metros de su hija.

—Te dije que no volvieras a ver a ese delincuente...

—No lo he visto.

—Me lo ha dicho la Sra. Millerson.

Holly quiere abrir la boca para decir algo, pero no le salen las palabras. El padre de la chica tiene a la espalda un viejo revólver cogido por el cinturón; cuando lo muestra, Holly se queda blanca. El padre llama al perro. El animal obedece.

Holly sabe lo que va a pasar.

—¡Papá, no lo hagas! Te prometo que no volveré a ver a Kit.

—Me mentiste, Holly.

—¡Papá, por favor!

—¡Esto te enseñará a obedecer!

El padre ordena al perro que se siente y le apunta entre los ojos. Un disparo.

Holly da media vuelta y se aleja corriendo.

A LA MANERA tradicional

El guionista desarrollaría todas las escenas del tratamiento, sin elipsis. Con diálogos más o menos teatrales intentaría dar intensidad dramática al momento en el que el padre de Holly toma la pistola y va a matar al perro.

La secuencia de escenas que acabamos de leer podría ocupar en pantalla al menos cuatro o cinco minutos. Incluso más, depende de cómo se quiera alargar la conversación entre la Sra. Millerson y el hombre (la moral, las buenas costumbres, “tenga cuidado con su hija”), y entre éste y la hija. En una telenovela todo esto podría durar medio capítulo... El padre hablaría más o menos así:

—Hija, me decepcionaste. Te dije que no volvieras a ver a ese delincuente. ¿Por qué me desobedeciste? ¿Ya mi palabra no vale para ti? Si tu madre te viera, sentiría vergüenza...

La hija estaría callada durante unos segundos antes de explotar y tratar de explicarse de manera rebuscada. (En muchas telenovelas, los actores actúan como si tuvieran un interruptor).

A LA MANERA DE TERRENCE MALICK

Quien haya visto *Malas tierras*, quizá haya recordado a Holly, a su padre, a Kit y al perro. La escena se filmó tal y cómo se escribió en el guión original:

EXT. CATTAILS

Holly's dog bounds through a stand of cattails. Holly speaks angrily to her father, who walks toward the dog with a gun. We do not hear their voices, only music. He shoots the dog and Holly runs off in horror.

HOLLY (v.o.)

Then, sure enough, Dad found out I'd been running around behind his back. He was madder than I'd ever seen him. As punishment for deceiving him, he went and shot my dog.

EXT. JUNCOS

El perro de Holly se mueve a través de los juncos. Holly habla con enojo a su padre, que camina con una pistola. Nosotros no oímos sus voces, sólo la música. Él dispara al perro y Holly corre horrorizada.

HOLLY (V.O.)

Entonces, por supuesto, papá se enteró que yo había salido con él [con Kid] a sus espaldas. Nunca había visto a mi padre tan loco. Como castigo por haberlo engañado, mató a mi perro.





Terrence Malick concentra el horror en treinta segundos y unos pocos planos. Esta secuencia tan escueta tiene el ingrediente de una desagradable noticia del tipo: "(tu amigo) se ha matado con la moto".

Malick sabe que un tipo disparando a un perro es una imagen demasiado poderosa, desagradable y difícil de olvidar. Y sin preámbulos, nos sitúa en el momento del horror. Los diálogos se hacen innecesarios. Holly sólo nos dice por qué su padre mató al perro.

La escena de la muerte del perro en *Malas tierras* es una lección de economía narrativa (de verdadera elegancia) y de cómo utilizar la voz en off de manera dramática.

Disputas de pareja en el trabajo

(2010-09-27 14:55)



Cuando dos personas comparten techo y trabajan juntas, las discusiones las pasean de un lugar a otro. No hacen compartimentos estancos: en casa se tratan los temas personales y en la oficina asuntos de trabajo. Una disputa de pareja o profesional surge en cualquier momento; quizá cuando menos lo espera cada personaje, y puede tener como origen cualquier nimiedad.

No deja de sorprenderme de que en algunas series españolas las parejas que trabajan en el mismo lugar, sólo discuten asuntos personales en el centro de trabajo... ¿Y en casa? En casa, no. ¿Discuten por el camino? En absoluto. Según estas series, una pareja que discute agriamente vuelve a su casa, cena, ve la tele y se va a la cama como si nada hubiera ocurrido dos horas atrás...

Antecedentes

Juan y María viven juntos y trabajan juntos en una cafetería.

DÍA 1

María quiere cortar con Juan. Durante distintos momentos, entre los cafés que sirve, quiere decírselo. Ella comienza diciendo: “Tenemos que hablar...” Sin embargo, no puede continuar porque siempre interrumpe algún cliente o algún amigote del chico. De modo que María no llega a decirle a Juan que está harta de la relación.

DÍA 2

María espera el momento propicio entre los cafés... Y quizá se lo dice. No hay tensión, aunque el piano quiera inducirnos a la lágrima. Ella se lo suelta y él se lo toma como un tipo duro. ¡Un momento! ¿Qué pasó en la casa? ¿Cenaron, se dijeron cosas bonitas, vieron un episodio de Bones y fueron a la cama? ¿Ella no encontró ningún momento para cortar la relación? ¿Tiene que esperar a decírselo durante la hora punta de los cafés?

Uno tiene la sensación de que la escena ha sido escrita para cumplir con el trámite de rellenar la escaleta porque los personajes son de puro relleno.

El editor de guiones de la serie podría argumentar que no hay presupuesto para otra localización, así que María y Juan siempre van a tratar sus disputas domésticas en el lugar de trabajo. La falta de presupuesto, ese sí que es un problema.

Qué hacer con una localización

No obstante, el editor de guiones y el escaletista/guionista encargado del capítulo podrían haber optado por otras opciones:

Opción 1:

María quiere cortar con Juan. Estalla. Rompe. No espera el “momento propicio”. Él o ella sale del centro de trabajo o se encierra en el baño. Estas cosas pasan.

Opción 2:

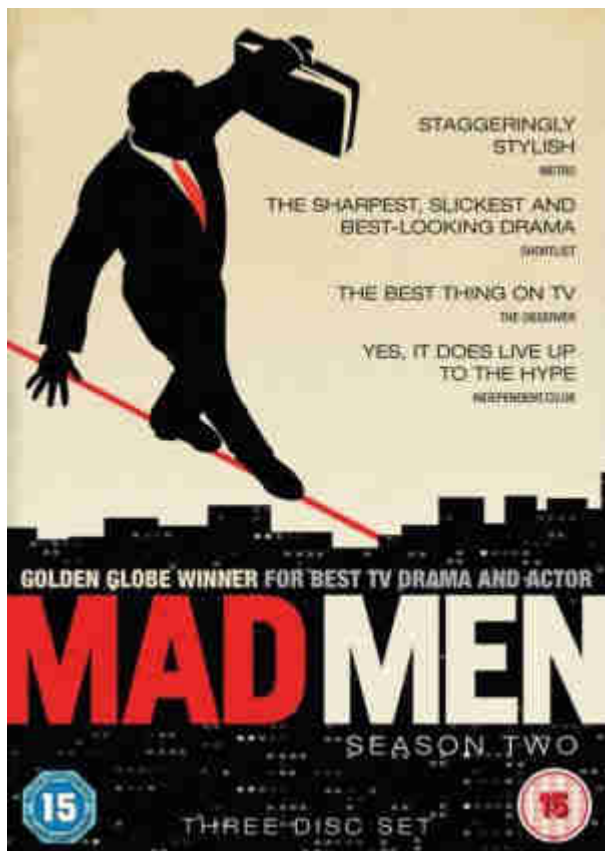
María llega al trabajo con los ánimos por los suelos. Juan llega poco después o resulta que fue a primera hora. Se tratan con distancia. Quizá ella se siente violentada y él confuso. No se hablan, apenas se miran, y les cuesta cruzarse una palabra. El espectador se sitúa al mismo nivel que los demás personajes y se pregunta qué pasó entre María y Juan. En algún momento, María cuenta a algún compañero o compañera de trabajo que rompió con Juan. Quizá es el jefe quién escucha la historia y se siente desconcertado y no sabe qué hacer ni qué decir.

Lo importante para el espectador no es ver cómo María corta con Juan. Lo importante es cómo vivirán consigo mismos y con sus emociones a partir de de la ruptura. Ahí está el verdadero trabajo del guionista: "documentar" el dolor.



2.10 **octubre**

Don Draper, la mosca y el tubo fluorescente (2010-10-03 08:30)



Una metáfora vi-

sual

Para mi una mosca atrapada en un tubo fluorescente es una insignificancia. Para ti puede que suponga una sombra molesta o signifique una ecuación de ecuaciones. Para Don Draper, el protagonista de MAD MEN, esa mosca es una metáfora de su vida. (Temporada 1, episodio 1, Smoke Gets in Your Eyes).

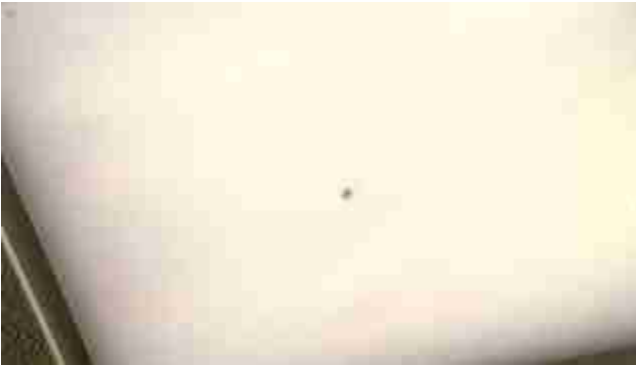
Una mosca vale por mil palabras

Matthew Weiner, creador de la serie y guionista del piloto, utiliza la mosca donde otros recurrirían a la voz en off (“Me siento atrapado...”) o a la figura del confidente. Weiner escribe la escena de manera sencilla:

Now in his dim office, he lays carefully on the couch. He looks up at the ceiling and stares a moment at the dark florescent fixture. A fly buzzes, trapped inside. He closes his eyes. (Guión completo).

Ahora en su oficina, se tumba con cuidado en el sofá. Mira al techo y observa un momento el oscuro tubo fluorescente. Una mosca zumba, atrapada en el interior. Él cierra los ojos.





Esta escena demuestra que:

La grandeza de *Mad Men* es la de contar sin contar. (...) reclama un espectador activo al otro lado del televisor, que vaya ordenando el rompecabezas emocional, atento al gesto revelador, a la conversación intrascendente. Y, si parpadeas, te lo pierdes.

Alberto Nahum (*Diamantes en Serie*)

El deseo

Más adelante, Don Draper, pretende hacer creer a la Srta. Menken (una de las clientas) que se ríe del amor, del matrimonio, de los hijos y que vive al día:

DON

Lo que usted llama amor, fue inventado por tipos como yo para vender medias.

SRTA. MENKEN

¿Eso es cierto?

DON

Estoy bastante seguro. Se nace solo y se se muere solo y este mundo solamente te impone un montón de normas para hacerte olvidar esos hechos, pero yo nunca olvido. Vivo como si no hubiese mañana... porque no lo hay.

La voz del espectador

Nosotros, los espectadores, intuimos por la imagen de la mosca que Don miente. Las palabras de la Srta. Menken traducen los pensamientos del espectador (quizá de manera innecesaria):



SRTA. MENKEN

Sr. Draper, no sé en qué cree usted realmente, pero lo que sí sé es cómo se siente estar fuera de lugar, estar apartada, y ver cómo todo mundo te dice cómo debes vivir. Hay algo en usted, que me dice que también lo sabe.

La realidad



La última secuencia muestra a Don con su mujer y sus hijos. Ahora tenemos la certeza de que su discurso nihilista es falso. Además, sabemos cómo se siente Don Draper: como la mosca atrapada en el fluorescente que se quema con la luz.



El guionista como protagonista (2010-10-12 16:13)



Hay guionistas que se niegan a que sus personajes tengan defectos, dudas morales e incluso pequeños vicios. Apoyar una causa (de derechas o de izquierdas) sin cuestionarla o el miedo a ser confundido con el protagonista, pueden dar lugar a historias aburridas.

Tres casos

El protagonista es el alter ego del guionista

ARGUMENTO: Dos buscadores de setas encuentran una mochila con 10.000 euros. Uno dice: “Tenemos que entregar esto a la policía”. El otro está de acuerdo. Durante el camino de regreso creen que alguien les persigue. Llegan al puesto de la Guardia Civil. Fin de la historia.

—Falta conflicto —dije—. No me creo que dos tíos encuentren 10.000 euros en el bosque y NINGUNO se plantee quedárselo. Al menos uno quiere quedarse con el dinero.

—Yo es que soy buscador de setas —dijo el guionista.

El guionista y su causa

ARGUMENTO: Un grupo ecologista se opone a la creación de una central nuclear.

—No sé qué puede pasar ahora —guionista.

—¿Los miembros pagan una cuota? —dije.

—Claro, para mantener la campaña contra la central, la página web, los viajes para hablar con el ministro...

—Por ejemplo, puede que algún miembro del grupo quiera quedarse con ese dinero...

—No.

—... o aprovecha el grupo para fines personales.

—No me gusta. En el grupo todo el mundo está por la causa.

El guionista quiere dar un mensaje al mundo

ARGUMENTO: El protagonista considera que la sociedad es alienante y crea monstruos. Es atracado a punta de navaja por dos delincuentes adolescentes y recibe una serie de navajazos que lo envían al hospital. Cuando la policía le pide que identifique a los culpables, no lo hace. Más adelante, comenta a su amigo que "la cárcel no sirve para reinsertar" y está convencido de que con su actitud ha dado una nueva oportunidad a esos menores. Fin de la historia.

—No me creo al protagonista —dije.

—Mi personaje es así —dijo el guionista.

—¿Qué harías si yo ahora destrozara tu coche a martillazos?

—¡Hombre!

Dudar en la adversidad es humano

Algunos guionistas adoran los personajes como Atticus Finch (Gregory Peck) de Matar a un ruiseñor. Un personaje como Atticus no es un error. El problema aparece cuando el personaje se enfrenta a situaciones que podrían hacer tambalear sus ideas y, sin embargo, permanece inalterable. Es cierto que algunas personas refuerzan sus convicciones ante la adversidad o son demasiado perezosas para cambiar, pero el momento de DUDA es HUMANO, es NECESARIO. Si no hay dudas, no hay historia.

DE BUENA ES TONTA

Recuerdo a las vecinas de mi calle enfadadas con la protagonista de una telenovela. Ella permitió que la tía le quitara la casa y la herencia, y que el marido infiel le quitara la custodia de la hija, sin embargo, no reaccionaba. Cuando comenzó a devolver los golpes se ganó el favor de mis vecinas.

Escribir guiones como Graham Greene (2010-10-20 15:17)



Días atrás mantuve una conversación con un guionista y analista de guiones. En los últimos años había analizado casi mil guiones. Le pregunté cuántos le gustaron y respondió que “pocos”.

—Muchos guionistas de ahora tienen un problema —dijo el analista de los casi mil guiones.

—¿Cuál es? —dije.

EL GUIONISTA debe ser escritor

—No saben escribir.

—(...)

—Quieren ser guionistas, pero para ser guionista antes hay que ser escritor —me dijo—. Se nota cuando un

guión lo ha escrito alguien que NO es escritor: los personajes no tienen profundidad; no hay atención a los detalles, se desaprovechan las situaciones...

—Antes, la mayoría de los guionistas eran escritores —dije.

—Cierto.

—Otros fueron periodistas o autores de teatro.

—¿Sabes lo que pienso?: Si de joven no has querido ser escritor, no escribas guiones; puedes ser director o productor, pero no guionista.

Recordé que en el Hollywood clásico, la mayoría de los guionistas lo eran por accidente. Si buceamos en la filmografía de Hitchcock, Hawks, Wyler... encontramos en los créditos de guión a una legión de novelistas famosos, escritores de novelas baratas y autores de relatos para magazines. Muchos de ellos escribieron sus mejores páginas en el cine. (Me llama la atención que Dalton Trumbo comenzara escribiendo relatos breves para VOGUE).

¿Cómo podemos escribir guiones como los de antes?
¿Guiones consistentes, con sustancia?

Graham Green nos da una pista...

escribir como GRAHAM GREENE

Escribió la novela EL TERCER HOMBRE como paso previo al guión. Posteriormente, trabajó la adaptación con Carol Reed. En la introducción a la novela EL TERCER HOMBRE relata la génesis de la misma novela y del guión:

Para mí es imposible escribir el guión de una película sin antes escribir un relato. Una película no depende sólo de una trama argu-

mental, sino también de unos personajes, un talante y un clima, que me parecen imposibles de captar por primera vez en el insípido esbozo de un guión convencional. Se puede reproducir el efecto que se capta a través de otro medio, la novela, pero no se puede realizar el primer acto de creación en la forma de un guión. Se debe tener la seguridad de contar con más material del necesario para su aprovechamiento (aunque la novela larga normalmente tiene demasiado).

(Traducción: Barbara McShane y Javier Alfaya para la edición de EL TERCER HOMBRE de BIBLIOTEX S.L.)

Quizá el guionista moderno no quiera ser escritor, pero podría utilizar el método de Graham Green como base del guión, para conseguir unos personajes, un talante y un clima.



Voz en off en Jesse James: sí y no **(2010-10-23 10:23)**



El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford es una película con una omnipresente voz en off. Unas veces bien utilizada y otras, no.

Destaco dos momentos:

DESAFORTUNADO



NARRADOR VO

Estaba llegando a su mediana edad y por entonces vivía en un caserón de Woodland Avenue. Acomodado en su mecedora se fumaba un puro por las tardes...



NARRADOR VO

... mientras su esposa se secaba sus sonrosadas manos en el delantal y atendía con diligencia a sus dos hijos.

El uso de la voz en off es desafortunado porque las palabras relatan lo que estamos viendo. Redundante. Pre-scindible.

BRILLANTE



NARRADOR VO

Llegó el mes de octubre, y Jesse comenzó a ver efectivos de Pickerton en cada barrendero y peatón curioseando en un ultramarinos. En la mañana del 11, despertaría a su mujer con el versículo de la Sagrada Familia huyendo a Egipto.



NARRADOR VO (CONT.)

El clan de Thomas Howard desapareció de Kansas City.



NARRADOR VO (CONT.)

Poco después, cuatro de los ladrones de Blue Cut fueron arrestados en chozas cercanas a Glendale. Cómo Jesse llegó a saberlo, sigue siendo un misterio.

Aquí el uso de la voz en off es brillante por dos motivos:

1. Las imágenes y las palabras no casan. No hay información redundante.
2. En menos de un minuto, la narración sustituye a varias escenas cuyo desarrollo sería largo y rutinario. ¿Necesitamos ver a Jesse James sospechando de cada barrendero y peatón, y a los bandidos arrestados?

[Descargar guión original](#)

2.11 noviembre

Escribir un thriller como 'La caja 507' (2010-11-01 12:42)



Alguien me pasa un guión y me dice que es un thriller. En una primera lectura sólo pongo atención a los diálogos. Busco monólogos "Snatch", parrafadas Tarantino y diálogos Sam Spade. Suelo encontrar lo que busco. Esa clase de diálogos no funciona en el cine español.

Pienso que el guionista ha escrito pensando en Bruce Willis con la voz del doblador de Bruce Willis. (A mi me ha pasado). El esfuerzo por conseguir "una película americana" provoca una obra insustancial y llena de tópicos. Se añade sexo, pero la historia sigue sin interesar a nadie.

Renegar de nuestra realidad no mejora las películas

El guionista interesado en el thriller debería ver 'La caja 507' (guión de Enrique Urbizu & Michel Gaztambide). Es una película de estructura clásica donde aparecen viejos de pueblo tomando el sol, mujeres vestidas como Amazonas de Jerez de la Frontera y camiones que reparten agua a señoras con cubos de plástico.

Una tragedia familiar



Los elementos costumbristas están colocados con acierto y, lejos de apartarnos de la historia, nos ayuda a identificarnos con el protagonista (Antonio Resines/Modesto Pardo), un tipo corriente como tu vecino, que ha tenido la desgracia de perder a su hija en un incendio.

Un tema de actualidad

Sobre el bosque quemado se han construido chalets y apartamentos de lujo. Modesto Pardo descubre que el incendio fue provocado por especuladores inmobiliarios; esos canallas que vemos en telediarios y reality-shows.

Diálogos, los justos

Sin duda, el mayor acierto de 'La caja 507' está en el uso del lenguaje:

1. NO es costumbrista.
2. NO contiene modismos.
3. NO es teatral.
4. Las palabrotas NO son un recurso fácil: aparecen pocas y en momentos dramáticos concretos.

5. Los personajes adolescentes NO hablan como en las teleseries juveniles. Se miran, se besan, acampan en el bosque... sin una palabra.
6. Los malos NO dan parrafadas antes de matarte.
7. Ningún personaje intenta parecer ingenioso.

'La caja 507' demuestra, una vez más, que cuanto menos se hable, mejor.

La violencia no es gratuita



Hay tiros y hay muertos, pero la violencia no es un espectáculo gratuito, sino el resultado de las acciones de los personajes.

No hay sexo ni desnudos

Enrique Urbizu & Michel Gaztambide evitan que los espectadores más críticos con el cine español tengan motivo de queja.

'La caja 507' es sobre todo un ejercicio de sobriedad que debería ser estudiado en las escuelas de cine de este país.

El vampiro Bill (2010-11-08 18:00)



El cientifismo mata la magia de las historias

En el cine actual es difícil que lo sobrenatural y lo fantástico aparezcan sin estar acompañados de explicaciones más o menos científicas.

Un ejemplo de esto son las distintas versiones de LA MOSCA.

LA MOSCA de Kurt Neumann, 1.958

En la primera versión (guión de James Clavell) un hombre tiene cabeza de mosca y una mosca tiene cabeza de hombre porque han compartido la misma cabina de teletransporte. No hay más explicaciones.



La Mosca de Cronenberg, 1.986

Cuando Cronenberg escribe y realiza el remake considera que el espectador necesita una explicación científica e inventa una supercomputadora que diagnostica que el doctor y la mosca han mezclado su ADN.

El ADN, la radiactividad, los virus, la contaminación... se han convertido en explicaciones socorridas en muchas historias del fantástico actual.

Sólo las historias ambientadas en el tiempo de "nunca jamás" se libran de ser explicadas.

EL VAMPIRO BILL DE ALAN BALL

También podríamos seguir el ejemplo de Alan Ball con TRUE BLOOD. Ball ha tenido la osadía de tomar un vampiro clásico (cercano a Bram Stoker), colocarlo en un marco actual y explicar su existencia con razones contrarias a la ciencia.



Ni ADN ni virus mutante ni fenómeno evolutivo, para Ball, el vampiro es magia (capítulo 3, temporada 1, "Ella es mía").

BILL

No me late el corazón, no necesito respirar.
En mi cuerpo no hay impulsos eléctricos.
Lo que a ti te da vida, ya no lo hace conmigo.

SOOKIE

Entonces, ¿qué te anima? ¿La sangre?
¿Cómo la digieres si nada te funciona?

BILL

Magia.

SOOKIE

¡Vamos Bill! Puede que parezca tonta,
pero no lo soy. ¡No lo olvides!

BILL

¿Crees que no es magia la que te mantiene
viva? Sólo porque entiendas la mecánica
de cómo funciona algo no lo hace menos
milagroso. Es otro sinónimo para la magia.
Todos nos mantenemos vivos por la magia, Sookie.
Mi magia es un poco distinta a la tuya, eso es todo.
Si Sookie fuera una muchacha del siglo XIX, la expli-
cación de Bill sería suficiente, pero ella representa —en
cierto modo— al espectador científico, el que quiere solu-
ciones lógicas. Sookie no concibe la existencia de la ma-
gia (aunque ella misma sea mágica). La indignación de
Sookie es otro acierto de la escena.

Concurso: gana una beca de guión (2010-11-11 09:42)

✕

Escribe el guión de un corto, no más de 7 páginas, y participa en el concurso: 'Esta Navidad, gánate una beca MGDA'.

El Máster en Guión y Desarrollo Audiovisual (Universidad de Los Andes, Santiago, Chile), con la colaboración de Fundación Mustakis, convoca al II Concurso de Guiones de Cortos MGDA, con el tema: "Esta Navidad, gánate una beca MGDA".

Pueden participar todos los que tengan interés en hacer el Máster en Guión y Desarrollo Audiovisual, MGDA, en el curso 2011-2012.

Más de 30 profesores de renombre internacional; entre ellos, profesionales en activo de la industria de Hollywood.

Los premios del concurso serán un porcentaje de beca en el costo total del Máster del curso 2011-2012:

- a) Primer Premio: 60 % de beca
- b) Segundo Premio: 30 % de beca
- c) Tercer Premio: 10 % de beca

Descarga las bases aquí

Escribir un thriller sobrenatural como 'Intacto' (2010-11-13 20:11)



7 pistas

Juan Carlos Fresnadillo & Andrés Koppel consiguen con INTACTO (2001) un thriller sobrenatural creíble, de estructura impecable, en un Madrid moderno lleno de macarras, de vagabundos, de policías corrientes y hoteles baratos.

¿Cuáles son los elementos de guión de este thriller que tanto entusiasmó a Danny Boyle como para pedir a Fresnadillo que dirigiera '28 semanas después'?

La primera vez que vi la película el año del estreno me deslumbró; la segunda vez, recientemente, me fijé en las virtudes de su guión.

1. ESTABLECE EL GÉNERO EN LAS PRIMERAS IMÁGENES

Una vez que has establecido el género, tu película puede contener personajes propios del género dramático social o incluso folclórico (el torero que tienta la suerte) sin que

chirrien. Estarán integrados en la trama.

Fresnadillo & Koppel establecen en los diez primeros minutos el tema (la suerte), el género (thriller sobrenatural) y el estilo (escenas breves, diálogos ajustados, cierta poética narrativa).

INTACTO comienza con estas imágenes...



casino en el desierto

Un



jugador que gana a la banca una y otra vez

Un



Un supervisor (Federico/Poncela) que te quita la suerte si te toca



... Estas primeras imágenes establecen el género, el tono y el tema. Después, el supervisor comunica al jefe del casino (Samuel/Sydow) que deja el trabajo. Samuel no quiere tener a Federico como rival en el futuro y le quita la suerte con un abrazo.



De ese modo se da pie a la trama: Federico ha perdido sus poderes y quiere vengarse. Para ello busca un pupilo que puede enfrentarse a Samuel, el Judío.

INTACTO podría haber comenzado con el rescate del futuro héroe (Tomás/Sbaraglia), único superviviente de un accidente aéreo, y la visita al hospital de Federico/Poncela para tomarlo como pupilo. Con este comienzo, el espectador no estaría avisado del género y le costaría entrar en el juego.

2. Una estructura clásica

La estructura de INTACTO recuerda a la de otras películas del tipo 'maestro y pupilo'. (En concreto, a 'El color del dinero' por el 'circuito de juegos'). Fresnadillo & Koppel siguen el esquema del viaje del héroe.

Parece que las historias 'poco convencionales' funcionan mejor dentro de esquemas clásicos.

3. Dramas personales

Los protagonistas, incluida la investigadora, viven con el peso de la culpa. Cada uno de ellos ha sobrevivido a una tragedia en la que han muerto personas queridas.

4. Diálogos ajustados

INTACTO comparte con la CAJA 507 (comentada en el blog) las mismas virtudes en el uso del lenguaje: diálogos rápidos, breves, ajustados al tema y tono de la película y uso comedido de las muletillas, las palabrotas y modismos.

5. Elude las explicaciones con inteligencia

Federico/Ponceta habla así a Tomás/Sbaraglia:

"Yo te cuento que por un extraño rito, has atrapado su suerte en esta foto y ahora te pertenece. Y eso es lo que vamos a jugarnos a partir de ahora, la suerte de la gente. Y que mientras más fotos tengas, más afortunado serás." Como comenta la bloguera Phydé: "Más vale un misterio bien gestionado que una lección bio/tecnológica non petita..."

6. Un sistema de imágenes profuso

En la mayoría de las escenas aparecen elementos que recuerda el tema de 'la suerte': máquinas de azar, los objetos de los jugadores (vendajes para los ojos, fotografías), las secuelas de los accidentes, recuerdos de los que murieron, el número de un prisionero judío...

7. La rapidez tapa los agujeros lógicos

Las escenas, muy breves, otorgan un ritmo rápido a la historia. De este modo, los agujeros lógicos pasan desapercibidos. Fresnadillo & Koppel resuelven el dilema personajes fuertes vs. tramas fuertes, en favor de lo segundo.

INTACTO se convierte pues en otro referente de género para el cine español.

Historias de amor contemporáneas

(2010-11-20 10:55)



Series como Dexter, Breaking Bad, CSI Las Vegas y Bones muestran historias de amor adultas

Los modernos Romeos y Julietas no pasan de ser un comentario a la hora del café:

—Mi sobrina fue con su novia al bautizo de mi ni-
eto .

—Ah.

—Sí, una chica muy maja.

Si cambiamos a la novia de la sobrina por una persona de otra raza, otra religión o 'clase social', los comentarios serían parecidos "mientras sean buenas personas y trabajadoras..." Esto, que es bueno para los que se aman, es malo para los guionistas vagos.

Las historias de Romeos y Julietas suponen desafiar

a los padres y a los poderes establecidos, figuras que han perdido gran parte de su autoridad. Los padres, como mucho, fastidian con sus comentarios del tipo: "Deberías haberte casado con..."

En estos tiempos, sólo es posible enfrentarse a la superficialidad. Un invitado a un talk-show dijo:

—No salgo con una tía fea porque pierdo caché.

... Con espectadores así, la mayoría de las historias románticas de ahora tienen dilemas estúpidos:

—Soy Michelle Pfeiffer, estoy estupenda para mis 50 años, ¿puedo salir con un chico que podría ser mi hijo?

—Soy una chica sosa que tengo que elegir quién me hace más gracia: el tipo de 300 o un rubiales que parece Tarzán.

—Soy un sinvergüenza que me he tirado todo lo que he podido, pero faltan diez minutos para el final de la película... Debo redimirme con la chica que se pone pajitas en los agujeros de la nariz.

Son 'dilemas' cuya resolución no suponen esfuerzos, no implican romper con lo conocido y lo establecido. La banalidad es el sello de la comedia romántica actual: sólo a un hombre desesperado podría ocurrírsele la historia de un ejecutivo cuarentón que se enamora de una colegiala que va en moto al instituto. (Un 'caletón' que el marketing convierte en "una historia de amor verdadera").

Los guionistas poco creativos que escriben historias de amor acuden a otras épocas o convierten a Romeo y Julieta en vampiros y hombres lobos. Y si eso no funciona, se sacan un URST de la manga (el recurso más burdo para mantener a la audiencia pegada al sofá).

¡Basta!

¿Cómo podemos escribir una historia de amor contemporánea, que no sea tonta, que no insulte a los espectadores?

En la ficción, una historia de amor que se precie debe tener obstáculos. Cuanto más obstáculos superen los enamorados, mejor. Es un concepto de Perogrullo que las telenovelas explotan capítulo a capítulo. Sin embargo, las telenovelas están ancladas en otras épocas, con estrictos códigos de conducta, aunque se desarrollen en urbes modernas.

Las series de televisión norteamericanas, el último refugio del cine "de verdad", nos dan algunas pistas:

EL MAYOR OBSTÁCULO PARA EL AMOR: UNO MISMO

Cuando no hay presiones familiares ni sociales ni religiosas, el mayor obstáculo es el propio personaje. Cosas como la falta de interés, el miedo, la pereza, el egoísmo, la cobardía, los trastornos mentales y las adicciones son obstáculos para el amor.

Nosotros, que necesitamos que el espectador empatice con el protagonista, elegimos el MIEDO y LA COBARDÍA. Son emociones que todos hemos tenido en una relación amorosa.

DEXTER: EL MIEDO A LO DESCONOCIDO

Nuestro querido sociópata Dexter tiene novia porque se supone que las personas normales tienen pareja. Escoge a Rita, una mujer maltratada que rehuye el sexo. Perfecto para Dexter, porque a él no le gusta el sexo.



... Estos personajes viven una historia de amor a contracorriente, a pesar de ellos. Para Rita, la intimidad sexual es dolorosa porque está asociada al maltrato. Para Dexter también supone un problema, porque el amor es un territorio desconocido: no sabe cómo actuar, qué máscara adoptar para seguir pareciendo normal.

Rita encarna otro miedo: el miedo a ser vulnerable. El amor supone bajar la guardia y confiar en el otro. En ocasiones, ese miedo, puede ser la salvación de una persona: le aparta de los egoístas, de los manipuladores, de los estafadores y los maltratadores.

GIL GRISSOM Y LADY HEATHER: MIEDO AL LADO OSCURO

Lady Heather es una dominatrix, uno de los personajes episódicos de CSI LAS VEGAS que más han cautivado a los espectadores . Es también la única mujer capaz de remover a Grissom por dentro.



El jefe de criminalística de Las Vegas se siente seducido por la inteligencia, la belleza y las artes amatorias de Lady Heather. Pero Grissom teme caer en el lado oscuro... y dejar de ser el que todos conocen.

TEMPERANCE BRENNAN (bones): MIEDO A SER EMOCIONAL

La antropóloga forense sabe qué es el amor y lo que se sufre cuando se pierde. En algún momento, decidió no volver a enamorarse. A diferencia de Rita (Dexter) no tiene reparos en embarcarse en relaciones, siempre que sean breves y superficiales, pero comparte el mismo temor: perder el control.



Temperance Brennan no teme ser dañada, se teme a sí misma, a su incapacidad para manejar las emociones. Ella es una estricta científica y sólo está cómoda con lo que entiende, con lo que puede desmenuzar y analizar. Y para su desgracia, los sentimientos no caben en una fórmula.

BREAKING BAD: EL SACRIFICIO

Se dice que el amor cambia a la gente: a los hombres los convierte en poetas y a Walter White en Heissenberg, uno de los narcotraficantes más buscado de Nuevo México.



Cuando amas, los sacrificios parecen pocos para proteger, cuidar y contentar a la persona amada. Walter White se convierte en un criminal para que, a su muerte, su mujer y su hijo puedan vivir con dignidad. Es un sacrificio que puede destrozarse la relación con su esposa. White se convierte así, en un mártir del amor.

Ser o dejar de ser, amando o dejando de amar, es quizá el único dilema que merece la pena que resolvamos.

Elimina escenas y evita lo previsible (2010-11-22 11:11)



Lucha contra lo previsible (I)

Una cosa es saber el resultado final de una película (James Bond mata al malo) y otra, muy distinta, saber cada uno de los pasos que darán los personajes. Si durante un primer visionado el espectador dice: “Ahora pasa esto o lo otro”... falla el guión.

Siempre hay que adelantarse a la boca del espectador...

... Es tan fácil como eliminar las escenas intermedias.
Algunos ejemplos:

Una pareja de adolescentes

1. Ella le sorprende besando a otra.
2. ~~Él promete que no volverá a repetirse y la invita a su~~

~~casa.~~

~~3. La chica va a la casa del chico. La madre del chico le dice que su hijo no está.~~

VOZ DEL ESPECTADOR: El tío está con otra.

~~4. La chica de regreso a su casa sorprende al chico con otra.~~

5. Ella llora en su dormitorio. No quiere saber nada de él.

Eliminando las escenas 2, 3 y 4 se evita lo previsible y la repetición del recurso.

La mujer y su amante

~~1. Mujer adinerada o jovencita de Europa del Este conoce a hombre maravilloso.~~

VOZ DEL ESPECTADOR: El tío la va a engañar.

~~2. Él necesita dinero o le promete un trabajo fuera de su país.~~

~~3. Ella le da el dinero o acepta el trabajo.~~

VOZ DEL ESPECTADOR: ¡Tonta, que te engaña!

4. Ella descubre demasiado tarde que ha sido engañada: ha perdido todo el dinero o está presa en un prostíbulo.

Hay que eliminar las escenas 1, 2 y 3 y comenzar el guión en la escena 4: en plena crisis. El espectador necesita pocos antecedentes para meterse en la mayoría de las historias.

La chica de la oficina y su jefe

~~1. Una chica comenta a su amiga que conocerá a su nuevo jefe.~~

~~2. La chica discute con un tipo por un aparcamiento.~~

VOZ DEL ESPECTADOR: Seguro que es su nuevo jefe.

~~3. La chica descubre que el tipo con el que ha peleado es su jefe.~~

Hay que eliminar todas las escenas. Se debe comenzar en el centro de trabajo. ¿Es necesario para la trama ese encuentro inicial supuestamente sorprendente? Piensa en James Stewart y Margaret Sullavan en EL BAZAR DE LAS SORPRESAS o piensa en Jack Lemon y Shirley MacLaine en EL APARTAMENTO.



Alguien me dijo que si eliminaba lo previsible en su guión, se le quedaba en 50 páginas. Para evitar esto hay varias soluciones:

1. Nuevas escenas. Evidente, pero peligroso, porque las nuevas pueden convertirse en pegotes.
2. Dilatar, recrear, centrarse en los detalles de las escenas que existen. "Rellenar el tapiz", dice Hitchcock.
3. Concentrarse en las reacciones de los personajes más que en sus idas y venidas.

Eliminar las escenas previsible debería ser un trabajo básico, pero se olvida a menudo, como vemos en muchas películas y series de televisión.

Crees que escribes una película americana, pero no (2010-11-24 21:14)



Algunos guionistas y directores creen que si añaden a sus guiones “dos o tres cositas” se convierten en “películas americanas” por arte de magia.

A veces, esas "cositas" hacen referencias a directores que los guionistas y/o directores tienen como referentes. Entre los directores más “homenajeados” están Scorsese, Lynch, Hitchcock y Tarantino.

CASO SCORSESE

El guionista cree que la voz en off convertirá su película en “una de Scorsese”.

AMIGO DEL GUIONISTA: Si quitas la voz en off de tu guión, la historia se entiende igual.

GUIONISTA: Pero yo quiero ser como Scorsese.

AMIGO DEL GUIONISTA: Es difícil entender Casino si le quitas la voz en off, pero tu voz en off no aporta nada... ni a la trama ni a los personajes. El estilo de Scorsese no es un truco.

CASO LYNCH

El guionista se olvida del argumento y cree que añadiendo tres o cuatro sueños y tres o cuatro personajes extravagantes hace “una de Lynch”.

Como bien dice el bloguero Juan Francisco López sobre Lynch en TIPS GUIÓN:

La grandeza (o trampa) de llevar esto al cine consiste en utilizar un tipo de narración que no distinga cuando estamos en la realidad, el sueño o alucinación del protagonista. Lo más curioso de todo es que a pesar de utilizar este recurso, sus historias siguen teniendo una estructura totalmente clásica, con sus tres actos, puntos de giros y climax incluidos.

CASO HITCHCOCK

El guionista se lía con la historia, no sabe cómo acabarla y la empalma con otra historia.

GUIONISTA: Cambio de género a la mitad... Esto es puro Hitchcock.

AMIGO DEL GUIONISTA: A la gente NO le gusta que le

tomen el pelo. El cambio de género que has hecho ha sido una salida fácil... Lo que has hecho no tiene mucha diferencia con "era un sueño" o un *deus ex machina*.

CASO TARANTINO

El guionista cree que introduciendo escenas con cinco o seis páginas de diálogos "ingeniosos" crea "una de Tarantino".

GUIONISTA: Verás como esto gusta a la gente, jejeje.

AMIGO DEL GUIONISTA: Has puesto dos tipos hablando durante siete páginas de la diferencia entre unos yogures y otros, pero eso no nos dice cómo son ni avanza la acción ni nos ofrece una atmósfera. Parecen hombres-anuncio.

Primero la información, luego la emoción (2010-11-29 12:51)



Lucha contra lo previsible (II)

A Mo no le gustan los procedimentales: le parecen previsibles. Descubre al criminal antes del primer corte para los anuncios. Sin embargo, le gusta Colombo. Le pregunto por qué y ella me responde:

“Te dicen quien es el asesino al principio, así no tienes que preocuparte por eso y prestas atención a otras cosas”.

En nuestra lucha contra lo previsible, los guionistas deberíamos tener en cuenta el 'truco' de Colombo: primero la información, después jugar con las emociones de los personajes. Es otra variante de la teoría de la bomba de Hitchcock.

Esto es válido para cualquier género y cualquier escena. Tomemos uno de los ejemplos del artículo “Elimina escenas y evita lo previsible”:

La chica de la oficina y su jefe

1. Una chica comenta a su amiga que conocerá a su nuevo jefe.
2. La chica discute con un tipo por un aparcamiento.
3. La chica descubre que el tipo con el que ha peleado es su jefe.

Para evitar que los espectadores digan “ese tío es el jefe” en el punto 2, podemos eliminar las escenas (como inicialmente sugerí) o decir al espectador quién es el jefe ANTES de que la chica lo sepa.

La estructura quedaría así:

1. Una chica comenta a su amiga que conocerá a su nuevo jefe.
UNOS PLANOS DEL JEFE HABLANDO POR EL MÓVIL
2. La chica discute con un tipo por un aparcamiento.
3. La chica descubre que el tipo con el que ha peleado es su jefe.

Información...

Los planos del jefe conduciendo mientras habla por móvil:

JEFE

Ahora no podemos hablar, voy a la oficina y llego tarde en mi primer día.

AMIGO

No te dirán nada... ¡Eres el jefe!

JEFE

El jefe tiene que dar ejemplo.

Emoción...

Cuando la chica y el jefe discuten por un aparcamiento se produce una inmediata identificación con la protagonista:

"¡Qué mala suerte! Mira que irse a pelear con el nuevo jefe! Por menos, echaron a menganita..."

Primero la información, después la emoción... es un recurso narrativo básico y siempre efectivo.

A Mo no le gustan los procedimentales: le parecen previsibles. Descubre al criminal antes del primer corte de anuncios. Sin embargo, le gusta Colombo: "Te dicen quien es el asesino al principio así no tienes que preocuparte por eso y prestas atención a otras cosas".

2.12 diciembre

Una historia 3.000 años antes de Cristo (2010-12-04 21:15)



Cómo se intenta crear una historia partiendo del nombre de un lugar

Un guionista me propone que escribamos a medias un guión de animación sobre una civilización que existió 3.000 años antes de Cristo. El único punto de partida es una adolescente que fue princesa de la civilización perdida.

Hago un repaso a cómo está siendo enfocado este trabajo.

PARTIR DE UN LUGAR

Acepto la propuesta del guionista porque es un reto. No recuerdo obras literarias ni películas sobre aquella civi-

lización. Habitualmente, mi trabajo parte de las 36 historias básicas y de momento sólo existe el nombre del lugar.

Que apenas haya referencias sobre aquella gente es una ventaja y un inconveniente.

VENTAJA

Podemos decir que tenían robots de madera, que hablaban con los animales, que medían dos metros y pico y eran como ángeles... Google Imágenes muestra recreaciones artísticas que apoyan esto.

Imaginamos cachivaches de todo tipo, pero sin mucho criterio.

INCONVENIENTE

Las historias existen en un tiempo y un lugar concretos. Pensar historias por pensar no tiene sentido. Necesitamos que los personajes posean sus pies.

ARGUMENTOS EN EL AIRE

(Días después...)

Entrecruzamos argumentos: ¿Y si la princesa se mezcla con el pueblo? ¿Y si llegan unos extranjeros avariciosos? ¿Y si dentro del gobierno hay traidores? A estas alturas hemos recreado, casi sin darnos cuenta, todas las historias de Disney...

Sigue sin convencerme el modo de generar historias en el vacío.

HISTORIAS DE ADULTOS RECONVERTIDAS

Pienso en las historias de animación que han tomado como referencias películas u otras obras adultas:

El Rey León ... Hamlet

Bichos ... Los siete samurais

La Edad de Hielo ... Tres padrinos (dirigida por John Ford)

Wall-E ... Robinson Crusoe

Observo que las historias adultas funcionan para los niños cuando los personajes son animales o robots. Para escribir historias de bichos no es necesario remontarse a 3.000 años antes de Cristo (salvo que sean animales de la época).

Pero no encontramos historias para adaptar y estoy convencido de que si las encontráramos, las rechazaría. No quiero recrear historias de otros.

CADA LUGAR TIENE SU HISTORIA

(En las últimas 48 horas)

Después de visto el piloto de Boardwalk Empire pienso en Roma y Deadwood. Pienso que hay lugares irremediablemente asociados a historias muy concretas.

- Roma: El César, los senadores, los centuriones, los gladiadores, los esclavos...
- El Oeste: Los pistoleros, los indios, el salón y sus chicas...
- Atlantic City en los años 20: Alcohol, gangsters, miseria...

¿Pero hablamos de una historia para niños? Hablamos de una historia, que después debería ser “traducida” para un público infantil.

¿Y qué tenemos con nuestra civilización perdida? Nada de nada. Nos ponemos deberes:

1. ¿Cuál es el “asunto” sobre el que gira la civilización?
¿Cuál es su recurso principal?
2. ¿Cuál es su historia, su sistema de gobierno, su cultura, su religión, su tecnología?

La biblia de battlestar galactica

No debemos hablar por hablar, si no seguir unas pautas, y propongo que escribamos un documento breve, tomando como ejemplo la biblia de BATTLESTAR GALACTICA (2003) escrita por Ronald D. Moore. Para nosotros, aquella civilización perdida tiene la misma consistencia que un lugar distante del universo...

Puede que después echemos manos de algunas de las 36 historias básicas, pero al menos será sobre un lugar y una época concretos, no sobre el aire. Pienso entonces en la máxima de Hitchcock:

"Más vale partir de un tópico, que llegar a él".

... Y cómo Ernest Lehman cambió un callejón oscuro y un gato que cruza por delante... por un campo de trigo en un día soleado, un autobús que pasa por delante de Cary Grant y un avión en vez de una pistola (Con la muerte en los talones).

Objetos: Cómo usar el teléfono
(2010-12-10 11:58)



La mejor manera para usar el teléfono en un guión es olvidándose de que existe.
¿Por qué?

El teléfono suele degradar las emociones... Es relativamente fácil cogerlo para una declaración de amor, romper

una relación, pedir perdón... Pero decir las cosas mirando a los ojos a otra persona nos hace terriblemente vulnerables.

Puesto que el teléfono es un objeto cómodo, muchos guionistas lo utilizan para sus escenas. Estos guionistas dicen: "Es lo que yo haría". Pero, ¿el personaje haría lo mismo? En cualquier caso, la intensidad emocional decrece.

Durante la escritura del último guión rodado hasta hoy, aprendí tres o cuatro cosas sobre cómo usar el teléfono.

Usar el teléfono para pedir o dar información...

... no para rellenar páginas

En las series de televisión españolas solemos toparnos con diálogos así:

DANI (AL TELÉFONO)

¿Lola? (...) Ah, que Lola está de baja (...) Encantado, Fátima (...) Mira, que soy Dani, de logística, que te tengo que pedir una cosa, si puede ser (...) Pues mira, que Tomás quiere saber qué tenéis sobre Alberto Palma (...) Vale, yo voy a recogerlo... y nos tomamos un café y nos conocemos, ¿no?

Fátima es un personaje en off o personaje ausente irrelevante que no será utilizado. El guionista que escribe estos diálogos sólo quiere rellenar las páginas deprisa. Paradójicamente, quien hace perder el tiempo a los espectadores con diálogos de teléfono, luego se quita de un plumazo las escenas importantes.

En las series de televisión norteamericanas, encontramos

esto:

DANI (AL TELÉFONO)

Soy Dani, de logística, ¿podéis pasarme todo lo que tengáis sobre Alberto Palma?

En Hanna y sus hermanas, Woody Allen une la información y el drama con una simple escena de teléfono... Su médico acaba de descubrir una extraña mancha en una radiografía. Cuando Woody sale de la consulta llama a otro doctor porque necesita EN ESE MOMENTO una segunda opinión.



Usa el teléfono para que los personajes concierten citas...

... no para las conversaciones importantes

Hay películas donde es inevitable el uso del teléfono: Última llamada, Negociador, Enterrado... En la serie 24 Jack Bauer depende de su Palm TREO en muchas ocasiones, y los demás personajes tienen una tarifa plana para conspirar o desbaratar conspiraciones. Pero, atentos, los personajes de 24 sólo usan el teléfono para recibir información o concertar citas.

En 24 las conversaciones importantes son cara a cara.

Si has puesto a dos personajes hablando cosas importantes por teléfono, traslada a los personajes y su tema a una misma habitación. La intensidad subirá muchos grados.

EL TELÉFONO NO DEBE CORTAR UNA CONVERSACIÓN IMPORTANTE

Sí y no. Hay que saber hacerlo.

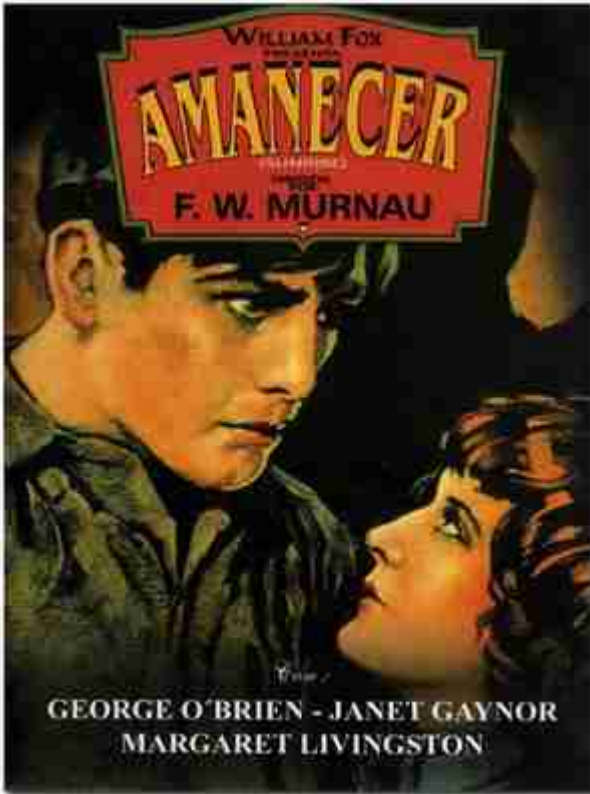
Hay un truco del que se abusa mucho: dos personajes conversan cara a cara; uno hace al otro una propuesta dudosa, peligrosa o tentadora y suena el teléfono... El que propone coge el teléfono y el tentado desaparece o acepta.

Un ejemplo: Un tipo quiere acostarse con una mujer casada. Suena el teléfono. El tipo contesta y cuando vuelve... ella ha desaparecido o está desnuda en la cama. De cualquiera de las dos maneras, es una resolución tópica de la escena. Los guionistas Philip Van Doren Stern y Frances Goodrich, y Frank Capra lo hicieron mejor en *Que bello es vivir...*



James Stewart está enfurruñado: no quiere reconocer que quiere a Donna Reed. La llamada de un amigo común les obliga a ponerse juntos al teléfono... Poco nos importa qué habla el amigo por teléfono. Ellos dos se encuentran muy juntos, se rozan sin querer, se huelen... Después de esto, James no puedo ocultar que la ama.

Comienza con empatía (2010-12-14 11:43)



Me afectaría más la muerte de mi gata que la muerte de 5.000 personas en un terremoto a 3.000 kilómetros de distancia. A mi gata la conozco, a las víctimas del terremoto, no.

En el cine y la televisión la empatía funciona igual: no me importa que mueran 5.000 extras en el desembarco de Normandía, pero no quiero que muera Tom Hanks. A los otros no los conozco, a Tom Hanks, sí, incluso antes de que abra la boca.

El problema es que no siempre vamos a poder contar con un actor tan carismático. Así que nosotros los guionistas, debemos provocar la empatía desde las palabras en el papel.

Los muñecos inexpresivos

Crear la empatía debería ser una 'técnica' básica para los que nos dedicamos a las historias, pero no sucede así... Por ejemplo, hace años cayó en mis manos el piloto de una serie de animación para niños con un grave problema: los personajes eran de puro cartón. No podían mover la boca ni los ojos ni las cejas. En este caso, falló el diseño visual. Los niños, sobre todo muy pequeños, quieren dibujos con ojos grandes, boca grande y cejas que señalen las emociones.

Cuidado con los comienzos ruidosos

Hay guionistas/directores/productores que quieren empezar con violencia, con rapidez, con ruido... Así enganchan a los espectadores, pero dejan emociones en la cuneta. Y salvo excepciones, quien empieza con ruido no toca las emociones de los espectadores.

Hay excepciones... Vince Gilligan comienza el piloto de *Breaking Bad* con una intrigante escena de acción, la interrumpe y a continuación inicia un largo flashback que acaba retomando la escena inicial. A Gilligan le salió bien la jugada, pero no tenía elección: necesitaba llamar la atención sobre la historia de un hombre con cáncer de pulmón.

Pero no nos lancemos a copiar "el truco" de Gilligan con alegría. Tenemos que ver qué conviene a nuestras historias.

Creando la empatía

Pensemos en esta sucesión de escenas:

1. Un hombre llega a su casa.
2. Encuentra a su mujer en la cocina y le dispara.

Nos sorprendemos y poco más. Así comienzan muchas películas y capítulos de series.

En la película AMANECER (SUNRISE) dirigida por Murnau, hay una verdadera lección sobre cómo utilizar las emociones. Al comienzo, una mujer de Nueva York va al campo a pasar las vacaciones, sale a pasear de noche y pasa lo siguiente...



La mujer de la ciudad silba tras una valla







Deshazte de tu mujer, vende la granja y vive conmigo en la ciudad.



Ella es tan dulce que en vez de hacerle reproches, lo tapa con la manta.



... Cuando el tipo despierta invita a su esposa a un paseo en barca para ahogarla. Todo lo que pensamos de este tipo se queda corto... Y esto sucede en unos pocos minutos.

¿Cuántas emociones se han creado en AMANECER? Nos hemos enamorado de la dulce y abnegada granjera, estamos molestos, enfadados, no entendemos cómo es posible

que su marido quiera matarla, sentimos incertidumbre...

Situaciones grotescas

Pensemos ahora en las situaciones grotescas y humillantes que aparecen en los vídeos caseros emitidos por la TDT. Los vemos, nos sorprendemos (cada vez menos), quizá echemos unas risas (poco probable) y nos importan un pimiento las víctimas de los vídeos. Pero si la víctima fuera nuestro personaje favorito de una serie, nos disgustaría verla humillada: su indignación es nuestra indignación.

No deberíamos empezar una película ni el episodio de una serie con una escena grotesca si no hemos creado empatía con el personaje. Necesitamos sentirnos identificado con el personaje, para compartir su asco, el sentirse ridículo, humillado, las ganas de coger una pistola...

Unos planos son suficientes... ¿Es mucho pedir unos planos para que los espectadores se enamoren de un personaje? Para los guionistas son unas líneas sobre el papel.

Al público le importa (2010-12-18 17:26)



¿Se imaginan a un profesional (un fontanero, un cocinero o un médico) jactándose de hacer mal su trabajo?

Una obra audiovisual puede salir mal por muchas razones (incluso porque uno mismo no “da para más”), pero el resultado final nunca debería ser el fruto de la desidia y mucho menos, del desprecio al público. Una frase que aborrezco es:

“Al público no le importa”.

Otra frase, prima hermana de la anterior, que detesto:

“Como es para niños, no importa”.

Éstas frases se convierten en patente de corso para

hacer las cosas mal. Pero lo peor llega cuando a la desidia y al desprecio se une la jactancia:

“Te lo dije, a la gente le da igual”.

Quien dice esto se engaña a sí mismo y/o quiere engañarnos mirando la taquilla o los datos de audiencia.

No, a la gente no le da igual. Las cosas que están mal hechas no "molan", lo diga quien lo diga.

Hablemos de series de televisión... Los espectadores corrientes puede que no escriban más que la lista de la compra, pero eso no los descalifica para opinar. Pensemos que cirujanos plásticos hay muy pocos, pero cualquiera puede ver que a una presentadora de televisión le han hecho una nariz fea. Aún no he visto a cirujanos plásticos gritando en blogs y foros que sólo los expertos pueden opinar sobre si una nariz es estéticamente bonita o un desastre.

Los espectadores corrientes quizá desconozcan los términos técnicos sobre guión, dirección o montaje, pero saben cuando “el final es una mierda”, no se creen que menganito y zetanita estén juntos, y que las cosas no tienen ni pies ni cabezas. Una frase corriente de los espectadores corrientes es:

“Al principio la serie estaba bien, ahora es un rollo”.

Y lo dice así, lo mismo un adolescente que una señora jubilada. Los que nos dedicamos a esto tenemos que hablar con la gente y leer los foros de los fans (si los tenemos). Yo a veces me pregunto si algunos de los que se jactan de hacer mal las cosas hablan con sus padres, con sus hermanos y vecinos...

¿Y por qué siguen los espectadores corrientes viendo cosas que no le convencen? Puede que tenga que ver con el síndrome de Estocolmo, con los hábitos, con los vicios... Es difícil dejar los vicios, aunque todos sabemos que son malos. Por suerte, siempre aparecen vicios nuevos para sustituir a los viejos. Es entonces cuando los que se jactan de hacer mal las cosas, de dar gato por liebre, de menospreciar a los espectadores, se topan con la realidad. Para la desgracia final de estos profesionales, las audiencias no miden el DESCONTENTO de los espectadores corrientes, no explica las deserciones, sólo la gente que tiene la tele encendida en un momento concreto.

Hagamos lo mejor que podamos nuestro trabajo. Y si lo hacemos mal, pidamos perdón.

Os deseo las navidades de las películas antiguas (2010-12-22 13:49)



De las películas del Hollywood más clásico, en blanco y negro. En estas películas todos los problemas se resuelven en diez o quince minutos, entre el último fundido a negro y el THE END, y nadie pone malas caras.

Chapter 3

2011

3.1 enero

Guionista, ahorra dinero en 2011

(2011-01-03 10:02)



Uno siempre piensa que necesita un taller más o un libro de guión más antes de ponerse a escribir. Quizá. ¡Pero cuidado! Hay libros innecesarios y talleres que no valen más que las fotocopias que te pasan el primer día.

Pienso en cinco o seis cosas que un guionista puede hacer para no tirar el dinero en estos tiempos...

Libros

Mira la lista básica de manuales que recomiendo para guionistas. ¿Los has leído? Entonces, piénsalo bien antes de comprar otros libros sobre cómo escribir guiones: la mayoría son un refrito de lo escrito por Seger, Field y compañía. Mejor compra guiones editados, libros de

técnica o historia del cine o la televisión, ¡y novelas!

Talleres y conferencias

Conozco a coleccionista de talleres y conferencias. Me pregunto si buscan la piedra filosofal de la escritura de guiones o engordar en su currículum el apartado 'otra formación'. Como "la cosa está malita", piensa esto:

- Cuidado con los talleres de los 'gurús' cuyos libros has leído. No te dirán nada nuevo. "Yo voy a que me firme el libro", dicen algunos guionistas. ¡Una firma bien cara!
- Evita los talleres de "introducción a la escritura", porque no encontrarás nada ajeno a los libros recomendados.
- Escoge talleres que traten temas como derechos de autor, nuevas tecnologías, producción, pitching, dirección u otros que cubran tus lagunas.

Másters y cursos largos

En el último 'máster' al que asistí como alumno, hace años, un conferenciante intentó hipnotizar a la sala con la historia de un elfo que sembraba patatas; más tarde, otro ponente despotricó con aspavientos sobre Mckee durante una hora. Abandoné a los tres días y me ahorré cerca de 3.000 euros. ¡No temáis! Ese 'máster' se cayó.

Por suerte para los futuros guionistas o profesionales que buscan reciclarse o introducirse en la profesión, hay másters que merecen la pena. ¿Cómo escoger uno? Sigue estos consejos:

- ¿El máster está organizado por una institución educativa pública o privada con una trayectoria larga y reconocida? Eso es una garantía.
- ¿Entre los profesores hay profesionales del medio y prestigiosos investigadores y docentes? Bien.
- ¿A quién puedo conocer? Si entre los profesores/tutores hay productores y/o responsables de desarrollo de productoras, ¡estupendo!
- ¿El máster ofrece prácticas en productoras? Muy importante, sobre todo si pretendes trabajar en ficción para televisión.

¿Necesitas un análisis de guión?

Algunos guionistas me informan que han recibido análisis de diez páginas. Para comentarios generales ya tienes a tus amigos. Si quieres un análisis de guión busca a un consultor que realice un trabajo minucioso y te pase un informe página a página.

abogados

No necesitas pagar una cuota mensual o trimestral a una organización cuyos miembros no conoces, sólo para que un abogado te mire un contrato de cuando en cuando. Es mucho más económico pagar una consulta a un abogado, en un momento puntual, si no tienes claro lo que vas a firmar. Antes, echa un vistazo a algunos modelos de contrato y a La Ley de Propiedad Intelectual.

Aparte de esto, mira qué VENTAJAS REALES ofrece un grupo u organización a sus miembros.

Registro de obras

Procura registrar tus obras en Safecreative (ies gratis!) Quizá quieras presentar un proyecto a una subvención y te solicitan una copia del Registro de la Propiedad Intelectual. Sólo en este caso, paga la tasa oficial.

La formación es importante —sobre todo en estos tiempos— y sabemos que el dinero no crece de los árboles. Por eso, hay que administrarlo con cabeza.

Objetos: mesa de oficina de THE WIRE **(2011-01-09 19:50)**



Cuando apenas hay comunicación entre los compañeros de trabajo, la tarea más simple puede complicarse.

David Simon muestra en una escena aparentemente sencilla en THE WIRE un mal ambiente de trabajo y da una lección de narrativa (episodio 4, temporada 1).

Antecedentes

Los jefes de la policía de Baltimore crean un grupo antidroga con personal que nadie quiere: gente inepta, gente a punto de jubilarse, gente que piensa con los puños más que con la cabeza.

La escena



Herk, un oficial de policía del grupo, quiere pasar una

pesada mesa de oficina a través de una puerta. Llega Sydnor, un compañero, y le echa una mano desde el otro lado, pero no consiguen desatascar la mesa. Llegan McNulty y Daniels, y también arriman el hombro...



Dos hombres toman la mesa por un lado y los otros dos por el otro, pero la mesa no se mueve ni un centímetro.



El detective Freemon deja de lado la ebanistería para mirar a sus compañeros. Observa incrédulo la escena. Parece que es el único que realmente ha comprendido cuál es el problema, pero prefiere mantenerse al margen.



El grupo desiste. La mesa ha vencido.



Diálogos finales

Herk, apoyado en la mesa, mira a sus compañeros.

HERK

Pude moverlo un poco cuando estaba solo.
Debe haberse trabado en la puerta.

MCNULTY

Está vacío, ¿no?

HERK

Sí.

DANIELS

¿Lo revisaste?

HERK

Si seguimos así, no lo meteremos nunca.

Todos se quedan estupefactos tras la frase de Herk, excepto Freemon.

HERK
¿Qué?

MCNULTY
¿Meterlo?

HERK
Sí.

SYDNOR
Increíble, totalmente increíble.



La mesa se queda donde está.



La mesa es más que una mesa

David Simon nos muestra una metáfora de la incomunicación y también del fracaso de un grupo de personas. Es

una anécdota sobre personas que no quieren estar juntas, que se hablan lo mínimo y que no saben trabajar en equipo.

Simon enseña que no es necesario escribir escenas espectaculares para transmitir una idea. Cuando las cosas van mal en una pareja o entre compañeros de trabajo la acción más simple lo revela.

La pinkmanización de Walter, la walterización de Pinkman (2011-01-12 20:49)



La quijotización y la sanchificación en Breaking Bad

En ocasiones emprendemos proyectos personales con ilusión y convencemos a otros para que nos acompañen. Pasado un tiempo, quizás las circunstancias acaben con las ganas de continuar. Llegado a este punto, a veces surge la paradoja: nuestro compañero de viaje quiere convencernos para que sigamos adelante...

En la literatura encontramos lo que se llama la quijotización de Sancho y la sanchificación de don Quijote. El escudero acaba atrapado en las fantasías del caballero mientras que el hidalgo cada vez se apega más a la realidad.

En algunas películas y en las buenas series de televisión noveladas hay momentos en los que ocurre este fenómeno.

EL CASO DE BREAKING BAD

Vince Gilligan es consciente de esto y nos ofrece en una

escena un ejemplo que he llamado pinkmanización de Walter y la walterización de Pinkman en Breaking Bad (episodio 4, temporada 3).

ANTECEDENTES

Recordemos que Walter White es el profesor con cáncer que fabrica meta para que su familia tenga el futuro económico asegurado. Pinkman es un antiguo alumno, un drogadicto sin mucho cerebro, ocupa las horas entre el mono y la siguiente dosis. White convence a Pinkman para trabajar juntos.

LA PINKMANIZACION DE WALTER

Al comienzo de la serie Walter White es tímido, agradable y pacífico... Su vida es sinónimo de control. La entrada en el mundo del crimen afecta a sus relaciones familiares y acaba por desquiciarlo (por momentos). Su comportamiento no es diferente al que su socio Pinkman mostraba en los primeros capítulos de la serie: actúa como un tarado y se mete gratuitamente en problemas.

LA WALTERIZACION DE PINKMAN

Pinkman adquiere serenidad tras una cura de desintoxicación. Ahora no se comporta como un drogata descerebrado.

LA ESCENA

Walter sale del instituto llevando una caja de cartón con sus pertenencias. Pinkman lo espera a la puerta del instituto. Walter entra en el coche de su socio y le aclara que se toma un año sabático...

PINKMAN

Quiero que me presentes a tu hombre.

WALTER

¿Qué hombre?

PINKMAN

El hombre... el distribuidor. Ese con el que te ha puesto en contacto Saul.

WALTER

No, no, no, no, venga, Jesse.

PINKMAN

Lo he pensado.

WALTER

Dios...

PINKMAN

Y quiero hacerlo. Es... es para lo único que sirvo.

WALTER

No, eso no es verdad. Sabes hacer un montón de cosas.

PINKMAN

¿Por ejemplo?

WALTER

¿Qué me dices de tu abstinencia?

PINKMAN

Te lo he dicho, no estoy consumiendo.
Nunca más. Sólo quiero... volver al negocio.

WALTER

Bueno, yo no. Lo siento.

PINKMAN

Lo sé, y está bien. No te estoy pidiendo cocinar.

Pinkman le enseña la meta que ha cocinado y habla del proceso que ha seguido para conseguirla.

WALTER

Esta es mi fórmula, ¡esta es mía!

PINKMAN

Vale, es nuestro.. producto. ¡Pero si iba a meterme de nuevo!

WALTER

¿Meterme? No,no,no. ¡Yo te metí a ti!

... Y siguen discutiendo sobre la fórmula hasta que un Walter fuera de sí baja del coche y Pinkman se larga.

Si revisamos el episodio 1 de la temporada 1 de Breaking Bad veremos grandes diferencias con la escena que acabamos de leer:

- Walter intenta convencer a Pinkman para ser socios en la fabricación y venta de meta.
- Walter controlado, seguro de sí mismo. Pinkman descontrolado, desconfiado.

Esta evolución de ambos personajes sugiere que si comenzamos una historia con dos personajes y uno dice blanco y otro negro, quizá deban cambiar las posturas a la mitad o encontrarse en el color azul.

Un despido improcedente, Nurse Jackie y la Partícula de Dios (2011-01-20 14:35)



Acaban de despedir a una persona que conozco sólo porque quería un trato humano por parte de sus jefes. Durante casi dos años se ha levantado cinco días a la semana a las 7 de la mañana para trabajar con diligencia para una de esas empresas donde sus empleados tienen el mismo valor que las papeleras. El tipo de empresas que nos ha llevado a la crisis.

Esta mujer ha regalado su tiempo a la empresa bajo la amenaza velada de ser despedida, ha sufrido humillaciones y ha sido vigilada dentro y fuera del centro de trabajo. (Ninguna persona, estando con la familia, debería recibir llamadas de sus jefes para escuchar estupideces).

Es una madre que fue fagocitada por el trabajo hasta el punto de que cualquier reunión familiar o de amigas acababa siendo una descarga de lamentaciones sobre sus impresentables jefes y sus métodos de trabajo. (Curiosamente, métodos de productividad ineficaces, pero que suponen un control sobre los trabajadores). Las causas del despido no aparecerán en la carta porque las razones avergonzarían a sus jefes. (“Esta persona hacía preguntas y revelaba los errores del sistema. Pensaba”.)

¿Todo esto para qué? ¿No hay más cosas en la vida?

Pienso en todo esto mientras intento explicarme la con-

versación sobre "la partícula de Dios" en Nurse Jackie (Sweet 'n All, episodio 2, temporada 1).

EDDIE

Esta cosa en Francia o donde sea va a disparar un protón y un anti-protón, y hacer que choquen a la velocidad de la luz.

JACKIE

Pero 8 billones de dólares, ¿de verdad?

EDDIE

¿Y qué? Están buscando la partícula que permite que la materia se conecte con otra materia y se transforme en cosas reales... Tú, yo, los lápices. Es malditamente mágico, Jackie. Lo que están buscando es "la partícula de Dios". Están buscando a Dios.

Quien lo dice es un farmacéutico que ofrece a Jackie drogas médicas a cambio de sexo, aunque lo disfraza de amor. (La verdad suena mejor con otras palabras). Jackie Peyton, Nurse Jackie, repite las palabras a su marido:

"Están buscando la partícula de Dios"

También Jackie necesita respuestas, pero mientras en Francia buscan la partícula de Dios, ella pone cierto orden en el mundo a su manera. Por ejemplo, tira al water la oreja de un mafioso, le quita su billetera y la deposita a los pies de una madre que no tiene dinero para comida y medicinas para su hijo.

Me doy cuenta por Jackie Peyton se ha convertido para

mi en uno de los personajes de ficción favoritos y por qué no me gustan las chicas de Wisteria Lane (¿desesperadas porque no necesitan trabajar, tienen casas valoradas en varios millones de dólares y se acuestan con críos de dieciséis años?). Jackie Peyton es una persona normal, con vicios y defectos (más o menos condenables), que toma las pastillas de colores para soportar su Matrix particular. Pero las drogas no son suficiente, necesita creer que todo tiene un sentido, que la vida es más que trabajar, llevar adelante una familia y lidiar con malas personas.

“Hazme buena, Dios, pero todavía no”, dice Jackie.

La justicia de mentirijillas de Jackie tiene un efecto placebo para los espectadores. En el mundo real una madre fue despedida anoche (con nocturnidad y alevosía) por unos villanos de pacotilla que esta mañana han despertado más gordos y más sonrientes.

Lo previsible como elemento dramático

(2011-01-28 12:08)



Cuando estás convencido de que un acontecimiento desagradable o terrible o triste va a ocurrir y no puedes impedirlo, te sientes impotente. Cuando pasa lo que temías, sientes rabia y incluso culpa:

“Si hubiera hecho esto o aquello...”

“Si hubiera dicho...”

“Si hubiera cogido el teléfono...”

Este “mecanismo” puede trasladarse a la ficción para atrapar a los espectadores creando empatía con el protagonista.

El mecanismo de Tiburón

Este recurso tiene una serie de elementos invariables, que NO se ocultan al espectador:

1 ANTECEDENTES

Una muerte violenta o una catástrofe o un estado de peligro (la guerra, un temporal de mil demonios, una calle de tráfico denso...)

2 LA INTUICIÓN DEL PROTAGONISTA

El protagonista sabe que el asesino volverá a matar, que el monstruo devorará rubias o que una persona morirá ante sus ojos.

3 LA IMPOTENCIA

El protagonista no puede influir en los acontecimientos:

- Carece de fuerza o medios para salvar a la víctima.
- Sus advertencias han sido desoídas por sus superiores o las autoridades o el miembro de la familia.
- La víctima está lejos de su alcance: el niño se escapa de su madre y cruza la calle...

4 EL PELIGRO INMINENTE

El tiburón se acerca a la playa, el asesino serial aborda a una chica, el camión no puede esquivar al niño...

5 LA VÍCTIMA MUERE

Si el guionista quiere jugar con el drama del protagonista, la víctima debe morir. Esta muerte tiene otra función: crea un punto de giro y estructura la película.

6 LA CULPA Y LA RABIA

El protagonista piensa que pudo haber hecho más, haber estado más atento... Está furioso consigo mismo y puede que con los demás (“si esos idiotas me hubieran escuchado...”) Ahora los espectadores comparten los mismos sentimientos que el protagonista.

El asesino serial en doce tópicos (2011-01-31 11:52)



La mayoría de los asesinos seriales del cine más reciente parecen sacados del mismo molde. El guionista cree que el malo produce más terror cuando sus características destacan sobre el común de la a población. Con esta premisa sólo se consigue una acumulación de tópicos.

Doce tópicos del asesino serial

1. El malo es un experto jugador de ajedrez.
2. El malo suelta un par de frases en latín para demostrar su inteligencia superior.
3. El malo tiene un original de un pintor francés en un saloncito y le gusta que se sepa: "Un Cézanne. Es el original; en el Louvre tienen la copia".

4. El malo entiende de vinos sin mirar la etiqueta.
5. El malo es capaz de recitar párrafos enteros de Milton, Schopenhauer, Nietzsche...
6. El malo es impotente, tiene un trauma infantil, envidia la familia de los demás o sencillamente lo hizo porque pudo...
7. El malo habla sobre la relatividad del bien y del mal para justificar sus acciones.
8. El malo se enamora de la investigadora.
9. El malo es narcisista y quiere que la policía admire su inteligencia; por eso deja pistas.
10. El malo lanza amenazas veladas con tono interrogativo: "¿Ha pensado alguna vez en las nectarinas?". A continuación el policía ordena buscar a los productores, distribuidores y vendedores de nectarinas...
11. El malo es una persona tan inmunda que mata al perro de la víctima.
12. El malo tiene prestigio social. Nadie sospecha que una persona de su posición asesina pelirrojas con sombrero azul.

... Con esta lista no se construye un malvado convincente. Estos tópicos también afectan a la mayoría de los villanos del cine actual, sean asesinos seriales o tiburones de la bolsa.

Desayunamos con noticias de crímenes atroces cometidos por gente tan corriente como nuestros vecinos. Lo

terrorífico no es que el malo tenga una inteligencia superior sino carecer de personas y medios para atraparlo. Rara vez funcionan las películas construidas sobre un malo de escuadra y cartabón. La mayoría de las películas basadas o inspiradas en asesinos reales (gente anodina) siguen cautivando a quiénes se acercan a ellas: Impulso criminal, A sangre fría, El estrangulador de Boston, Zodiac... Lo terrible de estas películas es que nos acercan a monstruos que caminan entre nosotros, no sobre alfombras persas.

3.2 febrero

El amor se cuece a fuego lento

(2011-02-14 13:37)



Tres ejemplos: Encadenados, Olvídate de mí y Breaking Bad

Leí en cierta ocasión que un autodenominado "maestro de la seducción" enseñaba a los hombres a llevarse a la cama a desconocidas en 20 minutos. Utilizaba una pregunta: "Si fueras rica, ¿dónde te gustaría estar en este momento?" Es una buena táctica para sacar dinero a tipos desesperados. En una película o serie la frase funcionaría gracias a la elipsis.

... Recordemos a Peter Coyote en Lunas de Hiel, a Rock Hudson seduciendo a jovencitas hasta que se topa con Doris Day.

Para crear una relación pasional o de amor los guionistas debemos pensar en el género, el tempo y las elipsis. En una comedia más o menos extravagante dos completos

desconocidos pueden enamorarse mutuamente en un instante y acabar casándose en las Vegas.

En el cine negro, una femme fatale sólo necesita una escena para engatusar a un panoli (La última seducción). Sin embargo, en los géneros más o menos realistas, el amor verdadero (todo lo que verdadero que pueda ser en una película) necesita un tempo más o menos lento... Pero cuidado, si la fuerza de un guión está en la historia de amor, debemos plantearla cuanto antes. Digamos que una relación de amor tiene un tiempo de cocción entre cuatro y cinco secuencias.

Para comprobar esta teoría tomo las primeras películas de la pila de CDs: Encadenados y Eternal Sunshine of the Spotless Mind y la segunda temporada de Breaking Bad.

ENCADENADOS

Truffaut dijo que "Alfred Hitchcock rodaba las escenas de amor como si fueran asesinatos y los asesinatos como si fueran escenas de amor". No lo sé, en cualquier caso Hitchcock es un maestro filmando el amor. ENCADENADOS (guión de Ben Hetch) lo demuestra. La pasión entre Bergman y Grant crece de la nada en seis secuencias breves.

Antecedentes: Grant quiere convencer a Bergman (hija de un nazi) para que espíe a un antiguo amante, un nazi que conspira desde Río de Janeiro. El primer encuentro entre Grant y Bergman tiene lugar en una fiesta que ella da en su casa. Ella no lo ha visto antes. Grant ha sido invitado por una conocida común.



1 Los últimos invitados que quedan en pie en la fiesta



2 Un paseo en coche que acaba violentamente cuando ella descubre que él es agente federal



3 Él le propone espiar a un antiguo amante que es nazi



4 Han pasado ocho días. Vuelan a Río de Janeiro. Ella se asoma para ver el Cristo de Pan de Azúcar



5 Ella se ríe de él: "Tienes miedo de haberte enamorado de una borracha".



6 Ella sigue burlándose de él y lo llama cobarde. Él la besa.

En la secuencia 4 se destaca que han pasado ocho días preparando la misión. El espectador percibe en la escena del avión que él está fascinado por ella.

En las últimas dos escenas, Ingrid Bergman desafía a Cary Grant a amarla y le llama moralista y cobarde. En todo este tiempo Grant se ha mostrado evasivo y ha replicado con ironía a todas las preguntas de ella.

BREAKING BAD: JESSE & JANE

A Vince Gilligan le bastan cuatro escenas (divididas entre dos capítulos) para montar la relación entre dos de sus personajes: Jesse y Jane.

Antecedentes: Jesse Pinkman visita la casa que Jane pone en alquiler. Jesse y Jane son completos desconocidos. Jane le muestra la casa y le exige cumplir unas normas si desea quedarse. Jesse no los cumple y quiere dar pena: "Mis padres me han echado de casa". Jane le da las llaves y se convierten en vecinos.



1 Jesse y Jane se conocen



2 Jesse y Jane coinciden en la entrada



3 Jesse sale a fumar para ver a Jane



4 Jesse invita a Jane a ver su pantalla de plasma

¿De qué hablan en las distintas secuencias? De nada en especial: de los requisitos para convertirse en inquilino, de los dibujos de Jane, de la gran pantalla de plasma que Jesse ha comprado y los ciento y pico de canales por cable que ha contratado. Mientras esperan que se sintonicen, Jane coge la mano de Jesse. Las secuencias 1 y 2 pertenecen al capítulo 2x05 y las 3 y 4 al capítulo 2x07.

OLVÍDATE DE MÍ (Eternal Sunshine of the Spotless Mind)

La bella rareza escrita por Charlie Kaufman y dirigida por Gondry no escapa a una presentación tradicional de una relación de amor creciente. La película tiene como base argumental el clásico chico-conoce-chica. Kaufman necesita cinco secuencias para plantear la historia de amor (de la tarde a la noche).



1 Brindar con un café por el chico de enfrente



1 Enamorarse de la primera mujer que sonríe



2 Ella se hace la graciosa jugando al escondite



3 Te he visto, dice ella. Y hablan de colores de pelo.



4 Te llevo a casa, dice él. Gracias, dice ella.



5 Una copa, unas caricias. Llámame mañana, no te olvides, dice ella.

Durante doce horas han hablado de colores de pelo, ella se ha quejado de su día, él de su vida anodina. Han tomado una copa y se han hecho gracia. "Sé que me casaré contigo" dice ella. Cuando él sale por la puerta, ella le desea un feliz día de San Valentín.

Escenas necesarias (2011-02-23 12:22)



Si en una película del Oeste hay un pistolero que es el bueno y otro que es el villano, esperamos que en el minuto 90 (más o menos) se líen a tiros. Si no hay un duelo, nos sentiremos estafados.

Podríamos aceptar la muerte del héroe, pero no que se escamotee un enfrentamiento.

ESCENAS NECESARIAS

La escena del tiroteo no es un tópico, es una escena necesaria (los espectadores la esperan), y prescindir de ella sería un error evidente.

Lo que acabo de decir parece obvio, sin embargo hay guionistas que NO desarrollan la escena necesaria de su

380

guión: introducen una elipsis y escriben la siguiente o pasan de puntillas por los conflictos y los enfrentamientos. Recuerdo la siguiente conversación en un taller de guión:

—...Y cuando el chico va a matar a quienes mataron a sus padres, aparece un tipo con el rostro cubierto por vendas que le dice: no estás preparado para esto, vete con tu novia lejos de aquí, yo me encargaré.

—Un momento, un momento, eso no tiene mucho sentido...

—Es un final original.

—Sí, original, y un fraude. Si yo pago una entrada para ver a Batman no quiero que en el minuto 90 aparezca Superman y diga: “Vete, Batman; yo me encargo de esto”.

¿Cómo identificar las escenas necesarias?

Cada historia demanda sus escenas necesarias. Son aquellas alimentadas por las expectativas. Por ejemplo:

- En una historia de acción es el enfrentamiento entre el protagonista y el villano.
- Si esperamos que un policía arranque una confesión a un asesino inteligente que dice que es inocente, no podemos pasar por alto ni de puntillas por la escena del interrogatorio.
- Si queremos que el paciente de un psiquiatra revele sus traumas más ocultos, debemos trabajar las escenas de diván.
- Si un hombre se opone a que su hija salga con un pandillero, debemos poner el enfrentamiento entre el padre y la hija.

Por lo general, cuando es necesario que ocurra un CONFLICTO para que avance la historia o para cambiar el estado de poder de los personajes, el conflicto debe ser mostrado. Por tanto, las palabras claves son CONFLICTO, CHOQUE, ENFRENTAMIENTO.

LAS ESCENAS INFORMATIVAS NO SON ESCENAS NECESARIAS

A veces los guionistas consideran que una escena informativa es una escena necesaria. El guionista experimentado sabe cómo camuflar la información durante el desarrollo de escenas dramáticas y rara vez crea escenas "sólo para informar". No obstante, hay escenas de confusa definición: si un personaje debe comunicar un hecho dramático, ¿es una escena meramente informativa? Sí y no. ¿Es una escena necesaria? Puede que sí, puede que no.

A continuación dos ejemplos donde los protagonistas deben comunicar hechos dramáticos, pero no vemos las reacciones inmediatas de los oyentes. En ambos casos, se elude (se hace una elipsis) sobre las informaciones dramáticas (que el espectador conoce).

EN LA HABITACIÓN (guión de Rob Festinger y Todd Field)

Un hombre debe comunicar a su esposa que el hijo ha sido asesinado.



El padre recibe la noticia de la muerte de su hijo.



El padre, destrozado, camino del aula de su esposa.



El padre espera que su esposa termine la clase de música.



La madre destrozada en el funeral.

Los guionistas/el director han creado una bella elipsis. ¿Es necesario mostrar como la madre recibe la noticia? Es la mera transmisión de una noticia que es triste, dolorosa, pero que hemos visto un millón de veces en las películas y en las series (con muchas malas interpretaciones). ¿Sería un error mostrar la escena de la noticia a la madre? A efectos narrativos no, en absoluto, pero hubiera roto el estilo austero de En la habitación, en la que los silencios son más importantes que las palabras. Notemos cómo ni siquiera vemos la reacción del padre al enterarse de la muerte de su hijo. Lo vemos a continuación, cariacontecido, acercándose al aula donde está su esposa.

BREAKING BAD: WALTER COMUNICA SU ENFERMEDAD

Al final del capítulo 1.3 Walter comunica a Skyler, su esposa, que tiene cáncer, pero no sale de su boca ni una palabra. Sólo vemos al protagonista acercarse a su mujer, y de su boca sólo sale una frase: “Hay algo que debo decirte”.



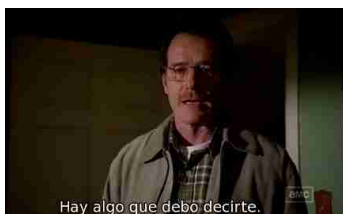
Walter, con el ánimo destrozado, mira a su esposa. Quiere armarse de valor para hablar.



Skyler lleva horas en la habitación.



Ella está destrozada. No comprende por qué su esposo desaparece constantemente.



Walter está decidido a revelar su enfermedad.

... Después de la frase "Hay algo que debo decirte", se cierra el capítulo con un fundido a negro.

En el capítulo 1.4 hay una barbacoa familiar que tiene como invitados a Marie y Hank. Skyler está destrozada, pero intenta disimularlo. Hank da lecciones de seducción a su sobrino y pide a Walter que diga cómo conoció a Skyler. Walter hace un relato emotivo...



Una barbacoa familiar aparentemente tranquila.



Walter cuenta cómo conoció a Skyler.



Skyler no puede aguantar más la pena y llora.



Walter cuenta a sus cuñados que está enfermo. Ahora todos saben el motivo de las lágrimas de Skyler.

¿Es necesario mostrar el momento “Tengo cáncer, Skyler”? Vince Gilligan escoge pasar a la siguiente escena, en la que una hundida Skyler lo sabe, y el espectador no lo sabe, pero lo intuye. ¿Mostrar la escena eliminada hubiera sido un error? No, en absoluto, pero hubiera dado lugar a la redundancia.

En este caso, eliminar el desarrollo de la escena de “tengo cáncer, Skyler” tiene otra función: es un cliffhanger que mantiene la expectación de los espectadores hasta el capítulo siguiente.

No menciones otras películas en tu guión...

(2011-02-27 21:49)



... a no ser que sepas cómo.

Cuando en tu guión mencionas otras películas, personajes de otras películas, famosos de medio pelo o noticias de actualidad que no son noticias (alguien que se acostó con alguien) corres varios riesgos: puedes perder en las comparaciones, quedarte desfasado o salirte de tono.

Las menciones de películas, personajes, noticias deben realizarse siendo consciente de qué efectos podemos provocar.

Las comparaciones son odiosas

Esto es palpable en algunas comedias románticas actuales "made in USA". Son películas blanditas, que sólo vemos los sábados o domingos después de comer, entre el café y la siesta. Las protagonistas ven en su DVD una y otra vez películas como TÚ Y YO, la versión con Cary Grant y Deborah Kerr, y se lamentan:

PROTAGONISTA DE COMEDIA

Ya no hay hombres así.

(Se suena los mocos y las lágrimas).

Ya no hay historias de amor como las de antes.

Y uno como espectador piensa: "¡Desde luego!" La sosa-comedia actual no la escribió Delmer Daves & Leo McCarey ni la dirige este último; los galanes tienen menos carisma que los zapatos de Cary Grant y las chicas monas no llenan la pantalla como Deborah Kerr.



Así que si escribes una comedia romántica no hables de otras comedias románticas: ¡No querrás salir perdiendo!

Esto lo puedes hacer extensible a otros géneros: evita hablar en tu guión de películas del mismo género que trabajas, a no ser que quieras hacer un chiste.

Salirse de tono

Estas son algunas líneas de guión encontradas en escenas dramáticas:

“Tienes menos vida que un muñeco de (cierto ventrílocuo)”.

"Eres más tonta que (cierta modelo) ¡Eres una estúpida! ¡Estúpida! ”

“Quiero que me dejes. Ya no me gustas. Antes me acostaría con (un friqui de la tele) que volver contigo”.

En las escenas dramáticas o románticas no menciones personajes de actualidad ni tonterías pasajeras, a no ser que te obliguen por contrato a escribir un 'chiste' cada treinta segundos. Por otro lado, estas salidas de tono hacen que tus palabras pierdan fuerza con el tiempo.

QUEDARSE DESFASADO

La TDT ha rescatado muchas viejas series. Algunas han envejecido bastante mal, sobre todo, las sitcoms: la mayoría de los gags verbales usan la comparación con personajes de actualidad o comentan hechos de la prensa rosa. ¿Acaso es un error escribir sobre quién se acostó con quién o que tal ministra es así o asá? No, pero es un recurso simplón y hará que tu historia pierda fuerza a medida que transcurre el tiempo.

Piensa en LOS SIMPONS: cada episodio tarda seis meses en producirse, así que evitan tratar temas de actualidad. No por eso la serie pierde su fuerza.

Cómo y cuando hacer menciones

1. Como referente cultural/histórico

Si ambientamos el guión en los años 70, los personajes quizá hablen de películas y personajes de los 70 conocidos por todos. Esto ayuda al espectador a situarse mejor

en la película.

2. Como elemento de humor (a propósito)

Antes hablamos de que las comparaciones son odiosas... si se escriben torpemente. Podemos mencionar otras películas y personajes de ficción para crear humor.

- En LA SOGA, James Stewart soporta con una sonrisa cómo las señoras invitadas a la comida comentan que Cary Grant es un muy atractivo y un gran actor.
- Recordemos cómo Marty McFly (Michael J. Fox) dice llamarse Clint Eastwood cuando viaja al Oeste en la saga REGRESO AL FUTURO.

3. Para describir a los personajes

Los personajes hablan de las películas que les gusta (ino comedias románticas en las comedias románticas!) y esto describe las personalidades de ellos. Recordemos a los señores de colores de RESERVOIR DOGS hablando de Like a Virgin de Madonna. Hablan de un icono del pop de los 80 y los 90 y una canción que es un 'clásico' de los 80. Los señores de colores no hablarían de una cantante salida de un talent show y las canciones de Eurovision.

4. Como metáfora

En CORAZÓN SALVAJE, escrita y dirigida por David Lynch, hay constantes referencias a EL MAGO DE OZ. El Hada Buena de OZ y la Ciudad Esmeralda funcionan como contrapunto al mundo sórdido, violento y desolador descrito por Lynch.

3.3 marzo

El síndrome del elegido (2011-03-04 17:44)



Similitudes en Matrix, Raíces profundas, El protegido y El indomable Will Hunting

“Los personajes carecen de motivaciones” es una frase que a menudo encontramos en las críticas negativas a una película. Los manuales de guión reiteran que los protagonistas deben tener un deseo o un objetivo o una misión, y que todas sus acciones deben estar encaminadas a lograr lo que se ha propuesto. Sin embargo, hay películas donde los personajes **NO TIENEN METAS, PERO FUNCIONAN**. Este es un ‘descubrimiento’ que acabo de hacer recientemente.

Hablando sobre las motivaciones de los personajes con un guionista, éste me comenta que Neo (Matrix) carece de motivaciones en la primera entrega de la saga. Está en lo cierto: Neo es reclutado por los disidentes y entre-

nado para luchar, pero carece de motivaciones; entra en la aventura de la pastilla roja arrastrado por la curiosidad. Entonces, ¿por qué funciona el personaje y la película?

Los personajes que rodean a Neo fomentan en los espectadores una poderosa expectativa: Neo puede ser el elegido, un personaje mitológico con poderes incalculables, capaz de parar las balas y de volar, pero aún no lo sabe.

LAS EXPECTATIVAS

Desde el primer momento, Morfeo confía en que Neo sea el hombre que ha buscado: el elegido y así se lo hace saber al protagonista y lo difunde entre los suyos.

NEO

¿De qué estás hablando? ¿Qué me está pasando?

MORFEO

Tú eres el Elegido, Neo. Quizá tú lleves unos años buscándome, pero yo te he estado buscando toda mi vida.

Durante 80 minutos Neo descubre qué es Matrix, aprende artes marciales y el manejo de las armas, pero mantiene la misma actitud que al comienzo de la película: no tiene objetivos ni deseos. Cuando Morfeo es detenido por los agentes especiales, Neo toma la primera decisión heroica.

NEO

Morfeo creía en una cosa tanto, como para sacrificar su vida. Por eso tengo que volver.

TANK

¿Por qué?

NEO

Porque yo creo en algo.

TANK

¿En qué?

NEO

Creo que lo puedo traer de vuelta.

El héroe está dispuesto a arriesgar su vida para rescatar al hombre que está dispuesto a sacrificar la suya por el elegido. Hasta este momento, Neo ha estado ajeno a toda responsabilidad. En la estructura de Matrix, esto ocurre a partir del minuto 90.

La conclusión que extraigo de todo esto que el protagonista puede carecer de motivaciones, pero a su alrededor debe crearse una serie de expectativas sobre su potencial o su futuro. Comento a Mo esta 'teoría' para que me ayude a ponerle un nombre y ella rápidamente la llama...

EL SÍNDROME DEL ELEGIDO



El protagonista elude responsabilidades y se sitúa tras la familia de granjeros.

Encuentro el síndrome del elegido en muchos westerns. El más emblemático es Shane/Raíces Profundas.



Hasta que Jack Palance no ha matado a unos cuantos, Alan Ladd permanece al margen.

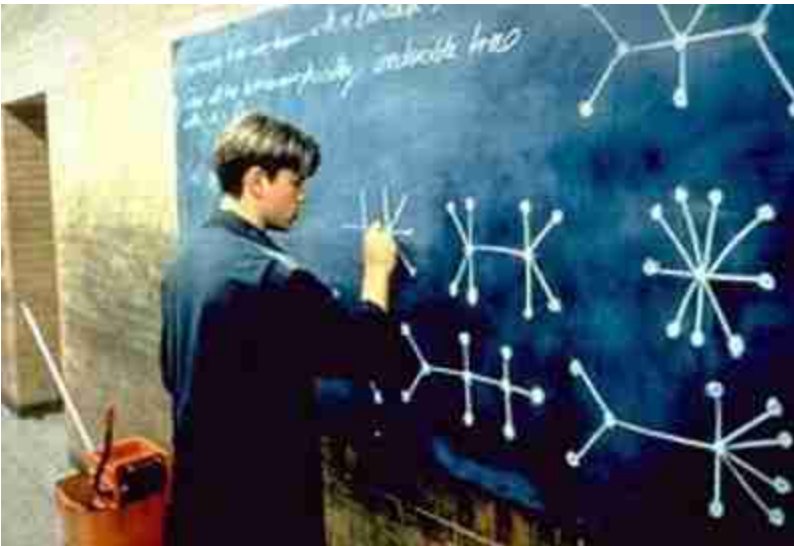
Recordemos que Alan Ladd es el pistolero bueno y que Jack Palance es el pistolero malo. Durante gran parte de la película, Jack Palance siembra el terror entre los pobres granjeros y Alan Ladd permanece al margen porque prometió no volver a usar las armas. Los espectadores esperan que llegue el momento en el que Alan Ladd use su colt. Y así ocurre: cuando la situación es insostenible para los granjeros, el pistolero bueno se pone la cartuchera, se coloca el revólver y va en busca del malo.

Comento esta teoría a una guionista y me dice que El protegido y El indomable Will Hunting están hechas conforme el síndrome del elegido.



Bruce Willis se disfraza de superhéroe con un chubasquero y una gorrita.

En *El protegido* la similitud es evidente: Bruce Willis no cree que sea un superhéroe aunque Samuel L. Jackson intenta convencerlo. Avanzado gran parte del metraje, Willis se autoconviene y decide probar su superfuerza.



Will, entre el cubo, la fregona y las matemáticas de alto nivel.

El protagonista de El indomable Will Hunting es erudito y tiene un cerebro portentoso, pero no tiene deseos ni objetivos en la vida. Se conforma con beber cerveza con los amigotes. El psicólogo Robin Williams intenta que Will se conozca a sí mismo y aprenda qué significa ser adulto. Finalmente, Will tomará una decisión adulta y responsable que lo encauza hacia la felicidad.

Cómo hemos visto, en estas historias de personajes sin motivaciones aparece la figura del mentor o guía que sí cree en los poderes o las habilidades del protagonista. En Shane/Raíces Profundas no aparece la figura del mentor, pero existe sobre el protagonista la presión de la pequeña comunidad para que use el revólver.

Resumiendo: el síndrome del elegido tiene como ingredientes...

- Un protagonista que parece un tipo corriente, pero tiene poderes, habilidades o conocimientos que desconoce o no está interesado en usar.
- Un mentor/profesor/grupo que sí cree en el héroe que ALIMENTA LAS EXPECTATIVAS en los espectadores. (El villano es opcional).
- Un período de exploración o descubrimiento de los poderes o las habilidades o un período de observación del entorno.
- El protagonista acepta TARDÍAMENTE sus responsabilidades para consigo mismo y con los demás.

A estas alturas, los más observadores se habrán percatado de que 'el síndrome del elegido' es un aplicación

al gui3n de las teorías de Joseph Campbell sobre el viaje del héroe.

¿Qué otras películas conocéis bajo el síndrome del elegido?

Las historias complementarias

(2011-03-18 13:52)



Las historias complementarias nos dicen que la vida transcurre mientras los personajes hacen sus planes...

Las historias complementarias son anécdotas, sucesos sin importancia, trocitos de vida que llenan las escenas. No sirven como detonante, no influyen en las tramas ni en el devenir de los acontecimientos, sólo rellenan el tapiz.

Algunas historias complementarias están relacionadas con usos tópicos sobre los objetos: la tarta que se quema, esa cosa comprada en la teletienda que es distinta en la realidad, el ramo de flores destrozado por la puerta del ascensor...

En cada capítulo de LOS SIMPSONS es habitual que aparezcan varias historias complementarias: Homer construye un columpio sin patas, los tres gamberros

roban queso para fondue en el badulaque, Burns prueba un invento para despedir de manera fulminante a trabajadores... Historietas que muestran una parte de la vida de Springfield.

Las historias complementarias no tienen por qué tener un final; a veces sólo son un apunte. En series como Roma, Boardwalk Empire o Deadwood la cámara recorre cada tasca, habitación, rincón oscuro y recoge un trocito de vida...

Conocí las historias complementarias hace veinte años leyendo Escribir para televisión de Madeline Dimaggio, guionista de series de los 80, y desde entonces me gusta descubrirlas. Y como un ejemplo es mejor que una explicación, aquí una historia complementaria (con spoiler) encontrada en SONS OF ANARCHY (capítulo 1x01).

LA CABEZA DEL CIERVO

Primera aparición (min. 6)



La grúa lleva al taller un coche con un ciervo
incrustado en el parabrisas.

JAX

Un día es el parabrisas y otro día
es un maldito venado.

MEDIO HUEVO

Un yuppie lo hizo papilla
cerca del arroyo.

JAX

¿Se lo llevó por delante o se chocó un
árbol mientras el animal se la chupaba?

MEDIO HUEVO

¿Cómo demonios lo sacaré de ahí?

Jax coge una sierra mecánica de la grúa

MEDIO HUEVO

Vamos, hombre. Por Dios.

JAX

Piensa que es un restaurante donde tienes
que cortarte la carne.

MEDIO HUEVO

Yo no como carne.

JAX

Imagínatelo, tonto.

Segunda aparición (min. 12)



Medio Huevo y Happy meten una caja en el local de Hijos de la Anarquía.

MEDIO HUEVO
Aquí, ponlo aquí debajo.

HAPPY
¿Por qué te pusieron ese nombre?

MEDIO HUEVO
¿Eh?

HAPPY
Medio Huevo.

MEDIO HUEVO
Ah, tío. Me volaron el huevo izquierdo en una explosión en Irak.

En esta escena NO VEMOS la cabeza de ciervo. Está dentro de la caja como se revelará más adelante. El espectador no es consciente de esto.

Tercera aparición (min. 15)



Bobby y Clay toman cerveza en el local de Hijos de la Anarquía.

BOBBY

¿Estás seguro que no tienes problemas con que yo no participe de esto?

CLAY

Sí, llévate al nuevo contigo.

BOBBY

Le conseguiré una chica.

CLAY

¿Qué es ese olor?

Clay habla del contenido de la caja. Lo cierto es que nos engañan. Antes se ha dicho que cierto miembro del club ha atascado el water.

Cuarta aparición (min. 22)

Los Hijos de la Anarquía en pleno acaban de celebrar una reunión y se disponen a relajarse con unas cervezas.

CLAY

¿Qué demonios es ese olor?

BOBBY

Yo también lo huelo.

Clay sigue el rastro del olor hasta dar con la caja bajo la mesa de billar.

CLAY

Es esa caja.

BOBBY

¿Qué es?

CLAY

No sé.



Clay y Bobby sacan la caja de debajo de la mesa de billar.

MEDIO HUEVO

Eso es mío.

CLAY

¿Te has vuelto loco?

MEDIO HUEVO

¡No! Yo... pensé que sería como una sorpresa. Lo podemos colgar en el club, ya sabes en la pared.

JAX

Para eso se necesita embalsamarlo, idiota.

MEDIO HUEVO

¿Embalsamarlo? ¿Cómo?



Y aquí acaba la historia complementaria de LA CABEZA DEL CIERVO.

¿Recordáis otras historias complementarias?

La naturaleza del cine clásico y Christopher Nolan (2011-03-22 13:54)



Me detengo por un momento en una escena de ORIGEN (INCEPTION).

Arianne (Ellen Page AKA Juno) y Cobb (Leonardo DiCaprio) toman café en la terraza de un café parisino.

COBB

Te preguntaré algo. Tú nunca recuerdas el principio de un sueño, ¿verdad? Siempre te ves de repente ahí, en medio.

ARIANNE

Sí, supongo.

COBB

Entonces, ¿cómo hemos llegado aquí?

ARIANNE

Bueno, acabamos de venir de...

COBB

Piensa, Ariadne. ¿Cómo llegaste aquí?
¿Dónde estás ahora?

COBB

¿Estamos soñando?

ARIANNE

Estás en medio del taller, durmiendo. Esta es tu primera lección de sueños compartidos.

Christopher Nolan utiliza (a propósito o no) las palabras que también describen la naturaleza del cine clásico: se eluden las transiciones, la unión entre las partes tiene un carácter más mágico que lógico y las escenas comienzan en la mitad de las cosas (in media res, como recomienda Goldman).

Philip G. Epstein y Julius J. Epstein guionistas de Casablanca y Arsénico por compasión, entre otras películas, comentaron en cierta ocasión que una película es un sueño y que no debe sacarse del sueño a los espectadores hasta el THE END.



Concurso: Consigue una beca para un Máster de Guión (2011-03-25 08:46)

Si quieres hacer un Máster de Guión impartido por profesores y profesionales de éxito y prestigio, esto puede interesarte:

El Máster en guión Audiovisual (MGA), junto con la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra y el patrocinio del Ayuntamiento de Pamplona, convoca el VII Concurso de Guión de Cortometrajes. El primer premio, además de una dotación económica de 450 Euros, recibirá un descuento de 2000 Euros en la matrícula del MGA para el curso 2011-2012, en caso de ser admitido.



El concurso, cuya finalidad es fomentar la escritura creativa y facilitar su filmación, está dirigido a autores y autoras de cualquier nacionalidad que tengan entre 18 y 30 años.

Plazo de entrega: 6 de mayo de 2011

Consulta todas las BASES y ¡anímate a participar!

Todo comienza con un guión...

Para participar puedes usar la plantilla de la BBC, [Simply Screenplay](#) o [Styler97](#) para Microsoft Word, o la plantilla para [Writer](#) de Openoffice.

Búsquedas frecuentes en Google (2011-03-26 13:46)



Las estadísticas del blog muestran qué consultas se han hecho a Google y a otros buscadores para llegar aquí. A continuación destaco algunas preguntas habituales (faltas ortográficas incluidas) que me resultan curiosas y lo que pienso...

enviar tu guión a una productora usa
En primer lugar, es necesario escribir en inglés.

de que muere julieta de romeo y julieta
Los que buscan esto se equivocan de página. Deben visitar 'El Rincón del vago'.

por que muere la chica de love story
Los que buscan esto deben ser los mismos de antes...

hacer una declaración de amor original
Los que buscan la respuesta en Google, no harán declaraciones originales.

como obtener el mejor procesador de guiones del mundo
Ni el mejor procesador de guiones del mundo arreglará
los malos guiones.

guiones romanticos de los hombres de paco
Sin comentarios

como precentar un formato de television
Con ortografía.

es necesario ser escritor para escribir guiones
No. Para escribir ciertos guiones ni si quiera hace falta
ser guionista.

guion de entrevista a persona fisica
Sin comentarios.

5 maneras (correctas) de escribir FLASHBACKS (2011-03-31 17:04)



Un flashback mal utilizado es el equivalente a una nota disonante en una sinfonía o un grano de arena introducido en un mecanismo de relojería. Para aclararme algunas ideas, he escrito esta mini-guía urgente sobre el uso de los flashbacks.

CÓMO UTILIZAR LOS FLASHBACKS

1. Para ilustrar explicaciones técnicas más o menos complejas. Esto es propio de series y películas policíacas: vemos cómo ocurrieron (o pudieron ocurrir) ciertos hechos. ¿Quién podría visualizar las explicaciones forenses o balísticas de los CSI?

2. Para componer un personaje a través de los testimonios de otros. Ejemplos emblemáticos los encontramos en Ciudadano Kane y Eva al desnudo. Series como Sin rastro o Caso Abierto utilizan este tipo de flashback. Relacionados con esto, están los flashbacks para esclarecer hechos confusos a través de testigos, propio del cine negro, judicial y de psiquiatras y sus pacientes. Están en películas como Rashomon o Sospechosos Habituales.

3. Para mostrar hechos que los protagonistas ocultan deliberadamente a los otros personajes. El ejemplo lo tenemos en Don Draper, el protagonista de Mad Men: sólo los espectadores conocen quién es realmente y qué hizo en el pasado. Este conocimiento nos hace ver los esfuerzos que hace Don Draper para llevar una vida como un hombre común o como un hombre que no es. Así se dota al personaje de tridimensionalidad.

4. Para ilustrar de manera cómica hechos que con las palabras se quedarían en mera información. Es un recurso habitual en las comedias o películas ligeras. En la filmografía de Woody Allen encontramos constantes ejemplos de esto (Annie Hall, Deconstruyendo a Harry...) Un ejemplo clásico lo encontramos en Cantando bajo la lluvia: Gene Kelly habla de su carrera como actor en un flashback mentiroso. En series como Mi nombre es Earl, Malcom in Middle o Los Simpsons hay constantes flashbacks cargados de humor.

5. Cuando se omite el comienzo para atrapar a los espectadores con un acto violento y es necesario completar el puzle. Un ejemplo lo tenemos en Kill Bill: la historia comienza con el resultado de una masacre. El espectador necesita saber por qué. El mecanismo de esto es semejante a los titulares de periódicos: UN HOMBRE APARECIÓ SIN CABEZA EN SU DOMICILIO. Muchos buscamos en el cuerpo de la noticia el porqué. (A Tarantino

le gustan los flashbacks).

Como 'norma' los flashbacks son necesarios cuando la urgencia de la historia lo necesita (¿quién es el policía infiltrado en *Reservoir Dogs*?) o cuando su ausencia hace incomprendible la historia.

Igual que hay maneras correctas, hay maneras incorrectas...

CUÁNDO NO SON NECESARIOS LOS FLASHBACKS

1. El flashback **NO ES NECESARIO** para mostrar las motivaciones de los personajes, a no ser que sean secretas (caso Don Draper). No es necesario mostrar en flashback la infancia de un personaje fracasado o alcohólico cuando en el pasado no están las respuestas a los problemas.

2. El flashback **NO ES NECESARIO** cuando repite información dada verbalmente y no aporta humor: se produce redundancia.

3. El flashback **DEBE EVITARSE** cuando interrumpe un discurso o parlamento dramático. Por ejemplo esas escenas donde un hombre cuenta cómo se incendió su casa y durante el discurso aparecen breves flashbacks de las ventanas con fuego. Así se resta fuerza a las palabras.

4. El flashback **DEBE EVITARSE** cuando una frase o dos pueden sustituir a mil imágenes.

Aquí tenemos un ejemplo sobre cómo las palabras a veces son más inmediatas que las imágenes. Es el parlamento del jefe del campamento nazi de *LA GRAN EVASIÓN*.



COMMANDANTE VON LUGGER

Este hombre, Ashley-Pitt, por ejemplo.

Lo capturaron, escapó, lo volvieron a capturar, escapó, y así tres veces.

Archibald "Archie" Ives: intentó escaparse once veces. Hasta trató de saltar del camión que lo traía aquí. Dickes, William: Se sabe que ha participado en la excavación de once túneles.

Capitán Willinski: cuatro fugas. MacDonald: nueve. Hendley: cinco. Haynes: cuatro.

Sedgwick: siete. La lista es casi interminable.

Si se hiciera un flashback por cada uno de los personajes mencionados, la película sería eterna.

¡Y eso es todo, amigos!

3.4 abril

Un agujero en la cabeza (2011-04-07 10:35)



Sobre agujeros en la cabeza, escribir 'ahora mismo' y una escena de *In the mood for love*.

Durante un tiempo pensé que tenía un agujero en la cabeza por donde se escapaban las magníficas ideas que tenía, y que en otra parte del mundo alguien las cogía, hacía dinero con ellas y ganaba premios.

Hablando con otros guionistas descubrí que muchos creían tener un agujero en la cabeza.

–¿Has visto la película *La momia del bazar chino*? –dice un guionista con rabia–. ¡Esa idea la tuve en el 2003!

–¿Por qué no la escribiste?

–¡Estaba haciendo otras cosas!

–¿Qué cosas?

¿Ocupado con el trabajo, la familia? No, nada de eso: haciendo tonterías.

Una escena de *IN THE MOOD FOR LOVE* nos recuerda que las musas no viven con las horas.



Recordemos: SU/Maggie Cheung y CHOW/Tony Leung hablan en el cuarto de él aprovechando que la dueña de la pensión y los demás clientes han salido a cenar. Maggie y Tony hablan de la novela que él escribe. La dueña de la pensión regresa demasiado pronto con su marido, borracho como una cuba, y los clientes. Maggie Cheung no puede volver a su dormitorio: corre el riesgo de ser vista por la casera y convertirse en la comidilla del bloque. Y lo peor de todo es que la dueña de la pensión organiza una partida de cartas...

SU (Maggie Cheung)
¿Jugarán toda la noche?

CHOW (Tony Leung)
La Sra. Suen dice que sólo ocho manos.

SU (Maggie Cheung)
¿Cree que es verdad?

CHOW (Tony Leung)
Descanse, la despertaré cuando se vayan.

SU (Maggie Cheung)
¿Y usted?

CHOW (Tony Leung)
Acabaré un capítulo.

SU (Maggie Cheung)
¿Dónde se quedó?

CHOW (Tony Leung)
Cuando aparece el maestro.

SU (Maggie Cheung)
¿Cuándo lo incluyó en la obra?

CHOW (Tony Leung)
Ahora mismo.



Chow escribe toda la noche...

Algunas cuestiones sobre los biopics (2011-04-11 15:17)



Un joven productor me comenta entre cafés que está harto de recibir guiones sobre "gente que vuelve al pueblo porque se le ha muerto el padre y se reencuentra con su pasado, niños secuestrados y la vida de cantantes, de deportistas y de otra gente famosa".

–Hace unos días me llegó uno sobre (un personaje famoso) y ese sí lo leí, pero no sé si el guión es bueno o malo.

–Me gustaría leerlo –dije–. Me interesa la vida de...

El productor me envía el guión. Días más tarde me llama para comentar la marcha de los asuntos que

llevamos entre manos y me pregunta por el biopic.

–Leí el guión –dije–. A mi me gusta hasta la página 50 (los primeros años y triunfos del personaje). Lo que sigue no me interesa nada.

El biopic que acababa de leer era del tipo TODA-LA-VIDA: la infancia del personaje, los primeros éxitos, la cumbre, la decadencia y la redención final. Dicho así parece interesante, pero este esquema rara vez funciona (no todo el mundo puede hacer TORO SALVAJE). La mayoría de los biopics son una colección de momentos con la emoción de los vídeos familiares que te obligan a ver cuando vas de visita.

Los biopics TODA-LA-VIDA rara vez se ven dos veces. La primera vez se ve porque el personaje interesa como figura histórica.

Los biopics que funcionan son aquellos que se centran en un problema o momento concreto de la vida del personaje.

Aparte de esto, cuando escribimos un biopic deberíamos tener presente dos cositas:

1. Lo que es interesante para el personaje, puede que no lo sea para los espectadores

Este es un defecto acusado en los biopics de científicos e inventores. Descubrir una vacuna contra enfermedades mortales merece elogios y premios, pero ¿cómo se estructura el método científico y las pruebas de ensayo y error? Así que el guionista poco esforzado recurre al tópico para rellenar páginas: el científico conoció a una

chica, se le declaró, se casó, tuvo hijos, pasó estrecheces y finalmente descubrió la vacuna... Para entonces el espectador se ha aburrido con la vida personal del científico. Recordemos los vídeos familiares...

Es curioso que este defecto aparece en los biopics de artistas, deportistas y políticos. ¿Qué interesa realmente de estos personajes? ¿Qué? Cuando el guionista lo descubra, que hable de ello, no de bodas, nacimientos y conversaciones de té con este y el otro...

2. Toda una vida no cabe ni en 120 ni en 180 páginas

La vida no tiene estructura. La gente real vivimos con millones de cosas en la cabeza, actividades, relaciones, compromisos y sufrimos altibajos emocionales, financieros, laborales... ¿Cuántos puntos de giro contiene una vida? Por eso en la mayoría de los biopics no hay una estructura emocional reconocible que enganche al espectador y lo lleve hacia adelante.

Pensemos en la cantidad de biopics que se hacen cada año... ¿Cuántos realmente nos gustan? Si nos fijamos, salvo excepciones, son los que se salen del esquema toda-una-vida.

8 maneras de utilizar la voz en off (2011-04-17 10:41)



... y no parecer idiota ni vago.

Mckee/Richard Cox parece que de un momento a otro saltará a la yugular de algunos de los asistentes a su seminario en *El ladrón de orquídeas* (Adaptation):

MCKEE/COX

¡Y pobre de aquel, que use voces en off!
¡Pobre de aquel! ¡Resulta blando y sensiblero!
Cualquier idiota puede explicar los pensamientos de los personajes con la voz en off.

Sí, cualquier idiota puede utilizar la voz en off, pero ¿quién se atrevería a decir que Woody Allen, Kubrick o Wilder son idiotas?

Maneras correctas de utilizar la voz en off

La mejor manera de utilizar la voz en off es olvidar que existe, pero si creemos que la necesitamos, debemos saber cómo la han usado otros:

1. La voz en off para situar al espectador en un período o contexto específico: Calle mayor, Bienvenido Mr. Marshall, El cuarto mandamiento.

2. La voz en off para remarcar el tono de la historia: La noche del cazador y En compañía de lobos son cuentos de hadas; Dogville es un cuento cruel y La naranja mecánica, el relato de un perturbado mental.

3. La voz en off para sustituir a los diálogos: Malas tierras, 2046, Carta de una desconocida.

4. La voz en off para sustituir secuencias de escenas: Cautivos del mal, Cadena perpetua, Zelig. Las películas que usan con inteligencia la voz en off mezclan los puntos 3 y 4.

5. La voz en off para ayudar al espectador a comprender procesos complejos. A menudo acompañan a secuencias de escenas sin diálogos: Casino (recaudación de las mesas y reparto del dinero), Uno de los nuestros (procesamiento de la coca).

6. La voz en off que muestra que el personaje tiene una visión 'alternativa' de la realidad: Forrest Gump, American Beauty, Henry, retrato de un asesino.

7. La voz en off que revela los verdaderos sentimientos

y pensamientos del protagonista, aquello que no puede mostrar a los demás: El hombre que nunca estuvo allí, American Psycho, Dexter. Como se ve, apropiado para personas que viven tras una máscara.

8. La historia tiene como único punto de vista al detective o periodista que no tiene un compañero. En este caso, el espectador es el doctor Watson porque necesita saber qué ha descubierto el detective y cómo. La voz en off funciona como un "informe de la investigación".

Igual que hay maneras correctas, hay incorrectas.

Cuando no debemos utilizar la voz en off

1. La voz en off no debe utilizarse cuando la información que ofrece es redundante.

2. La voz en off no debe utilizarse de manera gratuita para imitar a Scorsese o Coppola. Cada historia tiene sus necesidades narrativas y estilísticas.

3. La voz en off no debe apabullar al espectador con pedantería ni ofrecer información que el espectador no ha solicitado.

4. La voz en off no debe mostrar pensamientos sensibleros del tipo: "En ese momento pensé que se me caía el mundo encima" o "Mary está fantástica con la faldita".

La voz en off y los flashbacks son como esos conocidos con los que no queremos ser vistos en público, pero cuando los necesitamos se ofrecen a echarnos una mano. Hay que saber cuándo llamarlos.

3.5 mayo

Cuando el deus ex machina es brillante **(2011-05-01 09:34)**



Al estilo Mad Men y Breaking Bad

El deus ex machina es el patito feo más feo de los recursos dramáticos, y con razón: una muerte, un tiroteo, una personaje de última hora... resuelve los finales a los guionistas más vagos. Sin embargo, puede ser utilizado con cierta brillantez en la ficción televisiva.

Mad Men y Breaking Bad nos enseñan cómo...

La finalidad del deus ex machina en las series es mantener el concepto, los conflictos y el status quo de los personajes. Esto quiere decir que el deus ex machina puede reconducir una situación que podría descentrar la serie.

CORTACESPED MARCA MAD MEN

(Episodio 6, temporada 3)

SITUACIÓN

Una agencia de publicidad inglesa compra la agencia Sterling Cooper de Nueva York. Los ingleses visitan a los neoyorkinos para explicarles la nueva organización. Los americanos están desilusionados: uno será trasladado y los otros deberán rendir cuentas a un

jovencísimo ejecutivo inglés. La inclusión del joven inglés puede cambiar las relaciones de poder y los ánimos de los protagonistas.

Por otro lado, se prepara una fiesta de despedida a Joan Holloway, la jefa de secretarías.

DEUS EX MACHINA MAD MEN

Los ejecutivos ingleses y neoyorquinos participan en la fiesta. Una secretaria achispada conduce una segadora regalada por uno de los clientes y corta el pie al joven ejecutivo inglés.

RESOLUCIÓN

El joven inglés pierde el pie y desaparece de la serie porque no podrá jugar al golf con los clientes. No habrá cambios en Sterling Cooper. Todo sigue en la agencia y en la serie como si nada hubiera pasado.

Este deus ex machina es sutil. El cortacesped es plantado al principio del capítulo: un publicitario neoyorquino lleva la máquina a la agencia para celebrar haber conseguido un contrato con el fabricante.



El pie cortado del ejecutivo es a la vez un payoff y un deus ex machina.



→

INSTRUCCIONES PARA COCINAR META DE BREAKING BAD

(Episodio 10, temporada 2)

SITUACIÓN

Walter White es un triste profesor de instituto, enfermo de cáncer, que ha fabricado meta. Ha estado a punto de ser asesinado varias veces y tras su última aventura, decide tomarse un tiempo para meditar. Para no aburrirse se dedica a las reparaciones caseras hasta un extremo obsesivo.

DEUS EX MACHINA BREAKING BAD

Walter va a una tienda de bricolaje para comprar nuevos materiales y descubre a un drogata comprando material para fabricar meta. Walter no puede resistirlo: le dice qué debe comprar y cómo fabricar la meta. El drogata huye.

RESOLUCIÓN



Walter sigue al drogata y lo encuentra con otro tipo, un grandullón con cara de bruto. Walter mira a los ojos al grandullón y le suelta:

“Fuera de mi territorio”.

La aparición de este joven es un *deus ex machina*, en tanto que es un elemento ajeno al drama, que lleva al protagonista a replantearse su situación. Walter White sigue con su carrera criminal. De nuevo el *deus ex machina* es un recurso que cierra un capítulo y una situación que hubiera ralentizado la serie o la hubiera llevado por otros derroteros.

Por otra parte, la realización de la escena es sencilla, pero brillante y poderosa.

Malos y bebés HBO (2011-05-06 10:55)



Según los guionistas, los malos quieren a sus mamás, a los perros y los bebés. Es un truco para mostrar que los malos tienen su corazoncito. En *THE WIRE* y *BOARD-WALK EMPIRE* no se cortan a la hora de usar el truco, pero ofrecen diferente satisfacción al espectador.

THE WIRE: El bebé de la yonki

(Episodio 4, temporada 1)



El malo es Omar, el Terror, un traficante que consigue su mercancía robando a otros traficantes. Vende la droga en las escaleras de acceso a un edificio, mientras planea los próximos asaltos. Una yonki con un bebé se acerca a Omar.



CHICA YONKI

¿Sr. Omar? Mi cheque se atrasó.

Con un gesto Omar pide a la yonki que se acerque. Toma la mano del bebé un instante, a modo de saludo. Pasa con ternura su dedo por los mofletes del pequeño.

OMAR

Mike, surte a la hermana.



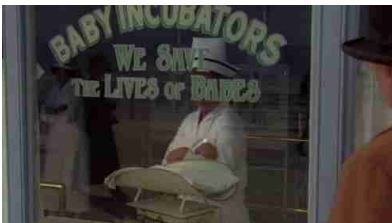
Es una extraña compasión. Puede que Omar duerma satisfecho pensando que ha hecho una buena obra.

La escena es sencilla: el encuentro entre el malo y el bebé no es forzado porque forma parte de la trama. Nos creemos a esa yonki llevando a su bebé a pedir su dosis y que el malo se enternezca.

BoARDWALK EMPIRE: El bebé de la incubadora
(Episodio 1, temporada 1)



El malo es Nucky Thompson, un tipo que controla Atlantic City: compra a policías, a políticos, a jueces, vende alcohol ilegal y ofrece una imagen limpia apoyando a la Liga Femenina de la Decencia. En su ronda diaria para ver cómo van sus negocios, se detiene ante el escaparate de una incubadora.



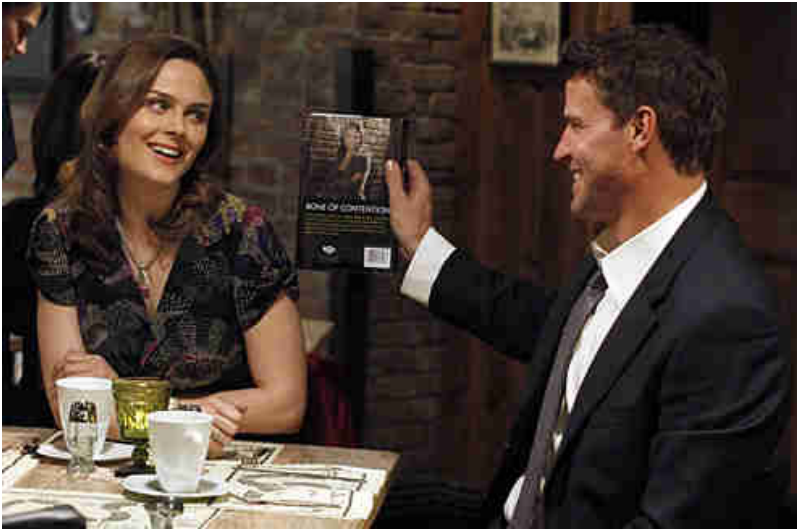
Nucky observa cómo una enfermera pesa a un bebé, lo envuelve en pañales y lo deposita dentro de un armario con puerta de cristal. La mirada de Nucky es triste. La escena está subrayada por una canción de la época con

tono lastimero: “Te amo cariño, más que a todo, así que, cariño, no te vayas”.



La escena de Boarwalk Empire tiene cierto interés estético y dramático, pero su colocación en el guión es forzada, tan artificiosa como el bebé. Parece seguir a rajatabla la regla: “pon al villano frente a un perro o un bebé...” Los guionistas sienten la urgencia de mostrar que Nucky tiene corazón, y no han creado una situación para ello (a diferencia de lo que ocurre en *The Wire*).

Los que no piensan como tú no son feos ni ridículos (2011-05-17 10:45)



La mayoría de los guionistas no tienen reparo en retratar a los delincuentes y a los asesinos como personajes atractivos e inteligentes. Por otro lado, hay guionistas que prefieren partirse los dedos antes que pintar atractivo a un personaje cuyas creencias y/o ideología política no comparte.

Esto es un grave error en la construcción de personajes.

Hay guiones escritos con un mismo color. Esto no es un error per se. El problema puede aparecer cuando el guionista presenta dos ideas: la que defiende y la de "los otros", si "los otros" son pintados como personajes grotescos, dementes o estúpidos.

He leído guiones con frases como estas:

Pedro es miembro de (un partido político). Es un tipo con un aspecto grotesco, casi simiesco. Por su aspecto se diría que hace tiempo que no se asea.

Diana es una mujer que piensa que (teoría política). Viste de manera descuidada, las cejas mal pintadas, el rojo de labios exagerado. La mayor parte del tiempo está borracha.

Fede es (practicante de una religión). Tiene una mirada siniestra. Parece que quiere meterse dentro de uno y sacarle los secretos.

En un tono de comedia absurda o paródica puede admitirse ridiculizar a “los otros” a “los que no son como yo”, pero en este caso, conviene que sean risibles los que piensan A y los que piensan B. (Los Simpsons dan cada día lecciones a los guionistas sobre esto).

Por otro lado, en un tono realista ridiculizar a “los otros” puede romper el pacto con el espectador y destrozarse la credibilidad de la película. Esto es así porque frente a un personaje más o menos realista (el que defiende el guionista) se coloca una parodia.

En la ficción norteamericana los personajes que trabajan en grupo representan distintas posturas ideológicas y/o religiosas.



Pensemos en **HOUSE**. Los personajes han sido educados en distintas creencias y religiones (ateísmo, agnosticismo, catolicismo, judaísmo...) No son practicantes y han incumplido la mayoría de los preceptos de sus religiones, pero cuando se enfrentan a dilemas morales se apoyan en sus creencias. La mayoría de estos dilemas parecen resolverse a favor del Dr. House, pero los creadores de la serie hacen guiones más o menos balanceados a favor y en contra de los distintos personajes. Ninguno de los miembros del equipo es retratado como un personaje ridículo. De esta manera se ofrece al espectador la posibilidad de pensar. **HOUSE** es una serie que no ofende a los espectadores inteligentes.

En otro registro menos formal tenemos la serie **BONES**. Aquí tenemos a una de las parejas más atractivas de la ficción televisiva: la doctora Brennan y el agente Booth del FBI. Ella es atea y él creyente. En la mayoría de los capítulos exponen sus convicciones, y aunque es la doctora quién suele ganar la partida, los guiones están escritos de manera que haya un equilibrio entre las posturas.

Para cerrar, una mención a 24. En esta serie tachada de fascista encontramos musulmanes pro-americanos, rusos pacifistas, políticos decentes y norteamericanos traidores. En la sexta temporada aparece el personaje de Nadia Yassir, una atractiva e inteligente directora del CTU, musulmana de padres pakistaníes (y no es la vil-lana).



3.6 junio

Cómo presentar personajes con cinco ejemplos (2011-06-09 11:49)



Algunos guionistas describen a sus personajes como si fueran muñecos y necesitaran detallar cada uno de sus complementos, los amantes que tuvo y las decepciones infantiles. (Incluso leí en cierta ocasión que un personaje era sagitario). Pero presentar un personaje es más fácil de lo que parece.

En esta entrada hay cinco fragmentos de guión como ejemplos de presentación de personajes escogidos por distintas razones. Todos ellos, tienen en común la sencillez.

EL COCHECITO (1960): DON ANSELMO

(guión de Rafael Azcona)

DON ANSELMO –el don le viene de su condición de funcionario de la administración civil, jubilado–, un setentón pulcro y simpático, sale de su casa muy abrigado y ensombrerado, con un ramo de crisantemos al brazo y muchas prisas.

... Esta presentación tiene la literatura justa que hace fácil la lectura del guión. (Leer guiones siempre es difícil). La explicación del "don" nos dice que el personaje parece ser "alguien" en la España de 1960.

PODER ABSOLUTO (1997): LUTHER WHITNEY

(Guión de William Goldman)

INT. MUSEO DE WASHINGTON - DÍA

Un grupo de estudiantes de Arte hace bocetos (...)

La mayoría de los estudiantes ronda los 20. También hay un par de amas de casa del extrarradio.

Y un hombre viejo.

Se trata de LUTHER WHITNEY. De unos 60, en muy buena forma, bien vestido. A simple vista, parece un ejecutivo de una compañía exitosa.

Como lo vemos dibujar podemos decir que es capaz de una gran concentración. Y es paciente. Sus ojos no se pierden nada: tiene ojos de piloto. Vamos a saber más sobre cómo pasa el tiempo, pero esto es todo lo que necesitas saber ahora: Luther Whitney es el héroe de esta historia. Goldman sabe ganarse a quienes leen sus guiones. Escribe en plural (contra lo que dicen muchos manuales)

y nos introduce en su historia igual que un viejo cuentacuentos. Este texto encierra otra virtud: describe cualidades del personaje a través de acciones simples: "Como lo vemos dibujar podemos decir que es capaz de una gran concentración". ¿Podemos contradecir esto?

Y Goldman finaliza el párrafo con una incitación a continuar la lectura: "esto es todo lo necesitas saber ahora: Luther Whitney es el héroe de esta historia".

CUANDO HARRY ENCONTRÓ A SALLY (1989): HARRY Y SALLY

(Guión de Nora Ephron)

EXT. CAMPUS DE CHICAGO -DÍA

Una pareja se abraza.

El joven en cuestión es HARRY BURNS. Tiene 26 años, acaba de graduarse en derecho. Lleva vaqueros y sueter. Besa a una joven llamada Amanda.

(...)

Un coche se dirige hacia ellos. Se detiene. La conductora es SALLY ALBRIGHT. Tiene 21 años. Es muy bonita aunque no necesariamente de una manera obvia. Ella espera que el beso acabe.

El estilo de Nora Ephron es poco lucido aunque efectivo. Cuando indica que Harry lleva vaqueros y sueter describe a un 'tipo' de joven concreto de 1.979 (año en el que se ambienta el comienzo del guión). De Sally sólo nos dice la edad y que es una chica mona. ¿Qué más necesitamos?

CALLE MAYOR (1956): ISABEL

(Guión de Juan Antonio Bardem)

La peculiaridad de CALLE MAYOR es que la protagonista, Isabel, está descrita por boca de los demás personajes. Bardem permeenece al margen.

La escena transcurre en la CALLE MAYOR. Unos amigotes –unos juerguistas– pasean por la calle.

CALVO.- El gobernador me dijo la otra noche que la tienda

es del banco ya...

DOCTOR.- Tampoco sería extraño. El banco de éste y el otro

se están quedando con todo el pueblo...

LUCIANO.- ¡Mirad!

(Todos miran en la dirección indicada por LUCIANO.

LUIS está saludando a dos mujeres. FEDERICO se ha apartado discretamente y se reúne con el grupo. Las dos mujeres charlan brevemente con LUIS.)

JUAN.- ¡Andá! La mujer de mi jefe...

DOCTOR.- Y su prima, Isabel.

CALVO .- Pues si que se ha puesto gorda Victoria con el matrimonio...

LUCIANO.- La satisfacción.

CALVO.- Bien rica que estaba cuando yo la conocí de solterita...

(Y les guiña a todos un ojo, apreciativamente. LUIS se ha despedido de las mujeres y viene hacia ellos, haciendo gestos un poco afeminados, remedando a las mujeres.)

LUIS.- ¿Tomamos una copa, chicos?... ¡Anda que no es pesada!

JUAN.- ¿Isabel también?

LUIS.- Isabel es una cursi. Está lista me parece. Esa se queda para vestir santos.

FEDERICO.- No está mal...

LUCIANO.- ¡Está más vista ya...!

CALVO.- Ya pronto se jubila del paseo...

"Isabel es una cursi" y "se queda para vestir santos". Con estas frases, el lector puede rápidamente hacerse una composición de Isabel, la protagonista, aunque sea por boca de un personaje que es un verdadero imbécil.

El guión de Calle Mayor muestra una gran economía del lenguaje. El lector imagina a los personajes a través de sus acciones, los diálogos y de las opiniones (breves) que tienen los unos de los otros. El estilo narrativo está cercano al teatro, y quizá por eso adopta también el formato de los textos teatrales. Esto puede deberse a que 'Calle Mayor' es una adaptación libre de la obra de teatro La señorita de Trévez de Carlos Arniches. Sin embargo la descripción que hace Arniches de la protagonista (Florita, en la obra teatral) raya la farsa:

Se abre la ventana poco a poco y asoma entre las persianas la cara ridícula, pintarrajeada y sonriente de la Señorita de Trévez.

... Está muy alejada de la composición que hace Bardem y la interpretación de Betsy Blair.

LA DILIGENCIA (1939): RINGO KID

(Guión Ernest Haycox, Dudley Nichols y Ben Hecht)

EN EL DESIERTO...

La diligencia sigue adelante. Buck azota violentamente de las riendas para llevar los caballos a una parada. Re-
linchan y jadean. Curly sostiene su pistola.

BUCK

Mira, ¡Ringo!

RINGO KID, visto en plano medio, está de pie con un rifle en una mano y una silla de montar en la otra. Él grita. Balancea el rifle en círculo y la cámara avanza del plano medio al primer plano de él. Podemos oír a Buck deteniendo los caballos.

... Y no hay más. Cuestiones técnicas aparte (estamos ante un shooting draft), Ringo Kid con su giro de rifle es presentado como el cowboy arquetípico, un tipo duro. Brillante.

PARA HACER BUENAS DESCRIPCIONES

Después de leer estos ejemplos, pensamos que para hacer buenas descripciones tenemos que leer guiones. También debemos poner atención a las anécdotas personales que nos cuenten, a cómo los narradores describen a las demás personas.

Dos tipos duros que lloran (2011-06-16 19:01)



Referencias a 'Breaking Bad' (T. 3, ep. 7) y 'The Killing' (T. 1, ep. 5)

Nos hacemos 'adultos' como espectadores y creemos que la ficción ha perdido el poder de tocar nuestra fibra sensible. Pero hay momentos que provocan pellizcos en el corazón, como las secuencias que comentaré en este artículo.

Una secuencia de 'Breaking Bad' y otra de 'The Killing'. Ambas tienen similitudes estructurales (3 escenas breves), de escenario (espacios reducidos) y cada una muestra a un tipo duro que llora de rabia e impotencia. Estas secuencias tienen otras virtudes que comentaré (intentando no revelar detalles esenciales de las tramas).

I. Breaking Bad: Hank, el poli gradullón de la DEA

1. Antecedentes.

Hank ha perdido la cabeza buscando a Heisenberg, el cocinero de meta. Se ha metido en peleas de bar y su última operación policial pone a la DEA en una situación delicada frente a los medios de comunicación. A esta altura de la serie, los seguidores de 'Breaking Bad' saben que Hank es un buen tipo que ha sufrido como esposo y

policía. (Pero el espectador no quiere que detenga a su cuñado Walter, alias Heisenberg).

La DEA somete a Hank a un interrogatorio y después lo aparta del cuerpo.

Hank sale de la reunión serio, pero de una pieza, aparentemente. Los espectadores sabemos que para este hombre ser policía es algo más que un trabajo, es un modo de vida.

2. La secuencia



Hank espera la llegada del ascensor.



Marie, la esposa de Hank, sube.



Hank se coloca junto a su esposa. No se cruzan ni una palabra. Cuando se cierra el ascensor pasamos a este plano:



... Hank llora. No se queja de los jefes, ni de cómo ha perdido su carrera y su reputación. Ni una palabra sale de su boca. Y Marie lo consuela con un abrazo cálido. Cualquier palabra hubiera roto este momento amargo. ¡Las lágrimas de rabia e impotencia dicen tanto!



Hank y Marie llegan a la planta baja. Hank ha dejado de llorar. No quiere que sus compañeros lo vean hundido. Está en su papel de tipo duro. Pero Marie ha cambiado; su expresión delata que nunca antes había visto a su marido tan hundido.

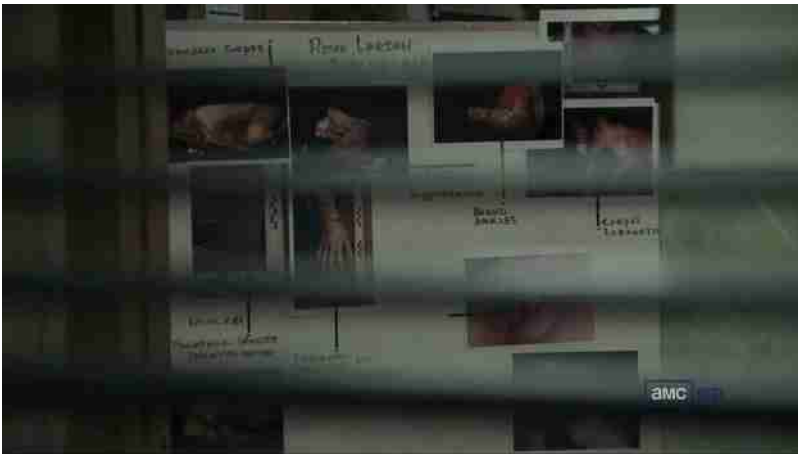
Di un salto del sofá: "¡Esta escena es la leche!"

II. The Killing: el padre de Rosie, la chica asesinada

1. Antecedentes

Pasa el tiempo y el dolor por la muerte de una per-

sona que has querido se asienta, como un poso, en el fondo de tu alma. Los padres de Rosie no han podido asentar su dolor. Cuando parecía que no era posible sufrir más... Un suceso añadía una carga extra de dolor. Los Larsen vieron las fotos de Rosie tomadas en la escena del crimen. La inspectora les mintió. Ella dijo que Rosie no había sufrido.



Pocos después, el hombre de la funeraria mostró a

los Larsen el cadáver de Rosie con un vestido de primavera. Hasta este momento, Mitch –la madre– ha arrastrado su dolor en cada escena, igual que arrastra sus botas de agua llenas de barro. Stanley –el padre– ha permanecido como una palmera anclada al suelo ante un vendaval.

Mitch provoca a la vez dos estados emocionales en el espectador: tristeza y hastío. Mitch es como una de esas mujeres que se montan en el autobús y cuenta su vida llena de tragedias, y que todos los pasajeros eluden. Es un dolor que no sorprende, si no que agota. Es una de las virtudes de la composición del personaje de Mitch.

La secuencia de Stanley que quiero comentaros sucede poco después de que el matrimonio haya visto a Rosie con su vestido dentro del ataúd. (Escena que con acierto omite Veena Sud).

2. La secuencia del padre de Rosie



Mitch dice: "Rosie estaba preciosa". Stanley detiene el coche en una gasolinera: "Necesitamos gasolina".



Stanley entra en el baño. No quiere mostrar a su esposa que el dolor lo está carcomiendo. Y llora porque no puede contenerse más. Porque si no lo hiciera reventaría. Se ha propuesto mostrarse como una roca porque alguien tiene que tirar de la familia.



Stanley vuelve al coche aparentemente tranquilo: "Se les ha agotado la gasolina".

III. ¿Qué hemos visto?

Las lágrimas no hay que malgastarlas. No las utilicemos porque "toca llorar". Si queremos que un personaje llore con amargura, no le demos más opción que la derrota y la desesperanza.

Búsquedas frecuentes en Google (2)

(2011-06-21 19:16)



Segunda tanda de consultas extravagantes al buscador de este blog. Como en la primera tanda, las he copiado y pegado tal y como las encontré en mi página de estadísticas, y añadido lo que pienso...

antes de cristo ya hablaban de animales?

Antes de Cristo no existían los animales: la gente era vegetariana.

que tipo de pastillas toma nurse jackie
Entiendo. Mi vecina también las quiere.

por que hay personas que no lloran ni viendo una película?

Son auténticos cinéfilos. Si lloraran se perderían detalles con los ojos empañados.

civilizacion antes de los princas
Esta me la sé: los pramyas y los praztecas.

peliculas de sexo que se trata de unas chicas vestidas
de amazonas
Sin duda una película que revolucionó el género.

pelicula chica discute con chico
No la conozco. ¿Cómo se me ha podido pasar una película
con este argumento?

un trabajo previsible
Esta persona va por buen camino si quiere ser guion-
ista...

breaking bad te enseña química?
Sí. Tiene un tutor online 24 horas y diplomatura propia.

¡Y hasta aquí!

Idiomasen>es GoogleDicCE 

personalized

3.7 julio

'Falso culpable' y el problema de la realidad

(2011-07-06 20:53)



No me cansaré de decir que como espectador y como escritor quiero historias llenas de verdad (que no quiere decir que sean verdaderas). También sé que si nos aferramos a una historia real podemos tener un obstáculo para crear ficción.

En esta entrada veremos cómo 'Falso culpable' –basada en hechos reales– intenta superar el obstáculo de la realidad.

(Si no has visto la película, quizá no quieras leer la entrada completa.)

LA CREDIBILIDAD

Siempre me he preguntado cómo mostraría en una película el timo de los billetes negros sin retratar a las

víctimas como perfectos imbéciles. ¿Conocen el timo? Unos tipos venidos de una república africana, que apenas hablan español, dicen tener un líquido que convierte cartulina negra en billetes de 500 euros. Las víctimas suelen ser empresarios. (¿Cómo se atreven a denunciar los hechos?: quedan como idiotas y como presuntos defraudadores a Hacienda).

'Falso culpable' tiene un argumento difícil de creer: Henry Fonda es un buen hombre que acude a un banco a pedir un préstamo. En cuanto cruza la puerta, los empleados lo confunden con un tipo que les atracó la semana pasada. ¡Los testigos están ciegos? Si Fonda fuera el atracador sacaría una pistola en vez de dar sus datos a la cajera para que lo detenga la policía en su casa. ¡Pero es un hecho real! Eso pasó, nos dice Hitchcock. Fonda es puesto en libertad con cargos y busca a unos testigos para que atestigüen que estuvo con ellos durante el primera atraco; sin embargo, todos los testigos están muertos.



Para que el espectador pueda tragarse esta rocambolesca

historia, Hitchcock hace una breve aparición al principio:

HITCHCOCK

Les habla Alfred Hitchcock. En otras ocasiones, les he ofrecido muchas clases de películas de suspense. Pero esta vez quiero mostrarles una diferente. La diferencia está en que ésta es una historia verídica. Cada una de las palabras es verdad. Sin embargo, contiene más elementos extraños que cualquier película de ficción que yo haya realizado hasta ahora.

Con este discurso Hitchcock se cura en salud respecto a las críticas que pueda recibir sobre la credibilidad de la historia. (Sin embargo, avisos como este o el rótulo "basada en hechos reales" no son suficientes para atrapar a los espectadores si las historias no están bien contadas).

CEÑIRSE A LA REALIDAD VS. FINAL DE HOLLYWOOD

Vera Miles –la esposa de Fonda– enloquece al enterarse de que los testigos están muertos, y acaba en un manicomio. A partir de este momento, Miles pasa a un segundo plano.

Cuando el verdadero culpable es detenido, Fonda corre al hospital para decírselo a su esposa, pero ella tiene la cabeza en otra parte. Fonda le implora que vuelva con él y con los niños, pero ella sólo repite: “Ya puedes irte”.



Fonda, hundido, dice a la enfermera: "Supongo que esperaba un milagro".



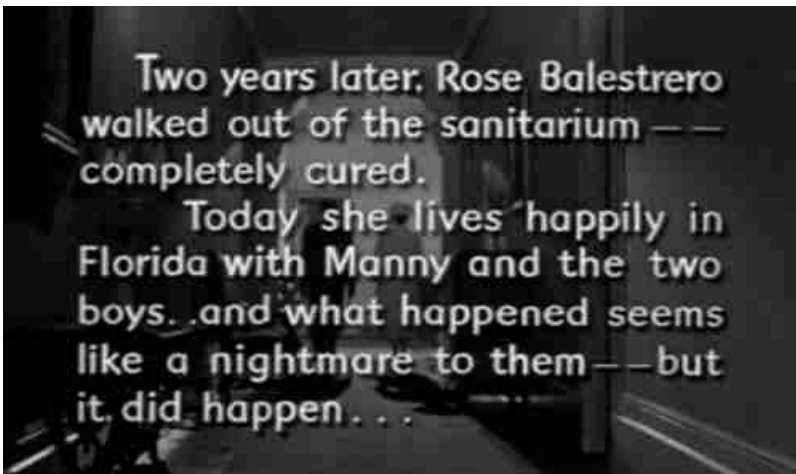
El milagro que pide el personaje no llega; el milagro se llama abrazo, beso y lágrimas de felicidad antes de un glorioso THE END.

Es cierto que un trastorno mental no se cura de un día para otro, pero ¿quién piensa en eso cuando queda un minuto para que acabe la película?

Ceñirse a la realidad ha creado un problema a Hitchcock y a los guionistas Maxwell Anderson y Angus MacPhail, de manera que 'Falso culpable' debe concluir la trama de la esposa con este rótulo:

Dos años después, Rose Balestrero salió del manicomio completamente curada. Hoy vive felizmente en Florida con Manny y sus dos hijos.

Lo sucedido parece una pesadilla, pero realmente sucedió...



Es un error que el cierre de la trama de la esposa enajenada quede fuera de la pantalla. Una trama fuerte no debería concluirse con un simple rótulo.

No podemos negar que 'Falso culpable' es una película honesta de Hitchcock, pero la honestidad tiene un precio. Ahora es nuestro turno: cuando nos enfrentemos a nuestro trabajo tenemos que decidir entre la verdad o el beso; pero si escogemos la verdad, no lamentemos la furia de los espectadores.

Cuatro representaciones de la violencia (2011-07-09 16:48)



Por qué funcionan y por qué no

Referencias a 'Mentes criminales' 5x22 y 6x13, 'Breaking Bad' 3x12 y la película 'Mala Semilla'

En esta entrada comento cuatro escenas de violencia vistas recientemente y que han llamado mi atención. Dos no me convencen y dos me emocionan. No hablo de la violencia concebida como espectáculo circense (peleas acrobáticas y ensaladas de tiros); sino de producciones donde la violencia pretende remover la mente del espectador más que entretener sus ojos.

(Aviso: Este comentario revela parte del contenido de las series y la película mencionadas.)

MENTES CRIMINALES 5x22

Emociones lejanas

Los agentes del FBI van a la caza de un psicópata que muestra sus crímenes en Internet. Durante la investigación ven un asesinato en el momento en el que se produce.

(Clip de la escena analizada, a partir del minuto 8:20)





Los agentes asisten impotentes a la muerte de una joven. El espectador también es testigo, pero no se involucra: no comparte el terror de la víctima ni el malestar de los agentes.

Esta escena tiene varios problemas: Por un lado, es el segundo vídeo que los agentes y los espectadores ven sobre el asesinato de Internet. Que el asesinato sea "en directo" no cambia las emociones del espectador; para los televidentes, ambos asesinatos son prácticamente iguales.

Por otro lado, el mayor error es mostrar el asesinato a través del monitor de un ordenador. Hemos visto estrangulamientos en muchas películas –en “primera línea”–, pero este episodio de 'Mentes Criminales' nos aleja de la "emoción" a través de la doble pantalla (el ordenador del FBI y la televisión del salón). Sería como ver la grabación de la grabación de un evento deportivo o un concierto.

El episodio debería haber situado al espectador en la misma habitación que el asesino, o eludir el crimen

para centrarse en los rostros desencajados de los agentes.

MENTES CRIMINALES 6x13

El exceso de violencia puede ser risible

Un chico y una chica alcohólicos y armados hasta los dientes dejan a su paso un reguero de muertos. Tienen manía a las gasolineras y a las reuniones de alcohólicos anónimos.

La trama de la pareja se desarrolla con un estilo que recuerda a películas como 'Abierto hasta el amanecer'. (IMDB me lo confirma: el director del episodio ha sido asistente de dirección de Robert Rodríguez). Esta pareja de psicópatas me hizo reír a carcajadas con sus tiroteos perfectamente coreografiados y los diálogos de carretera pretendidamente profundos.



¿Dónde está el problema? El estilo de 'Abierto hasta

el amanecer' y 'Mentes Criminales' no casan. La serie busca un tono dramático, pero las andanzas de los pistoleros echan por tierra la credibilidad. De manera que el espectador desconecta de los traumas infantiles de los criminales y tampoco muestra empatía con la azarosa búsqueda que realiza el FBI. Uno quiere que estos chicos sigan sembrando la América Profunda de cadáveres y acaben donde 'Las colinas tienen ojos'.

Este episodio nos enseña que el espectáculo circense y el drama no suelen llevarse bien. Si quieres hacer espectáculo, adelante; pero si quieres hacer un drama policial, la violencia debe ser realista y escasa.

La asesina tiene fans en Internet y alguien se ha molestado en escoger las escenas donde ella saca sus armas.

BREAKING BAD 3x12

Un asesinato imprevisto

He visto cuatro o cinco veces seguidas la última escena del capítulo 3x12 de 'Breaking Bad'. Técnicamente es una escena sencilla, pero tiene una fuerte carga emocional para los seguidores de la serie.

(Clip de la escena)

En esta escena Pinkman –el socio de Walter– se arma de valor para enfrentarse a tiros a dos camellos que han asesinado a un niño. Encuentra a los dos tipos y, sobreponiéndose al miedo, se acerca a los canallas. Los matones sacan sus armas. Cuando parece que van a empezar los tiros, un coche atropella a los dos matones. Walter White sale del coche asombrado de sí mismo, y remata a uno de los matones.





¿Por qué esta escena es tan poderosa? Es la segunda vez que Walter mata, pero la primera vez fue en defensa propia. (La primera vez mató al camello encerrado en el sótano que amenazó con matar a su familia). Durante tres temporadas hemos visto que Walter prefiere usar la palabra antes que un arma, aunque esté en juego su vida. También hemos visto que Walter mira primero por sus intereses y los de su familia, antes que por los socios y los amigos. Por tanto, no esperamos que manche sus manos de sangre y ponga en peligro su vida y la de su familia matando a dos matones de la mafia. A nosotros,

los espectadores, se nos queda la expresión alucinada de Pinkman.



Esta escena nos enseña que si queremos impresionar al espectador con una escena de violencia, el personaje que la ejerza debe tener escrúpulos o ser un cobarde o una persona pacífica. Por supuesto, para llegar a este punto, debemos trabajar el personaje y cocer a fuego lento la situación. La violencia sería para nuestro personaje pacífico su única salida.

MALA SEMILLA

Un grito tiene más fuerza que una imagen

'Mala Semilla' es una interesante película de 1956 que tiene una de las escenas que más me han impactado en los últimos meses. En ella un hombre se quema vivo, pero no vemos al hombre envuelto en llamas: escuchamos su grito agónico.

(Clip de la escena: míralo hasta el final)



¿Por qué funciona esta escena de 1956? Hemos visto cientos de personajes envueltos en llamas, tantos, que aburren; todos ellos caminan torpes y en silencio. El grito de 'Mala Semilla' obliga al espectador a utilizar la imaginación.

El efecto es poderoso: podemos apartar la mirada si algo nos provoca repulsión, pero no podemos cerrar los oídos. El grito cala en nuestro cerebro.

Con estos ejemplos hemos visto:

1. Es más interesante un asesinato en primera línea que visto a través de un monitor; pero puede ser más interesante no mostrarlo.
2. Si queremos que la violencia emocione, menos es más; y si la ejerce un personaje pacífico, mejor.

Registrar un formato televisivo en La Academia de Televisión (2011-07-11 14:17)



Ahora es posible registrar un formato de televisión en el El Registro de La Academia de Televisión.

Agradezco a Elsa Moya, de El Registro de Formatos de la Academia de Televisión, que me haya enviado el Reglamento y el formulario de inscripción de formatos.

ENLACE DE DESCARGA

A continuación quiero destacar cuatro artículos.

Artículo 1.- Objeto del registro.

Se crea el Registro de Formatos de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión con el fin de inscribir o anotar en el mismo los formatos creados específicamente

para soportes audiovisuales, aún cuando dichos elementos no gocen de la protección establecida en la legislación vigente en materia de Propiedad Intelectual.

A estos efectos, se entiende por formato el conjunto de ideas, estructuras y detalles esenciales que definen con precisión el contenido de un programa o serie de programas.

Formato registrable de un programa de televisión es aquel del que se puede hacer una descripción detallada, narrando la sucesión de características, ideas, imágenes, sonidos y los elementos significativos y diferenciadores que conformen la obra audiovisual correspondiente.

Artículo 6.- Legimitación para solicitar las inscripciones.

Están legitimados para solicitar las inscripciones:

- Los autores y creadores de los formatos de programas de televisión.
- Los sucesivos titulares de derechos sobre el programa.

Artículo 12.- Forma y contenido de la inscripción registral.

1.- Los formatos se inmatricularán en el Libro del Registro debidamente autenticado ante Notario.

Artículo 16.- Publicidad de los expedientes.

El registro tiene carácter confidencial. La consulta directa de los expedientes archivados en el registro y del contenido de la obra o creación, solamente podrá efectuarse, además de por el titular del derecho de propiedad intelectual, por los Juzgados y Tribunales que requieran certificaciones o consultas sobre las inscripciones.

Por último señalar que se establece una cuota de inscripción de 100 € por cada solicitud. Estarán exentos de

dicha cuota los miembros de la Academia de Televisión.

Elsa Moya recomienda:

"Recuerde que para acudir a registrar un formato, debe pedir cita con antelación en la Academia para poder atenderle con mayor atención"

Para pedir cita o consultar dudas, puedes dirigirte a:

Elsa Moya

registro@academiatv.es

DESCARGAR Reglamento y solicitud de Registro de formatos en La Academia de Televisión

Abre el cajón o lo abro yo (una secuencia dramática de Mad Men) (2011-07-15 11:25)



Análisis de una secuencia dramática del capítulo 3x11 de Mad Men ('La gitana y el vagabundo')

El capítulo 3x11 de 'Mad Men' es una lección sobre cómo desarrollar una secuencia de escenas dramática. A la comedia le basta el tiempo de un gag, pero el drama necesita un tiempo de cocción. Matthew Weiner nos enseña con esta secuencia que...

- 1) El drama debe mostrarse de principio a fin (no debería escribirse "in media res").
- 2) Los elementos ajenos al momento dramático deben ser apartados (no debemos cambiar el punto de interés).
- 3) Se admiten elementos de distracción para provocar pausas, pero deben permanecer fuera de la escena.

ANTECEDENTES

Betty Draper descubre una caja donde hay fotos y documentos que revelan la identidad real de su esposo. Ella ha permanecido confusa durante un tiempo y se marcha de casa para consultar con el abogado de sus padres.

Don aprovecha que su esposa está de viaje para pasar el fin de semana con Suzanne, la maestra. Recoge a la maestra, pero antes de continuar la aventura, se detiene en su casa. "Enseguida vuelvo", dice Don.



LA SECUENCIA DE "DON SE CONFIESA"

Dura algo más de 13 minutos y está compuesta de cuatro escenas con cuatro sets: la entrada, el despacho de Don, la cocina y el dormitorio. Cada cambio de set significa cavar un metro más en el interior de Don Draper.

ESCENA 1: LA ENTRADA (introducción al drama)

Don se queda helado cuando encuentra a su esposa y a sus hijos en la casa. No lo esperaba. ¡Suzanne está fuera! Don intenta eludir la situación.



DON: Me he dejado el sombrero en el coche.

BETTY: Cógelo luego. Tengo que hablar contigo. (A los niños.) Id arriba.

HIJA DE DON: Queríamos saludar a papá.

BETTY: Arriba.

DON: Has vuelto pronto. ¿Qué ha hecho William esta vez? (Pone la mano en el hombro de Betty).

BETTY: Ahora no, Don.

DON: ¿Por qué no has llamado a la oficina?

BETTY no responde.



DON: He vuelto para dar de comer al perro y cambiarme de camisa.

Tengo una cena con un cliente en el centro.

BETTY: Tengo que enseñarte algo.

BETTY entra en el despacho de DON.

Betty manda a los niños arriba. No quiere interrupciones.

Es coherente por parte del personaje: quiere mantener una imagen idílica delante de los niños. Y por parte de Weiner, un modo inteligente de centrar la atención en el drama de la pareja.

Atención a cómo Betty inicia la conversación: "Tengo que enseñarte algo". Aunque está dolida, no exige a Don que confiese quién es; quiere darle tiempo a explicarse.

ESCENA 2: EL DESPACHO DE DON



BETTY: Abre el cajón.

DON: Betts, es mi escritorio.

BETTY: Abre el cajón o lo abro yo. (Ante la indecisión de Don): Bien.

DON: Betty, es mi escritorio. Es privado.

BETTY coloca las llaves del cajón encima del escritorio.

DON: ¿Dónde la conseguiste?

BETTY: Te la has dejado en el bolsillo del albornoz. Pero podría haber llamado a un cerrajero cuando hubiese querido. He respetado tu privacidad... demasiado tiempo. Ábrelo.

DON: No.

DON coge la llave.

BETTY: Ya sé lo que hay dentro.

DON se queda lívido. No estaba preparado para este golpe.

DON: Puedo explicarlo.

BETTY arranca la llave de la mano de DON, abre el cajón y saca la caja.

DON: No necesitabas mirar entre mis cosas.

BETTY: ¿Qué cosas Don? ¿Las fotos con los nombres de otras personas? ¿Ese eres tú? ¿Dick? ¿Es tu nombre?

DON: La gente cambia de nombre, Betts. Tú lo has hecho.

BETTY: Yo lo he hecho. Llevo tu nombre. Y también esa Anna, quienquiera que sea.

DON: Puedo explicártelo.

BETTY: Lo sé. Sé que puedes. Eres muy, muy bueno contando historias.

DON: Betts, yo... Necesito un trago.

DON sale del despacho. BETTY permanece en él; mira cómo sale su esposo

Hasta aquí apenas se ha arañado en los secretos de Don Draper. Es necesario ahondar más, y se consigue con un cambio de escenario (una mayor intimidad). La pausa permite que los espectadores asimilen los datos y que el personaje se cueza en su propia salsa.

ESCENA 3: LA COCINA



Don se acerca al fregadero. Bebe agua con la mano y se refresca la cara. Betty entra poco después con la caja de madera de Don.

BETTY: ¿Estás pensando qué decir o sólo miras la puerta?
DON: No voy a ninguna parte.

Don intenta sacar un cigarrillo, pero se le cae. Lo recoge del suelo. En los ojos de Betty se adivina la sorpresa: Don ha perdido la elegancia con la que encendía los cigarrillos. Nunca antes había estado Don tan torpe.

BETTY: Ya te sirvo yo. Siéntate.

Don se sienta. Enciende un cigarrillo. Betty coge una botella de whisky y un vaso, y los coloca en la mesa; se sienta frente a Don.

BETTY: Le has comprado una casa.

DON: ¿Por dónde quieres que empiece?

BETTY: ¿Cómo te llamas?

DON: Donald Draper. Pero antes fui Dick Whitman

Don relata cómo se convirtió en Don Draper, se hizo cargo de la esposa del verdadero Don y finalmente se divorciaron. Betty le reprocha que no le hablara de ello. Don intenta justificarse:

DON: No tenía elección... Y no sé cuál es la diferencia. Esta es nuestra casa y estos son nuestros hijos.

BETTY: Hay una gran diferencia me has mentido cada día. No puedo fiarme de ti. ¡No sé quién eres!

DON: Sí lo sabes.

El bebé de Betty llora.

BETTY: No hemos terminado.

Betty se marcha para atender al bebé.

El llanto del bebé crea la última pausa previa a la catarsis de Don Draper. No vemos a Betty y al bebé; seguimos los pasos de Don hasta el dormitorio.

En esta escena hay una acción tan sencilla como demolidora para la imagen de Don: se inclina para recoger un cigarrillo caído al suelo. No es una toma favorecedora. Aquí se muestra como un ídolo caído.

Llegados a este punto una idea bulle en la cabeza de los espectadores: ¿Y la maestra? ¿Llámara a la puerta? ¿Huirá Don y luego dirá que necesitaba pensar? Seguro que esta última idea pasó por su cabeza, de ahí que diga: "No voy a ninguna parte". Si Don hubiera huido, su catarsis se hubiera postergado o se hubiera entrado en otro estado.

ESCENA 4: EL DORMITORIO, la catarsis de Don



Weiner elige con acierto el dormitorio para finalizar la secuencia dramática. El dormitorio es un lugar apropiado para las confidencias de pareja. Y Don necesita sincerarse, aunque no lo quiera. Él lleva la caja de las fotos a la habitación.

DON: Betts, estoy aquí.

BETTY entra en la habitación.

DON: ¿Cómo está?

BETTY: Se había destapado.

DON: Siéntate aquí conmigo...

Don pregunta por el bebé, aunque no sabemos si con devoción paternal o para demostrar que está atento a la familia. En cualquier caso, es un momento doméstico necesario por realista. Don saca las fotos. Habla de su padre, su madre, su padrastro y finalmente, de su hermanastro.



BETTY: El niño que sale en las otras fotos... Es tu hermano.

DON: Hermanastro. Está muerto. Se suicidó. Vino a verme porque necesitaba ayuda. Y yo se la negué. No quería que le ayudase. Quería simplemente ser parte de mi vida. Y no podía arriesgarme a perder todo esto. Se ahorcó.

Don llora. Betty pone su mano en el hombro de él.

BETTY: Lo siento. De verdad.



El matrimonio se rompió hace tiempo y han vivido una farsa, por eso Betty remarca que siente el suicidio del hermano de Don. Por otra parte, Don necesitaba descargar su sentimiento de culpa. Esperaba el momento, y Betty se lo dado. Como ella dice en la cocina: "Querías que lo supiese. Si no no habrías dejado la llave, no habrías... tenido estas cosas en mi casa".

Para llegar a lo más hondo de Don han sido necesarias cuatro etapas. El tiempo necesario para que el personaje se explique y el espectador asimile la información y la emoción.

¿Y qué hay de la maestra? Si 'Mad Men' fuera un vodevil la maestra hubiera aparecido en medio de una discusión a gritos entre Betty y Don. Weiner entiende que su presencia hubiera alterado el momento dramático. La solución es sencilla: la maestra habrá visto las luces de la casa, así que sale del coche con sus cosas y se marcha.



Fragmentos de guión de BLACK SWAN (2011-07-31 13:09)



Adjetivos para las emociones

'Black Swan' es la historia de la transformación de una mujer joven: de Cisne Blanco (la inocencia, la niñez) a Cisne Negro (la oscuridad, la maldad).

La escritura del guion no debió ser fácil porque muestra la metamorfosis de la protagonista mediante los movimientos del cuerpo y las expresiones faciales más que con el diálogo y la acción.

En esta entrada se destacan algunas escenas breves que no desvelan la trama, pero muestran los dos estados emocionales de la protagonista.

I CISNE BLANCO

La habitación de Nina (Natalie Portman) está descrita así

en la página 2 del guión:

La habitación parece que no ha sido decorada desde que era adolescente. Animales de peluche. Muñecas. Rosa y con volantes.

A continuación descubrimos que vive con una madre que la trata como una niña. De hecho, llama a su hija: "Dulce niña".

La siguiente escena que nos interesa ver está en la página 9. Atentos a cómo están escritas las emociones de la protagonista.

INT. SALA DE ENSAYO PRINCIPAL – DÍA

En medio de su audición, Nina baila una variación de Odette en el segundo acto del ballet, con una mirada asustada.

Aunque su movimiento es increíblemente preciso, hay una evidente vulnerabilidad. Exactamente como debe ser el Cisne Blanco: el miedo teñido de melancolía.

Leroy agita su brazo. La música y Nina paran bruscamente. Él camina hacia a ella y, cuando la tiene cerca, con sus dedos tapa el esternón de ella.

LEROY: Así que Nina, ¿te gustaría ser la reina del cisne?

NINA: Si quieres que sea.

Se inclina y habla suavemente para que las otras chicas no puedan oír.

LEROY: Bueno, si fuera el casting para el Cisne Blanco, sería tuyo.

Ella no puede dejar de sonreír, halagada. Él se aleja de ella.

LEROY: Pero no.

Se aleja de ella y se acerca al pianista.

LEROY: Maestro, la Coda de Odille.

El pianista pasa su libro de partituras.

LEROY: Enséñame tu Cisne Negro, Nina.

Nina nerviosa, mira a Verónica y Galina, que esperan ansiosamente su turno.

Toma unas cuantas respiraciones, luego mira hacia el pianista y asiente con la cabeza.

La música comienza.

Nina baila unos pasos, y luego se lanza a la parte más difícil y famoso de El Lago de los Cisnes: La Coda del Cisne Negro. Consta de 32 fouettes consecutivos (giros).

LEROY: Vamos, no tan controlado.

La música crece en intensidad, ella se presiona en los siguientes compases.

LEROY: ¡Sedúcenos! Al Príncipe, a nosotros, al público, al mundo entero. Los giros son como una araña tejiendo su tela. ¡Vamos! ¡Ataca! ¡Ataca!

Leroy se pasa la mano por el pelo, consternado.

Una mirada de preocupación se extiende por la cara de Nina. Sabe que la está jodiendo.

La puerta se abre y un móvil descentra a Nina por completo. Tropeziza y da unas vueltas cortas antes de acabar.

La Chica Nueva entra en la sala con un Ipod.

LEROY (sarcástico): Una gran noticia que se una a nosotros.

La Chica Nueva mira a todos y se quita los auriculares.

CHICA NUEVA: Lo siento.

LEROY: Chicas, ella es Lily. Ha venido de San Francisco para sustituir a Rebeca.

Lily saluda con la mano.

Nina la mira con desprecio mientras coge aliento.



Estas son las palabras que han empleado los guionistas para describir las emociones de Nina: asustada, vulnerable, melancolía, nerviosa, preocupación...

Destaca la frase: “Sabe que la está jodiendo”.

Un guión no es una redacción precisa para que los actores ejecuten actos mecánicos; el guión debe estar abierto a la interpretación del director y de los actores. Ese “sabe que la está jodiendo” revela un “quiero y no puedo” de la bailarina.

II CISNE NEGRO

El paso definitivo de Cisne Blanco a Cisne Negro ocurre en el escenario, mientras representa El Lago de los Cisnes, entre las páginas 96 y 97 del guión.

He aquí tres escenas, muy breves, que describen las emociones de la bailarina como Cisne Negro.

INT. VESTIDOR PRINCIPAL - Momentos después - 108

Nina sube la cremallera hasta arriba para el traje de Cisne Negro.

Con tesón se aplica el maquillaje de Cisne Negro. Sombra de ojos oscura y roja, y lápiz de labios rojo oscuro.

Vestida de negro y con el maquillaje oscuro del Cisne Negro, se ve salvaje.

Ella mira su reflejo, su brillantes ojos rojos. Nuevas erupciones cubren repentinamente sus brazos, la intensidad creciendo en su interior.

Se maquilla "con tesón" y "se ve salvaje" tras el maquillaje. La máscara no es suficiente, es necesaria una actitud.

Esta escena acaba con una indicación simple a los encargados de los efectos especiales: "Nuevas erupciones cubren repentinamente sus brazos". La siguiente escena, de nuevo en el escenario.



INT. ESCENARIO - NOCHE 111A

Nina estalla en el escenario como el Cisne Negro, acompañado por Rothbart.

Ella se siente poderosa, intensa acercándose a David.

El rostro de él muestra sorpresa.

Nina baila el primer Pas de Deux (paso de dos) con David. Ellos acaban y salen.

INT. ESCENARIO - NOCHE 111C

El momento de la coda. Nina toma una breve pausa, cierra los ojos una vez más, y se deja llevar por completo.

Ella gira con ferocidad. Más PLUMAS NEGRAS aparecen en sus hombros y en la espalda.

Por fin, ella verdaderamente encarna el Cisne Negro.

Termina la coda, y ejecuta la última vuelta con un fuerte paso que hace eco a través del teatro.

El público mira, fascinado. Está demasiado aturdido como para lanzarse a aplaudir.

Nina mira el suelo del escenario. Tiene la cara perlada de sudor. Ella vuelve a la normalidad. Sus ojos son normales. Es una mujer.

Ella mira al público, y ellos ESTALLAN en una gran ovación.

La transformación en Cisne Negro está remarcada con palabras como: "Ella se siente poderosa" y "gira con ferocidad"... Se introduce un contraplano del compañero de baile para remarcar el efecto: "El rostro de él muestra

sorpresa".

Las expresiones utilizadas por los guionistas Heyman, Heinz y McLaughlin son sencillas, pero suficientes para revelar las emociones de la bailarina y su transformación. No se trata de emplear un tono rebuscado, si no de colocar el adjetivo adecuado en el momento preciso.

Si quieres leer el guión completo de Black Swan (en inglés).

3.8 agosto

Un consejo para guionistas ocupados (2011-08-03 10:06)



Sólo necesitas 25 minutos para escribir

Si tu único trabajo es escribir y no lo haces, no tienes perdón. Luego no vayas quejándote de que necesitabas tiempo para mejorar los diálogos. Pero si tienes un trabajo corriente de ocho, nueve o diez horas –como la mayoría de los curritos–, y escribes un guión a ratos muertos, esto puede interesarte...

25 minutos para escribir

Llegas agotado a casa una hora después de haber acabado la jornada laboral. Te espera tu mujer o tu marido, los niños, quién sea... Te toca preparar la cena y después fregar los platos. No ponen nada interesante en la tele y sueltas que quieres irte a tu ordenador un rato. Abres el archivo de tu guión y... agobio, agobio.

Quieres meter manos a los personajes, a la estructura o a una escena escrita. Decides que antes mirarás qué se cuece en las redes sociales y cuando te das cuenta, es tarde. No crees que tengas tiempo para nada. Y te vas a dormir.

Un modo para controlar el agobio es usar la Técnica Podomoro de gestión de tiempo. Consiste en poner una alarma en tu reloj o móvil para que suene dentro de 25 minutos. Durante esos 25 minutos te concentras en una tarea (escribir o corregir una escena, por ejemplo) y no paras hasta que suene la alarma. No debes mirar el correo electrónico ni las actualizaciones de las redes sociales durante esa casi media hora. Sólo escribir.

¡Funciona!

Hace tiempo que escribo así. Se reduce el estrés, notas el trabajo y sientes que has aprovechado el tiempo. Lo curioso es que se tiene ganas de empezar otro periodo de 25 minutos. Recientemente descubrí que Palahniuk es adepto a esta técnica ([enlace a una traducción](#)).

Puedes utilizar tu móvil, una alarma en tu ordenador o una aplicación que ofrece Google y luce así:



Como véis, también gasto 25 minutos en el email y las redes sociales.

Probad a escribir 25 minutos y me contáis.

Un cuadrito de personajes que gustó a los productores (2011-08-05 12:47)



La guionista Laura Muñoz y yo elaboramos un dossier de venta de Violetas para la cita con aquellos productores de Barcelona.

El dossier contenía lo siguiente:

- Una portada con el título y los datos de los guionistas.
- Una página con una frase (como las que aparecen en las novelas antes del primer capítulo).
- El argumento (media página).
- Los cinco personajes protagonistas (cinco páginas).
- Un cuadrito con los personajes, sus motivaciones, sus acciones y el final de sus historias.

Los productores comentaron que les había gustado el cuadrito. Con un vistazo era posible ver quiénes eran los personajes y su trayectoria. La página del cuadrito tenía como título:

MOTIVACIONES DE LOS PERSONAJES

Y aquí, el cuadrito (en blanco):

Quién	Qué quiere	Qué hace para conseguirlo	Cómo acaba su historia

Es un cuadrito que puedes hacer con Word, Openoffice o Libreoffice. Cada celda no debe tener más de seis o siete líneas de texto. ¡Recuerda!: tiene que verse prácticamente de un vistazo.

Este cuadrito puede ser adjuntado en un dossier de venta o una biblia. También puede ser útil al comienzo del trabajo y durante su desarrollo, sobre todo si tienes muchos personajes, y no quieres perderte. Actualmente escribo una novela con cientos de personajes y me sirve para no tener que ver veinte páginas atrás cómo se llamaba "la cuñada de" o "el profesor de".

Todas las celdas deben rellenarse. Aunque no lo parezca, todos los personajes saben lo quieren, aunque no sean

consciente de ello. Hay personas que se destruyen a sí mismas con la pasividad, el dejarse ir.

En la celda 'Qué hace para conseguirlo' escribimos para uno de los personajes de Violetas:

Nada. Todos sus deseos sólo llegan a la categoría de "buenas intenciones".

... La frase revela un modo de ser y comportarse (o no comportarse). Esa clase de personas que dicen que harán esto y aquello, pero todo se queda en palabras.

Vamos a rellenar un cuadrito para ver cómo funciona. Este podría ser el de Breaking Bad (se admiten sugerencias):

Quién	Qué quiere	Qué hace para conseguirlo	Cómo acaba su historia
WALTER WHITE Enseña química en un instituto y tiene cáncer.	Desea que tras su muerte, su esposa no pase apuros económicos.	Fabrica <u>metaanfetamina</u> y se alía con <u>Jesse</u> , un pequeño camello.	Se convierte en <u>Heissenberg</u> , uno de los delincuentes más buscados por la DEA.
SKYLER Esposa de <u>Walter</u> .	Una familia perfecta.	Finge que no conoce los problemas, hasta que no puede ocultar el dolor.	Acepta que la perfección no existe, pero sí el amor a la familia.
JESSE PINKMAN Pequeño camello y antiguo alumno de <u>Walter</u> .	Divertirse. Tomar drogas con los amigos, gastar dinero y estar con chicas.	Acepta que <u>Walter</u> sea su jefe.	Adquiere cierta responsabilidad. Un trabajo criminal tiene sus reglas.
HANK Cuñado de <u>Walter</u> , agente de la DEA.	Atrapar a <u>Heissenberg</u>	Llega a procedimientos poco ortodoxos.	Es apartado del cuerpo.

Espero que os sea útil para vuestro trabajo y vuestras presentaciones.

Entrevista: Pedro Pablo Uceda, experto en Patentes y Marcas (2011-08-16 18:58)



¿Pueden protegerse los formatos de televisión, los guiones, los diseños de animación... en la Oficina de Patentes y Marcas?

La página de La Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM) indica que pueden protegerse "Las marcas y nombres comerciales" y "Los Diseños Industriales". Explica qué son las marcas y qué se entiende por Diseño Industrial. No obstante, surgen ciertas dudas.

Para responder a estas y otras cuestiones me he puesto en contacto con el experto en Marcas y Patentes Pedro Pablo Uceda Carrillo que amablemente accedió a responder a las preguntas con ejemplos concretos que incluye a Zinkia (creadora de Pocoyó), las series Aquí no hay quien viva y La que se avecina y otros productos de televisión.

Pedro Pablo Uceda es licenciado en Administración y Dirección de Empresas por la Universidad de Jaén. Desde 1999 es técnico de la Gerencia Provincial de la Agencia de Innovación y Desarrollo de Andalucía en Jaén. A partir del año 2002, y tras la firma del convenio de colaboración entre la OEPM y la Agencia Idea, comenzó a ocuparse del servicio de asesoramiento en Propiedad Industrial en la Gerencia.

LAS PREGUNTAS y LAS RESPUESTAS.

1. ¿Qué es LA AGENCIA IDEA y qué servicios ofrece? Aunque es más conocida por las ayudas financieras que ofrece, la Agencia de Innovación y Desarrollo de Andalucía también cuenta con un catálogo de servicios avanzados que pretenden contribuir a que las empresas andaluzas sean más competitivas, donde aparecen áreas como Propiedad Industrial, Vigilancia Tecnológica o Cooperación y Transferencia de Tecnología.

Dentro de propiedad industrial, en el año 2002 la Agencia IDEA firmó un acuerdo de colaboración con la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM), ofreciendo asesoramiento personalizado desde entonces sobre todos los trámites de propiedad industrial, sobre cuál es la mejor opción de protección y todos los requisitos necesarios para registrar una marca comercial, una patente o un diseño industrial. Nuestro registro tiene los mismo efectos que el de la OEPM, y enviamos directamente la documentación a Madrid, facilitándole las gestiones a los usuarios.

Hay que destacar que ayudamos a conocer la patentabilidad de una invención o de los resultados de un proyecto de I+D+i, mediante informes personalizados gratuitos, que permiten a las empresas conocer la situación tec-

nológica, para tomar decisiones sobre una invención, un proyecto de I+D o la protección de un signo distintivo. En estos informes, una pyme puede conocer el estado del arte de una tecnología a nivel nacional e internacional, la situación tecnológica de sus competidores.

(Aquí debemos recordar que cada Comunidad Autónoma cuenta con un centro de información en Patentes y Marcas. Y cada país de lengua castellana cuenta con su Oficina).

2. ¿Pueden protegerse los títulos de los guiones, de las películas y los programas de televisión? ¿Qué ventajas ofrece al autor y/o los productores?

En el ámbito de los programas de televisión y las producciones audiovisuales conviven los derechos de propiedad intelectual y los de propiedad industrial. Los primeros son de carácter universal, irrenunciables y no es obligatorio un registro formal, si se puede acreditar la creación de alguna otra forma. Los derechos de propiedad industrial (marcas, patentes y diseños) nacen siempre como consecuencia de una solicitud formal, por lo que el uso sin registro no ofrece ninguna protección. Son derechos distintos, que protegen cosas distintas pero deben combinarse adecuadamente para obtener una buena protección, y quizá que sea más fácil verlo en un ejemplo que todos conocemos.

Las ideas de programa no pueden protegerse como exclusiva, nadie es el propietario de hacer una serie cómica sobre una comunidad de vecinos en la que están todos medio chiflados, ya que en este perfil entraría también, por ejemplo el cómic de Francisco Ibañez "13 Rue del Percebe". Lo que nadie puede copiar son los guiones, personajes y diálogos de la serie AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA, que están protegidos por los derechos de propiedad int-

electual, ni tampoco usar el nombre de la serie, que está protegido como marca por ANTENA 3 TELEVISIÓN.

The screenshot shows a web browser window with the URL www.oepm.es/oculador/lecturaExp. The page header includes the logo of the Spanish Government (GOBIERNO DE ESPAÑA) and the Ministry of Industry, Tourism and Commerce (MINISTERIO DE INDUSTRIA, TURISMO Y COMERCIO). The date of the query is August 16, 2011. The main content area is titled 'Información relacionada con el expediente: M 2530884'. The details listed are:

- Titular: ANTENA 3 DE TELEVISION, S.A.
- Denominación: **ADEN NO HAY OUREN VIVA**
- Tipo Distintivo: Denominativo
- Situación: EN VISOR: PUBLICACIÓN CONCESIÓN
- Fecha de situación: 01/03/2004
- Clasificación de Niza: 38 41

Below this, there is a table of classes:

Clase	Productos/Servicios
38	COMUNICACIONES RADIOFONICAS, DIFUSION DE PROGRAMAS RADIOFONICOS Y DE TELEVISION.
41	SERVICIOS DE ARTISTAS DE ESPECTACULOS (ACTORES), ESTUDIOS DE CINE, CLUBES NOCTURNOS (CABARES, SALAS DE FIESTA), ORGANIZACION DE COMPETICIONES DEPORTIVAS, ORGANIZACION DE CONCURSOS, DIVERSIONES, DIFUSIONES RADIOFONICAS, ENTRETENIMIENTOS TELEVISADOS, ORGANIZACION, PRODUCCION Y REPRESENTACION DE ESPECTACULOS, MONTAJE DE PROGRAMAS RADIOFONICOS Y DE TELEVISION, ORGANIZACION DE ESPECTACULOS (SERVICIOS DE EMPRESARIOS), SERVICIOS DE ORQUESTA, REDACCION DE GUIONES, REPRESENTACIONES TEATRALES, ENTRETENIMIENTO TELEVISADO (SEPARCIMENTO).

At the bottom, there are links for 'Inicio de página' and 'Volver'.

'Aquí no hay quien viva' (clic para agrandar la imagen)

Cualquier productora es dueña de hacer "otra" serie con la misma idea para otra cadena (incluso con los mismos actores), pero sin copiar personajes, ni diálogos, ni trama. En este caso registrará una marca distinta, que curiosamente no es propiedad de Telecinco, sino de la productora que podrá llevarse el programa a otra cadena con el mismo nombre si le conviene. El reparto de los derechos queda establecido en los contratos y es un apartado muy importante y que hay que analizar siempre con detalle.

The screenshot shows a web browser window with the URL www.oepm.es/Localizador.do. The page header includes the Spanish Government logo and the text 'GOBIERNO DE ESPAÑA', 'MINISTERIO DE INDUSTRIA, TURISMO Y COMERCIO', and 'Oficina Española de Patentes y Marcas'. The date of the query is 'martes 15 de agosto de 2011'. Below the header, there are navigation links: 'Salir', 'Otra Consulta', and 'Volver'. A green bar contains the text 'Información relacionada con el expediente: M 2743008'. Below this, a table lists details for the trademark 'LA ODE SE AVECINA':

Títular	ANESTESIA ENTERTAINMENT, S.L.
Denominación	LA ODE SE AVECINA
Tipo Distintivo	Denominativo
Situación	EN VIGOR: PUBLICACION CONCESION
Fecha de situación	16/09/2007
Clasificación de Niza	38 41

Below the table, there is a section for 'Clase' with the following details:

38	TELECOMUNICACIONES.
41	EDUCACION, FORMACION, ESPARTEMENTO, ACTIVIDADES DEPORTIVAS Y CULTURALES.

At the bottom, there are links for 'Inicio de página' and 'Volver'.

'La que se avvicina' (clic para agrandar la imagen)

2. El artículo 10.2 de la Ley de Propiedad Intelectual 1/1996 establece que: El título de la obra cuando éste no exista de antemano también se incluye dentro de la protección. Mi pregunta es: ¿El título por sí mismo puede ser utilizado como una marca o sólo queda restringido a la identificación de la obra? ¿Puede una empresa utilizar como marca el título de una obra?

Repito que derechos de propiedad intelectual y derechos de propiedad industrial siempre conviven, y deben combinarse adecuadamente para obtener una adecuada protección. El título de una obra forma parte de los derechos de propiedad intelectual, pero, además de designar a una obra artística, también puede ser objeto de explotación comercial, si se utiliza para fabricar merchandising, para promociones publicitarias... En estos casos siempre es recomendable proteger una marca que identifica no solo a la parte artística, sino a cualquier uso del título que tenga carácter económico y comercial, y que también in-

cluye la imagen gráfica. No es, por tanto automático el que un título esté protegido como marca, sino que hay que presentar la correspondiente solicitud. En caso de que se registre como marca el título de una obra, los derechos serán de la persona que presente la solicitud, por lo que hay que tener cuidado siempre en este aspecto. En caso de mala fe o copia demostrada se puede anular posteriormente vía procedimiento judicial la solicitud, pero como norma general los derechos de marca son siempre de quien presenten la solicitud.

La propiedad industrial concede derechos más fuertes y más fáciles de hacer valer, ya que para una marca registrada existe una solicitud aprobada por un organismo público que siempre utiliza el mismo procedimiento de tramitación (con una fase de publicación en BOPI para que se presenten oposiciones a la aprobación). En el caso de un título de una obra, servirá para identificarla su contenido artístico y en su defensa se puede usar la normativa de propiedad intelectual o incluso la de competencia desleal, pero siempre será necesario un procedimiento más complejo, además que no registrarla como marca puede plantear problemas para su explotación comercial. Al contrario recuerdo el caso de 'Cuéntame cómo pasó'. Inicialmente iba ser llamada Cuéntame, pero este 'Cuéntame' era una marca comercial.

No conozco el caso concreto de Cuéntame, pero supongo que habría problemas para registrar este término solamente, al haber ya marcas parecidas preexistentes. Es una práctica común entre las empresas registrar una denominación más amplia para reducir las posibilidades de encontrar parecidos que puedan oponerse a su aprobación.

The screenshot shows a web browser window with the URL www.oepm.es/Localizador.do. The page header includes the Spanish Government logo and the text 'GOBIERNO DE ESPAÑA', 'MINISTERIO DE INDUSTRIA, TURISMO Y COMERCIO', and 'Oficina Española de Patentes y Marcas'. The date of the consultation is 'martes 15 de agosto de 2011'. The main heading is 'Información relacionada con el expediente: M 1975570'. Below this, a table lists the following details:

Títular	CORPORACION DE RADIO Y TELEVISION ESPAÑOLA, S.A
Denominación	CUENTAME COMO PASO
Tipo Distintivo	Diseminativo
Situación	EN VIGOR: PUBL. CONCESION DE RENOVACION
Fecha de situación	01/11/2005
Clasificación de Niza	38

At the bottom, the 'Clase' is identified as '38 SERVICIOS DE COMUNICACIONES POR RADIO Y TELEVISION.' Navigation links for 'Inicio de página' and 'Volver' are also visible.

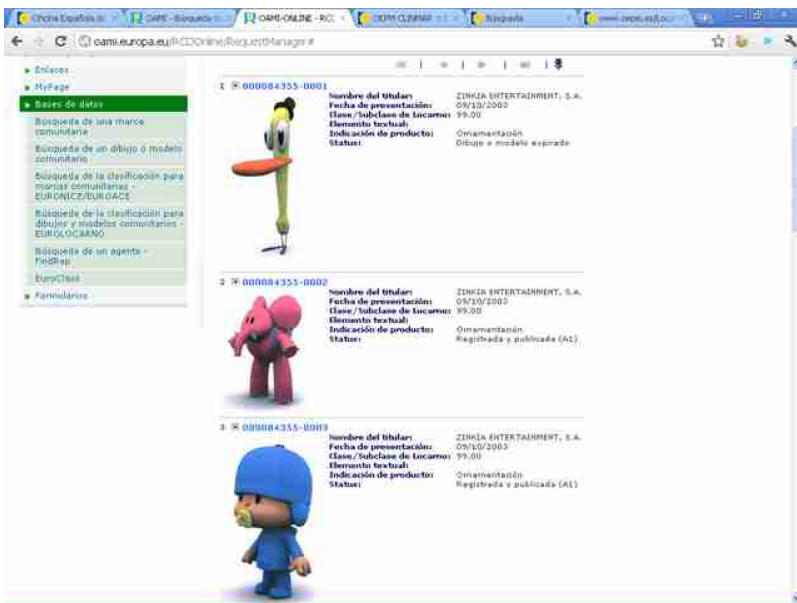
'Cuéntame cómo pasó' (clic para agrandar la imagen)

3. El artículo 10.2 de La Ley de Propiedad Intelectual también establece que son objeto de registro las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o comics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas. Pero me queda una duda. Una productora de animación me preguntó hace poco si debía proteger en Patentes y Marcas con los diseños que habían realizado para una serie. Si es posible, ¿ofrece una ventaja adicional o protección especial?

La ventaja adicional es que un diseño industrial está centrado en la explotación económica de una imagen u objeto tridimensional, concede derechos más fuertes y más fáciles de defender. Con presentar una solicitud de diseño registrado se evitan todas las pruebas de creación que son necesarias para alegar derechos de propiedad intelectual. No es necesario registrar todas las imágenes u obras como diseño, pero si es muy recomendable reg-

istrar las que se vayan a utilizar en cualquier campaña promocional o dentro de objetos que se pongan a la venta (posters, ropa, objetos de merchandising...), ya que el propietario tendrá más fácil defenderse de la copia, además de obtener una ventaja competitiva al reflejar que sus productos son originales. El registro de diseño no es tan caro (72 euros por 10 variantes) y es recomendable su protección, siempre que se derive una actividad económica suficiente.

En el caso de una productora de animación, no merecería la pena proteger toda la obra completa, pero sí que sería interesante proteger como diseño industrial los personajes y los escenarios principales, porque luego puede utilizarse para crear juguetes, programas de ordenador... y si serían una fuente de ingresos muy importante. Véase el ejemplo de POCOYO , ZINKIA ENTERTAINMENT tiene registrados como diseños comunitarios los personajes:



Zinkia (clic para agrandar la imagen)

4. ¿Cuáles son los requisitos necesarios para registrar una marca o nombre comercial?

El principal es que no haya marcas idénticas o parecidas ya registradas en actividades similares, por lo que es recomendable hacer una búsqueda previa de antecedentes en la web de la OEPM, y si se precisa solicitar a Madrid un informe oficial de parecidos.

La Ley de Marcas 17/2001 también establece prohibiciones genéricas, entre las más importantes aparecen que no se pueden registrar marcas sin carácter distintivo (no se podría registrar ZAPATERÍA para una actividad comercial, si ZAPATERÍA RAMÍREZ); los que puedan inducir al público a error, por hacer referencia a la naturaleza, la calidad o la procedencia geográfica del producto o servicio; o los que sean contrarios a la Ley, al orden público o a las buenas costumbres.

La solicitud se puede presentar de forma telemática en la web de la OEPM como alternativa a la solicitud tradicional, aunque si es la primera que se presenta y para evitar errores en la tramitación sería recomendable que los interesados se pusieran en contacto con alguna de las gerencias de la Agencia Idea. Hay una en cada capital de provincia andaluza, y podemos asesorarle en el procedimiento, además de registrar las solicitudes, teniendo nuestro registro los mismos efectos que el de la OEPM.

5. Tengo entendido que los trámites de aprobación de una marca tarda 6 meses. ¿Existe una protección especial durante el tiempo de espera?

Los derechos de marca, en caso de aprobarse la solicitud, nacen en el momento de presentación y pueden ale-

garse posteriormente para cualquier efecto. Mientras está la marca en trámite, y es correcto el plazo de 6 meses mínimo que indicas, se puede utilizar, pero sabiendo que no está aprobada definitivamente y que si se deniega habría que retirarla y comenzar a utilizar otra. Lo recomendable es esperarse hasta que esté aprobada para utilizarla y no tener problemas, aunque en cualquier caso una buena búsqueda previa puede reducir estos problemas y ofrecer más garantías de que la marca que se presenta obtendrá finalmente el visto bueno.

6. ¿Hay alguna otra cuestión que te gustaría comentar?

Solamente recordar que la Agencia Idea está a disposición de todas las empresas y particulares que puedan estar interesados en utilizar los derechos de propiedad industrial, ofreciendo asesoramiento personalizado. Estos derechos son una herramienta de protección muy potente, y que pueden ser utilizados sin demasiadas complicaciones en su registro, sobre todo en el caso de marcas y diseños, y que merece la pena conocerlos y utilizarlos adecuadamente.

De nuevo, dar las gracias a Pedro Pablo Uceda por su tiempo y sus explicaciones. Si necesitas aclarar dudas sobre los trámites de Propiedad Industrial puedes ponerte en contacto con Pedro Pablo Uceda a través de distintos medios:

twitter: ppuceda

email: pucedá (arroba) agenciaidea.es

También nos invita a leer su blog Marcas y Patentes Jaen

Reescribir sin agobios (2011-08-26 11:37)



El guionista ha realizado varias reescrituras del guión, pero el resultado es insatisfactorio: hay escenas flojas, y puede que agujeros lógicos (1) y/o dramáticos (2) que necesitan ser tapados por nuevas escenas.

Cuando el guionista se enfrenta a la enésima reescritura el sencillo acto de abrir el archivo en el ordenador se convierte en una especie de tortura china (los guionistas, qué melodramáticos).

El guionista no percibe que el trabajo avance. Y la sensación de hastío aumenta.

¿Qué podemos hacer?

Algo tan sencillo como crear un nuevo archivo para cada una de las escenas flojas y las escenas nuevas. Cada archivo debe tener un título descriptivo:

- El inspector encuentra la fotografía del asesino en el

piso de la víctima.

- Olga lee la novela de Tomás y la critica
- Diana busca a la gata por los jardines de los vecinos

... Y escribimos.

La reescritura se hace más llevadera. Por otro lado evitamos la tentación de detenernos en las escenas ya escritas o que están bien para concentrarnos en las nuevas. (Por supuesto, que debemos tener en cuenta qué viene antes y qué consecuencias trae las nuevas escenas).

Cuando uno concluye una escena siente satisfacción porque se ve que el trabajo ha avanzado: "¡Acabé la escena del choque de trenes!"

Luego queda la simple tarea de copiar la escena y pegarla dentro del guión.

Puedo aseguraros que este truquito está salvándome la vida (¡qué melodramático!)

(1) Agujero lógico: La escena no tiene sentido porque falta un elemento: ¿Dónde encontró el policía la prueba inculpativa?

(2) Agujero dramático: El cambio de actitud de un personaje respecto a otro no tiene sentido. Una escena se ha perdido por el camino para entender la evolución de la relación.

3.9 septiembre

Gregory Peck y el pequeño fascista (2011-09-09 12:37)



Un ejemplo de cómo contentar a los espectadores y no traicionar al personaje

La tercera vez que vi *Matar a un ruiseñor* descubrí que Atticus Finch (Gregory Peck) no es un personaje de moral inquebrantable y firmes convicciones democráticas. (¿Cómo no lo vi antes?) Hacia el final de la película, Atticus rompe por un momento con su ética y acepta el sentido de la justicia del espectador (hay asuntos que deben resolverse al margen de la ley). Esto convierte a Atticus Finch en un personaje poliédrico, casi humano, casi como nosotros.

Recordemos los últimos minutos de *Matar a un ruiseñor*: los hijos de Atticus Finch se dirigen a una fiesta de disfraces del colegio. En el camino son atacados por un hombre. Otro hombre, un vecino con deficiencia mental, mata al agresor y lleva a los niños con Atticus. El decente Atticus se encuentra con un dilema: agradece al

vecino que haya salvado a los niños, pero se siente obligado a contar lo sucedido a las autoridades (supondría el encarcelamiento provisional del vecino). Así es Atticus, no puede evitarlo.

Por otro lado, los espectadores tenemos sentimientos encontrados:

1. Si Atticus pasara por alto lo sucedido, sentiríamos que se traiciona el espíritu del personaje.
2. Los espectadores verían injusto que el salvador de los niños acabara en la cárcel.

La solución

El sheriff del lugar es la voz del espectador: el agresor estaba borracho y se cayó sobre su propia navaja; fin del asunto. Atticus no está contento con la propuesta: la ley es la ley. Pero el sheriff acaba convenciéndolo.

De este modo se contenta de dos formas al espectador:

1. Atticus Finch conserva su integridad moral al dejar que la decisión sobre el futuro del vecino recaiga en el sheriff.
2. Se tranquiliza al pequeño fascista de hay en cada espectador: ha muerto un indeseable, ¿para qué vamos a meter en problemas al tipo que lo mató?

El personaje honesto y el pequeño fascista caminan de la mano en muchas películas y series de ficción. En muchas ocasiones es necesario que existan ambos personajes, sobre todo si queremos que el primero, el honesto, permanezca sin mancha. Alguien tiene que hacer

el trabajo sucio, lo que realmente desea el espectador: el ojo por ojo, el diente por diente, que los malos se mueran y los buenos rían aliviados en el último segundo.

Entrevista: Pau Brunet, director de Boxoffice Script (2011-09-16 10:40)



¿Qué guiones buscan las productoras?
¿Cómo mover un guión cuando se está fuera de la industria?

Si quieres respuestas, este artículo puede interesarte.

Quien lleva tiempo en el oficio de escribir guiones sabe que la mayoría de las productoras no aceptan material de autores que no conoce. (De ahí la importancia de acudir a encuentros profesionales, presentaciones de catálogos audiovisuales... De nada.)

Ahora los guionistas contamos con una ayuda: Boxoffice Script. Como quería saber más de Boxoffice Script, me puse en contacto con Pau Brunet, su máximo responsable, para una entrevista. Desde aquí le agradezco su tiempo y la atención prestada.

Pau Brunet ha cursado estudios de marketing y distribución en ESCAC. Es editor de la web Boxoffice.es, dedicada al estudio de las audiencias de cine de España y Los Estados Unidos. Los análisis de Pau Brunet son publicados por fotogramas.es, canaltcm.com, cinemania.es y los diarios ABC, Público y 20 minutos, entre otros. Además, es creador de Boxoffice Consulting,

empresa que diseña estrategias de marketing y asesora a productoras en el desarrollo, lanzamiento y promoción de sus películas. Agallas (Continental Films), Héroe (Media Films) y Transsiberian (Filmmax) son algunas de las producciones asesoradas por Boxoffice Consulting.

LA ENTREVISTA

Javier M.: ¿Por qué nace BOXOFFICE SCRIPT ?

Pau Brunet: Bueno, Boxoffice Script nació a partir de una idea que ya rondaba entre Emilio Mayorga (socio en Boxoffice Consulting) y yo de mirar de encontrar proyectos interesantes para las productoras con las que estábamos trabajando. Una vez en Estados Unidos comprendí como funciona el sistema de Estudios, productoras y las agencias de talento y entonces fue cuando ideamos un modelo concreto para un mercado como el Español, que no es Hollywood, pero está empezando a crear un camino hacia la industria.

QUÉ GUIONES BUSCAN LAS PRODUCTORAS

Javier M.: En la página de BOXOFFICE SCRIPT indicáis que sois consultores de algunas de las productoras punteras de España. ¿Puedes decirnos qué temáticas o géneros buscan estas productoras?

Pau Brunet: En un principio siempre se dice que se busca de todo, mientras el guión sea bueno. Y en parte es cierto, pero por otro lado la realidad del mercado, Español y Europeo, hace que las preferencias de muchos se muevan en torno a proyectos de género (terror, fantástico, suspense) que puedan crear bien con

presupuestos bajos (más bajos de lo habitual) o bien construirse con una intención muy internacional. En este aspecto se busca también un cierto distanciamiento con USA, buscando guiones sólidos y algunos buenos talentos autorales. Luego la comedia es otro aspecto que llega a interesar y a partir de aquí, las preferencias son muy según el proyecto.

Javier M.: ¿Cine comercial o cine de autor?

Pau Brunet: La perfecta unión es lo que se busca. El cine de autor cada vez tiene un mercado más limitado a nivel económico por lo que obliga a pensar en proyectos muy pequeños, inteligente y con un punto de originalidad. El nuevo talento tiene que batallar casi el triple para lograr su primera película y los productores cada vez están menos confiados en meterse en según que aventuras. Aún se hace mucho cine de autor, pero lo que vemos en las pantallas y la enorme y larguísima fila de aspirantes puede ser demoledora para cualquiera que empiece. Hay un tapón de dos generaciones, quizás en muchos casos porque muchos quieren dirigir sus guiones, y para que coincidan estos dos factores cada vez está más difícil, a veces hay que optar por una de las dos funciones. El cine comercial no es que esté mejor, pero da una sensación de más seguridad.

Javier M.: La mayoría de las películas españolas son de autor o el director aparece en los créditos como guionista porque ha añadido su "visión personal". Sin embargo, en los últimos años algunas de las películas españolas de mayor éxito de crítica y público tienen por un lado a un guionista y por otro a un director que no figura en los créditos de guión. Pienso en 'El Orfanato', en 'Buried' o 'También la lluvia'. ¿Crees que este modo de producir cine llegará a convertirse en habitual en España?

Pau Brunet: Lo dicho antes, hay una elevada desconfianza en apostar por talento nuevo que vaya a hacer las funciones de guión y director, cada vez es más habitual ver un debut de un director sobre un guión de otro o un guionista novel que consigue colocar su historia. Muchos productores prefieren "apostar" sobre directores ya solventes o bien con nombre, y lo mismo con los guionistas. Son tiempos difíciles para algunos riesgos y esto obliga a muchos a ir por caminos conocidos o reconocidos, y esto es un poco donde queremos trabajar más. Estudiar bien las posibilidades del proyecto para que el productor vea las opciones que tiene el guión.

EL FORMATO DE GUIÓN

Javier M.: Algunas productoras españolas (lo sé por experiencia) no utilizan el formato de guión estándar de Hollywood. Por otro lado, sé que algunos lectores de guión que rechazan guiones por no tener el formato americano. ¿Cuál es la postura de BOXOFFICE SCRIPT?

Pau Brunet: La postura de Boxoffice Script siempre será la de buscar proyectos solventes y producibles, que tengan calidad y que sean viables. Está claro que si vemos un proyecto que se sale de lo clásico pero es bueno, se tendrá en cuenta.

EL REGISTRO DE GUIONES

Javier M.: ¿Aparte del documento del Registro de la Propiedad Intelectual, BOXOFFICE SCRIPT admite guiones con el documento de registro de Safe Creative o de la Propiedad Intelectual de Los Estados Unidos?

Pau Brunet: Sobre el tema del registro, lo que nos interesa es que esté registrado para poderlo mover entre terceros sin ningún problema. Si tienes un documento

que acredite este registro nos lo adjuntas y ya nos irá bien.

RELACIÓN ENTRE EL GUIONISTA, BOXOFFICE SCRIPT Y LA PRODUCTORA

Javier M.: Leyendo las 'Condiciones generales de uso' entiendo que BOXOFFICE SCRIPT mediará entre el productor y el guionista durante los acuerdos comerciales y el desarrollo del proyecto. ¿Puedes hablarnos de esto?

Pau Brunet: La intención de Boxoffice Script es seguir y complementar el trabajo que se hace desde Boxoffice Consulting, es decir, trataremos de poder seguir junto con el proyecto en el momento en que pase a manos de la productora, y trabajar sobre él a nivel de desarrollo. De esta manera la relación productora-guionista-agencia/consultoría seguirá activa.

Javier M.: ¿El guionista representado por BOXOFFICE SCRIPT goza del asesoramiento jurídico de la Asesoría Legal Rionegro en el trato con la productora?

Pau Brunet: No, con la asesoría trabajamos nosotros con una relación comercial normal y corriente. En todo caso el guionista bien puede acudir a la asesoría o a otro abogado si lo requiere o a las asociaciones de guionistas.

Javier M.: Diferentes asociaciones de guionistas publican sus tablas recomendadas de retribuciones. ¿Puedes decirnos cuáles son los precios de guión según el mercado?

Pau Brunet: Eso de momento no lo vamos a comentar, vamos a ver como reacciona el mercado ante un interlocutor como será Boxoffice Script, pero está claro que vamos a batallar mucho por los precios justos.

Javier M.: ¿BOXOFFICE SCRIPT tiene previsto mover biblias de series de televisión en el futuro?

BOXOFFICE SCRIPT, CENTRADA EN EL CINE

Pau Brunet: De momento no, la verdad es que han llegado muchos proyectos y es casi diario la llegada de más y hay que procesar y en breve empezar a moverlos. La idea es centrarnos en cine, que es nuestra especialidad, y luego veremos, pero quizás será más probable las tv-Movies que las series.

BOXOFFICE  SCRIPT

De nuevo, dar las gracias a Pau Brunet por su atención y sus palabras.

¿Os animáis a enviar vuestros guiones a Boxoffice Script?

3.10 octubre

Adaptar una novela: recortar el césped (2011-10-09 20:26)



Patricia Highsmith imaginando los crímenes de Ripley

El talento de Mr. Ripley vs. El talento de Mr. Ripley

Si pretendemos convertir una novela de 300 páginas en un guión de 120 páginas, el sentido común nos dice que debemos recortar, prescindir de algunos pasajes del texto y eliminar personajes accesorios. Meter en el guión personajes y crear situaciones nuevas (no confundamos esto con desarrollar dramáticamente un párrafo descriptivo) es una extravagancia, y una traición si los añadidos tergiversan la ideología de la obra o a los personajes.

Esto último lo podemos ver en la adaptación de la novela El talento de Mr. Ripley realizada en 1999 (conocida por tener a Matt Damon como Tom Ripley). Para justificar el asesinato cometido por Tom Ripley, el guionista y director recurre a trucos simplistas.

Veremos brevemente tres diferencias entre la novela de Patricia Highsmith y la adaptación cinematográfica de 1999. Notaremos que la película complica de manera innecesaria la novela y transforma la personalidad de Tom Ripley y de su víctima para justificar el asesinato. Incluso quien no haya leído la novela podrá ver que los recursos de la película son poco imaginativos.

EL COMIENZO

La novela comienza con Tom Ripley huyendo de un hombre al que ha tomado por policía. Más adelante seremos testigos de una de sus estafas. Cuando un hombre rico le pide que busque a su hijo, Tom ve una oportunidad para alejarse de los acreedores.

En la película de 1999, Ripley es el mozo que atiende a clientes en los aseos de la ópera, y se gana algún dinero tocando el piano en las fiestas para ricos. Nada de esto aparece en la novela. ¡Pobre chico! Cuando recibe la propuesta de buscar al niño de papá, acepta porque le permitirá viajar y ganarse un dinerito.

DICKIE GREENLEAF, EL JOVEN RICO (la víctima)

La novela muestra a Dickie Greenleaf como el arquetipo de joven rico ocioso, egocéntrico, inútil, que mira a los demás con aire de superioridad. Tom Ripley se siente a veces rechazado y humillado por Dickie.

En la película, Dickie sigue siendo igualmente insoportable, pero el guionista quiere hacerlo más odioso. Por eso se saca de la manga que Dickie deja embarazada a la dependiente de una frutería y la abandona. Poco

después, la joven se suicida. La dependienta no aparece en la novela.

EL ASESINATO

La novela revela que a Tom le afectan demasiado los desplantes, las burlas de Dickie, y los celos hacia la novia de éste. Tom se deja atrapar por el rencor e imagina distintas maneras de asesinar a Dickie. Y encuentra la oportunidad... Los dos están solos en una pequeña barca en el mar. Tom golpea a Dickie tres veces con el remo, a traición.

En la película, Tom y Dickie están en la barca. Tom le pide a Dickie que vivan juntos en Roma y le declara su amor. Dickie rechaza a Tom con palabras muy duras. Tom llora y presa de la ira asesta un golpe de remo a Dickie. Tom se arrepiente al ver malherido a su amigo y quiere llevarlo a un hospital. Dickie se lanza al cuello de Tom. En el fragor de la lucha, Toma mata a Dicky. El asesino no es visto como una persona fría, calculadora, si no como un enamorado rechazado con burlas.

EL DESARROLLO DE LA HISTORIA

La novela muestra que Tom Ripley no deja nada al azar. Su juego con la policía está calculado.

La película muestra a Tom presa de los acontecimientos, que improvisa a medida que se mueve.

CONCLUSIÓN

La película de 1999 se esfuerza por ofrecer una imagen vulnerable de Tom Ripley, y destaca los rasgos negativos de la víctima y la clase social a la que ésta pertenece. Para este ejercicio, el guionista utiliza a per-

sonajes inexistentes en la novela (la suicida, la inocente americana que se hace amiga de Tom) y crea escenas que recalcan el talento y la pobreza de Ripley y la mezquindad del rico e inútil Dickie. (¿No se llama a esto demagogia?)

Un título alternativo para esta entrada era: "Ama a tus personajes, pero no demasiado". No tanto que quieras dulcificar, matizar, esconder o justificar su parte más o menos oscura.

Se haya leído o no la novela, cualquier observador descubrirá los trucos que tiene la película de 1999. El talento de Mr. Ripley de Patricia Highsmith no necesita aderezos.

Qué hacer cuando la realidad quiere imponerse (2011-10-16 10:42)



Quiero contaros un caso práctico. El protagonista tiene que ir a la cárcel y habla con un abogado. Realmente no hay pruebas contra el protagonista, pero su abogado es incapaz de ver algo tan simple. Irritante. Esta situación la he tenido que trabajar en otras dos ocasiones más a lo largo de los años y no dudo que vuelva a repetirse.

LAS ESCALETAS NO SON SAGRADAS

Uno de mis primeros trabajos fue escribir los diálogos de una serie de televisión. El protagonista principal era un empresario corrupto que era detenido por varios delitos monetarios. Me tocó la escaleta donde el personaje era detenido y el abogado comunicaba al protagonista que la cosa pintaba mal. El escaletista tuvo la “feliz idea” de indicar entrecomillado qué tenía que decir el abogado.

Una de las normas de la serie era “respetar los diálogos entrecomillados por los escaletistas”. Pero uno no quiere que tomen al espectador por tonto.

A LA CÁRCEL, SEA COMO SEA

“Lo que dice el abogado no tiene ni pies ni cabeza”, dijo al productor. “Incluso una persona normal que lea los periódicos verá que el caso no tiene sentido. El abogado habla demasiado para nada. Es un idiota por no sacarlo en diez minutos”, dije.

“Hay que meter al tío este en la cárcel como sea”, dijo el productor.

CREAR MOTIVOS DOCUMENTADOS

Una solución era crear motivos suficientes para mantener al protagonista en prisión. Al productor no le hacía gracia. “Luego vendrá otro y me dirá otra cosa”, dijo el productor.

ELIPSIS SOBRE LA JERGA TÉCNICA

“Mira, aquí no habla nadie de leyes ni nada”, dijo el productor y prosiguió: “Que el abogado diga que la cosa está mal y no hay mucho que hacer”. Y fue lo que hice.

EL ESPECTADOR QUE DESCONECTA

Hay espectadores que no conocen la jerga legal o médica, pero desconectan cuando aprecian un aire de falsedad. Documentarse debería ser una obligación para el guionista. El conocimiento del tema puede llevarnos a donde queramos mejor que el desconocimiento. Pero si la realidad es terca debemos usar la elipsis con gracia.

EL PARTO DE LOS MONTES

Frente a los guionistas vagos están los que se documentan en exceso para una escena que en pantalla no durará más de tres minutos. Demasiada energía desperdiciada.

ELIMINAR AL ABOGADO / MÉDICO ENGORROSO

Si no escribimos un drama legal o un drama médico, podemos prescindir del abogado y el médico para dar malas noticias. El protagonista cuenta a otra persona qué le ha dicho el médico o el abogado. De esta manera se ofrece información de manera emocional y con palabras "de la calle".

No hay convidados de piedra en un gui3n (2011-10-20 11:19)



La pr3xima vez que os encontr3is ante una en3sima emisi3n de un episodio de Los Simpsons, os pido que est3is atentos a una cosa...

En las escenas familiares y de grupo, est3n los que tienen que estar, pero no todos hablan. Un personaje toma una decisi3n; otros la aprueba y la siguen; otros, callan. A menudo, los que callan permiten que avance la acci3n.

Esta es una licencia que se toman algunos guiones de animaci3n, pero que puede ser un error en los guiones con personajes reales.

MARGE CALLA Y HOMMER TIENE SU EPISODIO

Marge Simpson calla a menudo cuando quisiera decir cu-

atro cosas. No porque sea una mujer abnegada (que lo es), si no porque conviene a la trama. Ella permite las barbaridades de Homer y Bart porque si ella hablara, ni Hommer ni Bart tendrían sus aventuras. Un ejemplo: Los Simpsons, abuelo incluido, van a un parque temático. Hommer se empeña en regresar a casa sin escalas, aunque su padre tenga los riñones a punto de reventar. ¿Qué hace Marge? No pide a Hommer que tenga compasión, no intenta chantajearlo diciéndole "si paras un momento, te haré esas tortitas que tanto te gustan" (un truco que ha usado a su conveniencia más de una vez). Marga calla y acaba por dormirse escuchando los lamentos del anciano. Y los riñones del abuelo explotan.

CONVIDADOS DE PIEDRA EN ESCENAS DE GRUPO

Son dibujitos. Pensamos. De acuerdo. Pero lo que se permite en los dibujitos, rara vez es permisible en las escenas con personajes reales. Pensemos en un grupo de trabajadores que se plantea ir a la huelga:

- Hay un líder.
- Unos adeptos incondicionales (por temor, admiración o porque prefieren delegar las cuestiones importantes en otros).
- Una masa de indecisos.
- Alguien que ofrece una alternativa al líder.

La huelga tiene que hacerse sí o sí. Un guionista poco esforzado escribe un discurso del líder y al grupo aceptándolo, sin más. Nadie hace preguntas, nadie se opone. (Hay muchas escenas así en los guiones). Luego llega el guión a su compañero de escritura, al director o al productor, y si están despiertos, dirán: "¿Qué pasa, que

menganito no dice nada?"

SI EL PERSONAJE CALLA, ES PORQUE LE CONVIENE AL PERSONAJE

Si menganita no dice nada es porque tiene una estrategia oculta, no le interese intervenir en ese momento o quizá no tenga una opinión formada. Si menganita calla, es porque a menganita le conviene, no por descuido o por comodidad del guionista. Y si no tiene nada que decir, al menos ofrece una reacción. En ocasiones menganita no tiene ni un gesto! Es un convidado de piedra.

ORGANIZANDO LAS ESCENAS DE GRUPO

Para no olvidarse de dar voz, gesto o acción a los personajes en un grupo, hay que hacer una lista con ellos (para no olvidarnos de que están allí) y preguntarnos: ¿X tiene algo que decir sobre el tema? ¿A favor? ¿En contra? Si no habla, qué postura, qué gesto tiene. Y si crees que un personaje te llevará a un punto que no te interesa, sácalo de la escena.

Cataratas en el mar y otras catástrofes (2011-10-23 19:24)



Las

emoción del peligro no debería interrumpirse

El cine de catástrofes tiene un esquema simple: el guionista escoge a un grupo de personajes, desarrolla los conflictos entre ellos y espera a que llegue el terremoto, el avión pierda el control o el barco esté a punto de naufragar.

Cuando llega el momento "sálvese quién pueda" los conflictos entre los personajes son sustituidos por acciones encaminadas a salvar la vida. Los personajes tratan de protegerse; no se paran para hablar de amores ni echarse reproches. Los ajustes de cuentas quedan para "después", si es que hay un "después".

CATARATA EN EL MAR

Los protagonistas de la serie "El Barco" se topan con una catarata en el mar. Esta idea visualmente atractiva y tan original, y la publicidad de la cadena me llevaron a ver los dos episodios dedicados al tema: episodio de planteamiento y de caída. Quería saber cómo se había resuelto. Aquí hablaré del episodio de "caída".

CATÁSTROFES Y FLASHBACKS: MAL MATRIMONIO

El punto de "no retorno" o "sálvese quién pueda" de una película de catástrofe casa mal con los flashbacks de los personajes. Sin embargo, el segundo episodio contiene flashbacks de tres personajes (con el planteamiento, desarrollo y desenlace de cada uno). A veces, con las escenas montadas unas detrás de otras.

LOS ASUNTOS DOMÉSTICOS, MEJOR PARA DESPUÉS

La vida de los protagonistas de la serie pende de un ancla que amenaza con romperse. Pero algunos de ellos están más pendientes de hablar de amoríos, de "yo te dije" y "tú me dijiste" antes que de salvarse. La credibilidad del capítulo y los personajes queda amenazada.

LA EMOCIÓN DEL PELIGRO SE DILUYE

La suma de los flashbacks y las discusiones domésticas provocan que la emoción del peligro quede en segundo plano. Uno siente que va montado en un coche que se cala en cada rotonda, cuando tiene ganas de llegar pronto al destino.

LAS CATÁSTROFES DEBEN DESARROLLARSE EN TIEMPO REAL

Cualquier película de catástrofe demanda que las

escenas tras el punto de "sálvese quien pueda" se desarrollen en 'tiempo real'. El espectador quiere seguir cada uno de los pasos de los personajes: qué hace y dónde está en cada momento. Los preparativos de salvamento, las maniobras para eludir el peligro, las carreras, ocultarse... no hay tiempo para más. Desarrollar la acción en tiempo real de un momento de peligro puede ocupar toda una hora y media. Los personajes sólo deben tener tiempo para un "perdóname" o un "te quiero".

Anuncio: Mesa redonda 'Tv y estilos de vida: cómo influye un guión' (2011-10-28 13:03)



El próximo 9 de noviembre, Ruth García (guionista de Los Protegidos), Emilio Díez (guionista de Periodistas y El Internado) y Javier Meléndez hablarán sobre la influencia de la ficción televisiva en el espectador, en el marco de las VI JORNADAS UNIVERSITARIAS DE TV, TELESPECTADORES Y PUBLICIDAD organizadas por La Asociación de Telespectadores de Andalucía, La Asociación para el Progreso de la Comunicación y la Universidad de Sevilla.

El programa completo puede descargarse aquí.

3.11 noviembre

El principio de incertidumbre de Gilligan (2011-11-01 11:10)



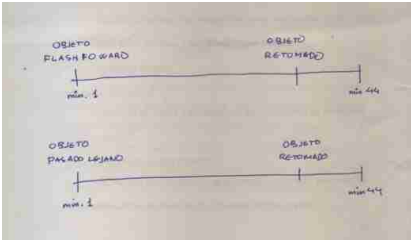
SOBRE CÓMO SE JUEGA CON LOS OBJETOS EN BREAKING BAD

A Vince Gilligan le gusta jugar con los objetos; quizá más que a ningún otro creador de series. Muchos capítulos de *Breaking Bad* comienzan con una persona que encuentra, observa o usa un objeto que más adelante tendrá una insospechada importancia dramática o simbólica.

1. EL PRINCIPIO DE INCERTIDUMBRE DE GILLIGAN

El objeto que abre un capítulo de *Breaking Bad* puede ser extraño como una dentadura dentro de un cubo de metacrilato o el ojo de un oso de juguete; puede ser corriente como un robot de limpieza o una cajita de regalo.

El objeto puede ser mostrado en un momento del futuro (un flashforward) o la imagen pertenece a un pasado muy lejano a los acontecimientos que trata el capítulo. Lo que nunca sabremos es cómo será utilizado o qué importancia tendrá. A esto lo podríamos llamar El principio de incertidumbre de Gilligan (parafraseando el principio de Heisenberg, el físico alemán).



Una formulación del principio de incertidumbre de Gilligan sería:

El espectador puede determinar la posición de un objeto en un momento concreto del relato, pero no su significado.

Algunos objetos tienen la vida de un capítulo; otros deambulan por varios capítulos adquiriendo con el tiempo un significado más o menos sorprendente.

2. EL CUTTER DE GALE

(Un ejemplo de objeto que abre y cierra un capítulo)

Un guionista rutinario se limita a plantar los objetos para utilizarlos más tarde: Q entrega a Bond una serie de artilugios para que el agente los use.

En *Breaking Bad* no se plantan los objetos para justificar su uso posterior; se plantan para darles un nuevo significado o reforzar el drama.

... Son una "propina" o "regalo" que Vince Gilligan hace a los espectadores. A nadie le extraña que haya un cutter en una oficina, un almacén o un laboratorio. Es un objeto que Gus (el director de *Hermanos Pollos*) encuentra en un cajón del laboratorio de meta y usa para matar a uno de sus hombres ante los ojos de Walter y Jesse. No es necesario plantar el cutter, pero Gilligan lo hace porque

le sirve para varios propósitos:

- Gus usa el cutter de Gale, el admirador de Walter White y más tarde víctima de Heisenberg. Esto es un nexo de unión (y narrativo) entre dos hombres que llegaron a admirarse.
- Es el cutter con el que Gale abrió las primeras cajas que llegaron al laboratorio con probetas, matrices y tubos de ensayo. De alguna manera, es una tragedia griega: Gale abrió las cajas y así trazó su nefasto futuro.
- El cutter representa una nueva etapa entre Gus y Walter.

Gus podría haber matado al pistolero con un cutter cualquiera, pero lo ha hecho con el cutter de Gale. Gilligan nos ha regalado un cuento.

3. EL SOMBRERO NEGRO Y EL ROBOT DE LIMPIEZA

Entre los objetos itinerantes a lo largo de varias temporadas están el sombrero negro, el ojo del oso de peluche y el robot de limpieza de Jesse. Todos estos objetos son testigos de la degradación de sus dueños.



Los espectadores de Breaking Bad saben que cuando Walter White se coloca el sombrero negro se convierte en Heisenberg. La virtud de Gilligan está en dotar de una aureola de maldad a un objeto que en principio sirvió a un temeroso Walter para pasar desapercibido. Y como todo objeto que se convierte en mítico, rara vez aparece.

El robot de limpieza de Jesse es el equivalente al sombrero de White/Heisenberg. Jesse madura durante la tercera temporada. Prueba de ello es el robot de limpieza que mantiene impoluta la mansión de Jesse. Pero la conciencia tortura a Jesse tras asesinar a Gale. Para acallarla vuelve a las drogas, llena la casa de ruido, de yonkis y prostitutas, y la casa se convierte en un estercolero. El robot de limpieza acaba destrozado por un yonki. En este punto, Jesse no es capaz de controlarse.



La atención al detalle que pone Walter White en la creación de sus cristalitos azules, es la que pone Vince Gillian a la hora de diseñar Breaking Bad: el cristal azul para los devoradores de series.

Breaking Bad: Taras físicas, taras morales y handicaps (2011-11-03 10:30)



Los malos tienen taras morales; los buenos, taras físicas o hándicaps

TARA Del árabe tarha, lo que se quita, descuento

1 SUSTANTIVO FEMENINO Defecto físico o psíquico grave.

Diccionario El País

Una descripción básica de los personajes de Breaking Bad podría ser:

Los malos tienen taras morales; los buenos, físicas. En la fotografía promocional de la cuarta temporada de Breaking Bad, los malos están a la izquierda de Walter/Heisenberg y los buenos a la derecha. La disposición

de los personajes nos ayuda a comprender que los malos tienen buena salud (¿Mala hierba nunca muere?), mientras que los buenos tienen problemas de salud o movilidad:

- Hank está en silla de ruedas.
- Walter Jr. necesita las muletas.
- Marie pasa la mayor parte de la cuarta temporada en casa cuidando a Hank.
- Skyler lleva a su bebé a todas partes. Un auténtico hándicap.

LA SALUD AYUDA AL MALO

Para estafar, intrigar, hacer negocios sucios, asesinar o ser cómplice de un delito hay que tener una buena salud o una "mala salud de hierro". Recordemos que Hector Salamanca –el hombre del timbre– no puede ser todo lo malo que quiere porque está en silla de ruedas y no puede hablar para dar órdenes.

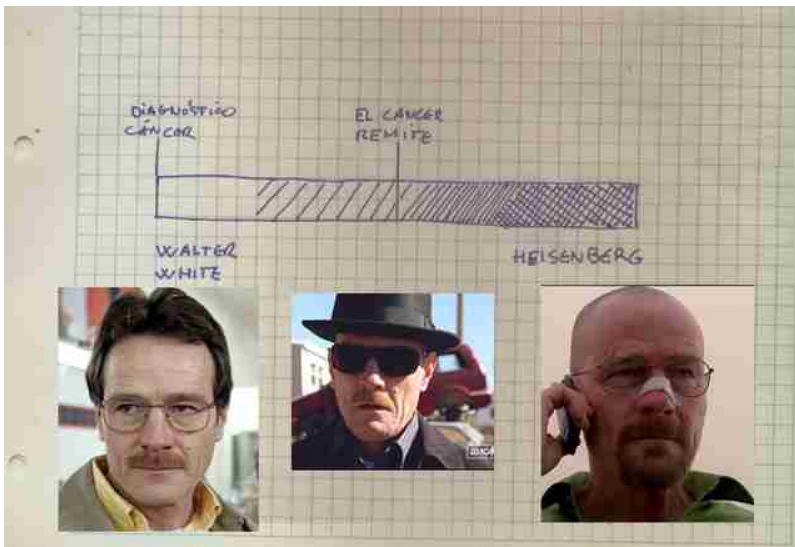


DE WALTER A HEISENBERG

Esta "teoría" sobre los malos con buena salud y los buenos con impedimentos parece cobrar fuerza en Walter White.

- El personaje comienza siendo una buena persona, un pardillo que fabrica meta de manera casera (primera temporada) porque tiene cáncer y quiere dejar un dinero a su esposa e hijos. Pero abandona la actividad tras sobrevivir a distintos avatares.
- Cuando el cáncer remite (temporada 2), Walter lo ve como una oportunidad de trabajar más tiempo, ganar más dinero fabricando meta.

Dicho de manera simple: en Breaking Bad, cuando la enfermedad remite, la maldad aumenta. Heisenberg engulle a Walter.



LA MAMÁ SKYLER

¿Y qué pasa con Skyler? ¿Se vuelve mala? No, de ninguna manera; no puede.

Skyler tiene un handicap para ser malvada: va con el bebé a todas partes. Su prioridad es el bebé. Si vas con un bebé a todas partes es mejor que no te metas en problemas. El bebé representa lo bueno que aún hay en Skyler.

Skyler ruega a Walter que se entregue a la policía. Él se niega. Ella se siente obligada a ayudar a su marido: lava dinero negro, usa procedimientos poco ortodoxos para ciertos negocios, pero no quiere dañar los inocentes de ninguna manera. Skyler no tiene ambiciones, actúa por supervivencia, de ahí que grite a Walter:

"Alguien tiene que proteger a esta familia, del hombre que quiere proteger a la familia".



EL GRANDULLÓN DE HANK

Durante dos temporadas Hank, el cuñado de Walter, es retratado como un imbécil que se ríe de los demás (en especial de Walter) y un broncas.

Hank se gana al espectador con su obsesión de atrapar Heisenberg, sus traumas, su honradez, su lealtad

para con Walter y Skyler, y el amor a su sobrino. Que Gilligan lo condene a una silla de ruedas no es gratuito: es la antítesis de Walter/Heisenberg. En el caso de Hank, cuanto más dañado está, más sale a relucir su humanidad. Por otro lado, con la postración de Hank se ofrece una ventaja estratégica a Heisenberg.

Esta clasificación de buenos y malos, que parece sencilla, es una muestra de la brillantez de *Breaking Bad*.

"Ponte en su lugar", muletilla en las series de televisión (2011-11-09 12:22)



Expresiones como “ponte en su lugar”, “¿qué querías que hiciera?”, “no le dejaste otra alternativa” y similares, pueblan la mala ficción en televisión. En algunas series, todos estos clichés aparecen varias veces en un mismo capítulo, y dan lugar a escenas vergonzantes.

EL ESQUEMA "PONTE EN SU LUGAR"

1. Pedro hace algo que molesta a Juan: una broma pesada, le choca el coche, le mata el perro... Puede ser un accidente o un acto voluntario, en cualquier caso...
2. Juan reacciona de una manera que Pedro entiende

desmesurada.

3. Pedro cuenta a Isabel que tiene miedo a Juan. Aquí el guionista introduce la dichosa muletilla:

ISABEL: Dale lo que quiere (una disculpa, una reparación moral o económica, deja que Juan te parta la cara...)

PEDRO: No entiendo por qué se puso así, esto se sale de madre.

ISABEL: Ponte en su lugar: le mataste al perro, lo había criado desde pequeño.

PEDRO: ¡Fue un accidente!

ISABEL: ¿Qué querías que hiciera? ¡Saltar de alegría? Aquí el espectador siente que Pedro es un verdadero imbécil o quién ha escrito este diálogo piensa que el espectador es tonto. Lo peor, la reindigencia. Pedro habla con otros personajes que le responden más o menos lo mismo.

Uno se pregunta cómo serían los diálogos de *The Killing* con estas muletillas:

PROFESOR: El padre de Rossie casi me mata. (Por si no os habéis dado cuenta que estoy en la cama con pronóstico grave).

HOLDER: Ponte en su lugar: pensó que habías matado mataste a Rosie. (Os lo cuento, seguidores, porque me parece que no entendéis lo que véis).

PROFESOR: Por Dios, yo adoraba a Rosie. (Creo que he dicho esto treinta y tres veces).

HOLDER: El padre de Rosie estaba desquiciado. ¿Qué querías que hiciera? ¿Saltar de alegría? ¿Y cómo sería Breaking Bad?

SKYLER: ¡Eres un traficante!

WALTER: ¡No Skyler! Sólo fabrico meta. Ponte en mi lugar: tengo cáncer (por si lo habías olvidado, esposa mía), no voy a durar mucho y quiero que cuando me muera no os falte de nada.

SKYLER: ¡Pero eso es ilegal!

WALTER: ¡Esta vida no me ha dejado otra alternativa! Guionistas del mundo, productores ejecutivos, directores... no permitáis que los personajes hablen entre ellos como si tuvieran memoria de pez y la capacidad emocional de una piedra; y no penséis que los espectadores no entienden "la cosa de las emociones".

Cosas de hermanas (2011-11-20 14:43)



DE QUÉ HABLAN DOS PERSONAJES QUE SON HERMANAS

En esta entrada veremos dos conversaciones entre hermanas: un buen ejemplo (*The Killing*) y un ejemplo artificiosa (*The Walking Dead*). No necesitas haber visto estas series para leer este artículo (y te prometo que no contiene spoilers).

Esto lo vemos a menudo: La historia tiene que ver con dos hermanas, y el guionista quiere soltar cuanto antes cómo se llevan, qué rencillas arrastran y cómo fueron tratadas por sus padres. Este ansia por soltar el background de las hermanas puede dar lugar a diálogos artificiales.

(Nota: los ejemplos no tienen el formato de guión estándar para ahorrar espacio. Si quieres saber cómo es, lee esta entrada).

1. THE WALKING DEAD: UN EJEMPLO ARTICIFICIOSO (1x04)



1.1. LA ESCENA

Andrea y Amy son hermanas. Andrea es la mayor. Pescan en silencio en una barca en medio de un lago. Incluyo algunos comentarios [entre corchetes].

AMY: ¿Qué?

[Un comienzo forzado. Los guionistas tenían que soltar esta conversación y no encontraron una forma natural]

ANDREA: Nada.

AMY: No digas que nada, siempre es por algo.

ANDREA: ¿No te enseñó papá a atar nudos mosqueros? [¿Nudos mosqueros? Están pescando. Amy haría el nudo media hora antes. ¿Por qué Andrea no se lo dijo entonces? ¿Por qué le da tantas vueltas? Un nudo no merece tantas tribulaciones.]

AMY: ¿Por qué iba él a hacer eso? Sólo hacía un nudo simple.

[Y siguen hablando de nudos]

ANDREA: ¿Casi todo lo que te enseñó papá era de cebos artificiales?

AMY: Sí, ¿y a ti?
[Y siguen hablando de cebos]

ANDREA: Nosotros pescábamos para cenar.

AMY: Nosotros no. Siempre los devolvíamos.
[Y hablan de cómo pasaron la infancia pescando, que la pesca era como una religión para el padre, y que era de ideas firmes como para cambiar el estilo de pesca]

ANDREA: ¿Crees que lo hizo por nosotras?

AMY: Porque sabía que éramos tan diferentes. Sabía que tú tenías que cogerlos, y que yo deseaba devolverlos.

ANDREA: De acuerdo, recuerda su regla: "Nada de llorar en la barca".

1.2. ¿POR QUÉ ES ARTIFICIOSA LA ESCENA DE TWD?

La escena no acompaña a la trama. Es un "pegote". Podría colocarse en cualquier otro punto y tendría el mismo valor emocional (nulo) y estructural.

El diálogo es artificioso: lo mismo podrían estar hablando de "maneras de hacer una tortilla de patatas" o "maneras de hacer un fuego" o sobre cualquier otro tema. El espectador escucha hablar de nudos, cebos, modos de pescar... Y no encuentra en esto más emoción que si escuchara el recitado de la guía telefónica. Y todo para llegar a la conclusión de que el padre las trató de distinta manera porque que ambas son diferentes. Y uno también se pregunta si acaso ambas no se dieron cuenta antes de que

el padre no las trataba por igual.

Al finalizar esta escena uno tiene la sensación de haber visto un anuncio: "Amy y Andrea son diferentes, pero ambas usan X para las prendas delicadas".

Una posible solución a la escena de la barca:

Amy atrapa un pescado.

AMY: El primer pescado que no devuelvo al agua.

ANDREA: ¿Tú devolvías los pescados?

AMY: Papá y yo devolvíamos todos los pescados al agua.

ANDREA: Papá y yo los cogíamos para cenar.
... ¿Necesitamos más información?

2. THE KILLING: UN EJEMPLO A SEGUIR (1x06)



2.1. LA ESCENA

Mitch y Terry son hermanas. Mitch es la mayor y la madre de Rosie, que fue asesinada. Terry ayuda a Mitch a vestirse para el entierro de Rosie.

TERRY: Deja que te ayude. (Repasa la ropa del armario

y escoge un discreto vestido negro). Siempre pensé que esto te quedaba precioso. Vamos a probarlo. (Intenta colocárselo a la hermana) Es... ¿de la otra forma? (Viste a Mitch y le alisa el vestido). ¿Recuerdas cómo me peleaba cuando intentabas vestirme?

Terry ha conseguido sacar una sonrisa a Mitch.

MITCH: Eras una malcriada.

TERRY (Acaba de alisar el vestido y pasa la mano por el cabello de su hermana): Estás preciosa.

2.2. ¿POR QUÉ ES PERFECTA ESTA ESCENA DE THE KILLING?

La escena acompaña a la trama: es el momento previo al entierro de Rosie. Mitch –la madre– se encuentra torpe. Terry –la hermana de Mitch– la ayuda a elegir ropa y a vestirse. Es triste y hermoso a la vez. Triste por la torpeza de la madre que sufre; hermoso porque es un momento dulce, en el que las hermanas intercambian sus papeles. Nada está fuera de lugar. Esto no es un "pegote".

El diálogo es sencillo. Los guionistas no quieren demostrar que son brillantes. No siguen el manual del dialoguista de escuadra y cartabón: pregunta-respuesta, pregunta-respuesta y conclusión.

Hay silencios.

Señoras y señores, he visto esta escena tres veces y las tres casi lloro. Se nota que la persona que lo ha escrito ha vivido una situación parecida. Porque de eso se trata, de sacar lo que tenemos, lo que conocemos, hemos visto y oído. Me da igual que los zombis se coman a las hermanas pescadoras, pero quiero que el dolor de Mitch

Larsen acabe.



Entrevista: Alberto Nahum autor de Diamantes en Serie y subdirector del Máster de Guión de la Universidad de Navarra (2011-11-23 08:17)



Alberto Nahum García se presenta así en su estupendo blog *Diamantes en Serie*:

"Profesor universitario, investigador televisivo, cinéfilo y seriéfilo. Me gano la vida con las dos primeras, me divierto con las dos últimas".

También es un magnífico conferenciante y subdirector del Máster de Guión de la Universidad de Navarra, que tiene como profesores a Ramón Campos (creador y productor de *Desaparecida* y *Gran Hotel*), Susana Herreras (responsable de Ficción de Canal +), y a guionistas como Nacho López, Luis Piedrahita o Jordi Gasull entre otros profesionales e investigadores del audiovisual.

Aprovechando que tomamos unos cafés, le propuse que respondiera a un cuestionario sobre las series norteamericanas: formatos, estructuras, temáticas... Y he tenido la suerte de contar con sus respuestas.

LA ENTREVISTA

JAVIER: Una cuestión que en ocasiones me planteo como guionista y como espectador es: ¿Por qué a menudo una película de 120 minutos es imperfecta (escenas innecesarias, agujeros lógicos y dramáticos...) y sin embargo series como Breaking Bad o Los Soprano o Deadwood mantienen una calidad constante, prácticamente desde el primero al último capítulo?

ALBERTO N.: Hay que llevar cuidado, porque a veces caemos en comparar películas imperfectas con series perfectas. El equivalente a un capítulo de Breaking Bad o Deadwood debería ser una buena película de los Coen, Polanski o alguna de las cimas de Scorsese. No vale comparar Los Soprano con, qué sé yo, Una terapia peligrosa. Juegan en ligas diferentes. Habría que mirarla con el espejo de Uno de los Nuestros o el Padrino, para ser honestos.

Dicho esto, una de las grandezas de las series de televisión es que componen un universo narrativo que, si funciona, permite una narrativa expandida que las hace irresistibles. Por eso nos cautivan tanto: si uno se siente cómodo en la consulta del Dr. Weston, sabe que tiene terapia para rato. Si a uno le va la marcha de 24, sabe que las reglas del juego hacen que la propuesta le dure durante todo un día.

En todo caso, has citado series muy sólidas, que han sido capaces de mantener el nivel de calidad desde el minuto uno. En el caso de Breaking Bad, incluso ha ido in crescendo. Pero hay muchas otras que tienen una línea argumental de fondo muy potente y que, sin embargo, se desinflan: Supernatural o Dexter son los

últimos casos.

JAVIER: En una de tus conferencias hablas de las formas narrativas de las series y los referentes que han tomado del cine. Hasta ahora, las series han reproducido la narrativa cinematográfica más clásica. ¿Crees que las series se atreverán a tomar otros referentes que no sean los de Hollywood?

ALBERTO N.: Yo creo que ya juegan con referentes que van más allá de Hollywood. Desde el punto de vista visual, hay series que juegan con una estética muy libre, como de videoclip (*Skins*, *Misfits*), otras que vampirizan los mecanismos de la telerrealidad (*The Office*, *Parks and Recreation*, *The Comeback*), las de más allá que reclaman el cómic (*The Walking Dead*). Y así con muchos referentes. Hasta hay quien ha comparado la narración de *The Wire* con la de un videojuego (Jason Mittel).

Pero es que desde el punto de vista narrativo la televisión permite un juego en largo que el cine no puede ofrecer (salvo en las sagas tipo *Harry Potter* o *El señor de los anillos*). En consecuencia, yo no solo destacaría la influencia del cine comercial de Hollywood, sino que traería a colación la novela. Las series actuales, sobre todo las más “seriales”, toman prestados más mecanismos narrativos de la novela del XIX que del cine del XX.

JAVIER: Al hilo de la anterior pregunta, ¿crees que las series acabarán por inventar una nueva forma de contar o depurará el “estilo cinematográfico”?

ALBERTO N.: Todo está inventado. Solo queda hacer variaciones, reciclajes y actualizaciones más o menos felices. Cambios de formato a lo sumo. En este sentido, las mayores renovaciones estilísticas seguirán proviniendo de los márgenes del cine comercial (vanguardias, circuito

indie, cines periféricos). La televisión tiene un techo experimental evidente: está obligada a ser rentable, por lo que como mucho llegará a domesticar ciertas vanguardias o a jugar a ser revolucionario, como hace *Community*, desde una perspectiva lúdica, autorreflexiva, muy paródica.

JAVIER: Una de las quejas habituales de los guionistas españoles es que los formatos de televisión no se corresponden con los géneros: sitcoms de 75 minutos, episodios de una hora que duran 90 minutos. ¿En la televisión norteamericana siempre se respetan los tiempos? ¿Se ha experimentado con otros tiempos?

ALBERTO N.: Creo recordar que en el libro de Concepción Cascajosa hablan de dramas de 90 minutos en los años 60. Pero eso ya se superó. A lo más que ha llegado la televisión actual es a saltarse la rigidez en el cable Premium. Al no tener anuncios, las series de la HBO podían reformular la estructura aristotélica tradicional o, si era necesario, alargar un capítulo. De hecho, la mayoría de sus dramas se van hasta los 60 minutos y sus comedias llegan a los 27 ó 28.

En todo caso, no deja de ser un ejercicio artesanal admirable el de esos guionistas que, semana a semana, se las apañan para meter todos los conflictos en un formato tan predeterminado como el del drama de 40 minutos. Intuyo que formatos tan delimitados son una fantástica escuela para aprender el arte de la elipsis. Por eso hay series que tienen un ritmo narrativo tan vertiginoso, incluso sin necesidad de tiros y acción (estoy pensando en *The Good Wife*, que puede ser frenética y, como mucho, va del juzgado a la alcoba).

JAVIER: Si tuvieras que dar tres o cuatro ingredientes para crear una serie de televisión, ¿cuáles serían?

ALBERTO N.: Soy espectador; nunca he sido creador. Me parece un trabajo difícilísimo, que respeto y admiro mucho. Solo puedo contestar como espectador: en una serie a mí me gusta encontrar sorpresa (narrativa, temática o, incluso, ideológica), consistencia y humanidad. Para entender esto último siempre recomiendo un par de dramas de la FX: Terriers y Justified. Sus personajes, sin dejar de ser de género, perfilan una humanidad que los hace itan, tan auténticos!

JAVIER: Uno ve series como Juego de tronos o Boardwalk Empire o Hermanos de sangre y se pregunta... ¿Qué ponen en el cine que pueda llamarme la atención tanto como cualquiera de estas series? ¿La televisión acabará de alguna manera matando al cine? ¿Qué piensas sobre esto?

ALBERTO N.: Yo creo que es un tópico que no haya buen cine. Claro que sigue habiendo películas de una calidad sobresaliente. Lo que pasa es que las series ahora están muy de moda y, hasta cierto punto, sí que han ganado un terreno: el del entretenimiento comercial de calidad. Como en el Hollywood clásico, la televisión anglosajona ha encontrado un equilibrio muy sabroso entre arte e industria. Como hacían Wilder, Ford, Lubitsch, Hawks, Hitchcock... Es una tele que sabe divertir, entretener al público, proponer diversos niveles de lectura y ser rentable. The Wire es todo eso; o, si quieres, algo más asequible como Lost nos sirve de ejemplo.

Pero en la gran pantalla también sigue habiendo cine comercial de calidad (el año pasado competían La red social e Inception, por ejemplo). Lo que ocurre es que tendemos a comparar Avatar con Battlestar Galactica. Y no. El equivalente estético sería Terra Nova, que es

flojilla desde el punto de vista dramático. Lo mismo pasa con las comedias: solo hablamos de las grandezas de Parks and Recreation, la sofisticación de 30 Rock o la última crueldad exquisita de Ricky Gervais. Pero también hay comedias muy básicas que cosechan un éxito brutal en TV, como Dos hombres y medio.

En resumen, no creo que la televisión vaya a matar al cine ni mucho menos. Sí es cierto que es un medio cada vez más querido por cineastas (los últimos en llegar, Scorsese o Winterbottom), pero no compiten, sino que se complementan. Además, hay historias que siempre reclamarán dos horas y otras historias que necesitarán sesenta. Más crucial para el desarrollo del cine es la cuestión técnica: si las televisiones en casa son cada vez más espectaculares, si la red pone todo al alcance del mando, ¿qué ofrece la gran pantalla que no ofrezca el salón de casa?

JAVIER: Antes de Los Soprano era impensable que los protagonistas fueran “los malos”, y todos los policías eran decentes. Ahora los policías son de gatillo fácil, tienen vicios, emplean métodos poco ortodoxos, e incluso son corruptos; otras veces, los protagonistas de las series tienen ambigüedad moral (Nurse Jackie, Mad Men), e incluso son personajes con negocios sucios (Boardwalk Empire, Breaking Bad, Sons of Anarchy)... Luego está la violencia y el sexo cada vez más explícitos en una televisión tan conservadora como la norteamericana. ¿Hasta dónde se podrá llegar?

ALBERTO N.: Aquí caemos en otro tópico, muy europeo. ¡Como si nuestras televisiones no fueran conservadoras! ¡Muuucho más que la televisión americana en su conjunto! Y no, no creo que enseñar una teta sea un símbolo de radicalismo. Me da igual. Ser conservador o radical es otra cosa, mucho más profunda. Hablo de televisiones

que arriesgan, no solo en la explicitud de sus propuestas (sexo, violencia), sino en la complejidad de sus tramas, en el atrevimiento ideológico, en la superación de lo políticamente correcto, en la ruptura de estereotipos, en la exploración de nuevos formatos y géneros, etc.

De todas maneras, no deja de hacerme gracia que se tilde a la televisión americana de conservadora o puritana. ¡Lo dice hasta gente inteligente! ¿Qué pasa, que la HBO se hace desde París? ¿Que Californication está ambientada en Carabanchel? ¿Qué Spartacus la produce la RAI? Es una dolencia muy europea esa de suponernos moralmente por encima de los americanos cuando, aquí, el mayor “radicalismo” que se permite la televisión española es el de mostrar las portadas de Interviú en horario infantil. Toma ya.

En USA, apenas un 45 por ciento de la audiencia ve los canales en abierto, los que tienen las famosas restricciones de la FCC. ¿Y? Y aún así son capaces de levantar series tan poco “conservadoras” como House, Padre de Familia, El ala oeste, Expediente X, Twin Peaks, Boston Legal, The Good Wife y un larguísimo etcétera. ¡Ya quisiera yo una tele así de puritana! Lo que pasa es que se monta un pollo por no sé qué pezón de Janet Jackson y, claro, allá vamos con nuestros ejércitos de la Europa libre y educada, a salvar a USA de los supuestos fanáticos religiosos que les gobiernan. No deja de sorprenderme cómo una caricatura tan burda sobre la política y el pueblo estadounidense puede tener tantos adeptos.

Por terminar de responder a una pregunta tan larga: parte de la complejidad narrativa que caracteriza al medio en USA va anudada a la complejidad temática y, por tanto, a la ética. Una de los grandes saltos de la televisión americana, desde la explosión de finales de los

noventa, ha sido el de sacar petróleo de la ambigüedad moral. Es un campo muy, muy rico. Todo un reto para el espectador. Basta con ver los excelentes pilotos de series como *The Shield*, *Boardwalk Empire* o *Breaking Bad* para constatar que el Bien y el Mal se conjugan en gris.

JAVIER: En el Master de Guión de la Universidad de Navarra la mayoría de los profesores están relacionados con las series de televisión (son guionistas, analistas o productores de series). ¿Es porque el guionista destaca o tiene más oportunidades en televisión que en el cine?

ALBERTO N.: No, no es así. Buscamos un equilibrio perfecto, matemático, entre televisión y cine. El primer semestre se dedica a la escritura de ficción televisiva y el segundo a un largometraje de cine. Sí es cierto que ahora mismo la televisión es un medio con más posibilidades laborales, pero el cine sigue concitando un interés primordial entre nuestros alumnos.

JAVIER: ¿Qué lagunas encuentras en la formación de los futuros profesionales del guión?

ALBERTO N.: Una mayor formación humanística. Por eso, es algo que no olvidamos en el MGA. Hay varios módulos que tienen que ver con literatura, antropología y estética. Porque contar historias no es inspiración; al contrario, tiene mucho de técnica, de trabajo casi artesanal. Sin embargo, para manejar bien el oficio hay que atesorar horas de vuelo en la vida, haber leído mucho, visto bastante y, sobre todo, haber pensado. Las mejores historias, las que dejan poso, son las de guionistas que tienen una poética.

JAVIER: Si alguien te pregunta: "¿Qué puede ofrecerme el Máster de Guión de la Universidad de Navarra?"

¿Qué puedes decir en veinticinco palabras?

ALBERTO N.: Un año para escribir televisión y cine bajo supervisión constante, sólida formación humanística, profesores y profesionales de primera línea y prácticas en verano.

JAVIER: Para acabar, ¿qué tres o cuatro series son imprescindibles para cualquiera que quiera aprender a ser guionista de series?

ALBERTO N.: Friends por su ritmo, El ala oeste por sus diálogos, The Shield por su mezcla de corto y largo recorrido y Mad Men por su sofisticación en el arte de la sugerencia.

Gracias de nuevo a Alberto Nahum por su tiempo y sus respuestas.

La técnica de los 25 minutos con Google Chrome (2011-11-25 17:49)



Anteriormente en 'La solución elegante'...

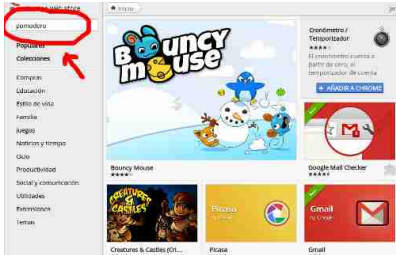
Vimos la técnica Pomodoro: Se pone una alarma para que suene a los 25 minutos; mientras llega el ring nos concentramos en escribir. Es una técnica efectiva contra las distracciones. Algunos escritores la utilizan, como Palahniuk . Ahora Google Chrome puede ayudarnos con una extensión que puedes poner en tu escritorio.

Os cuento paso a paso cómo instalar esta extensión. ¡Es muy fácil!

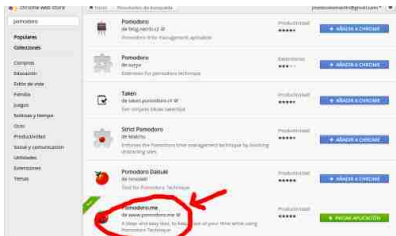
Las instrucciones, en los pies de foto.



Abre una nueva pestaña y haz clic en Chrome Web Store



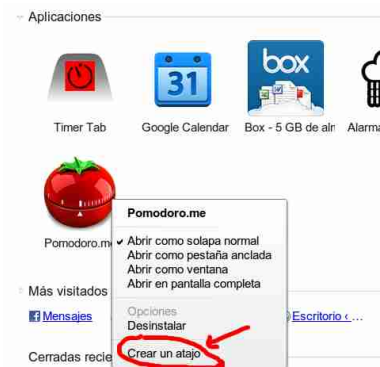
Se abrirá una página. Escribe "pomodoro" en la caja de búsquedas o si prefieres un reloj en el escritorio con alarmas, temporizador y más, escribe TIMER TAB.



Escoge la aplicación que prefieras. (A mi me gusta la señalada).



En la pestaña de aplicaciones encontrarás el icono de la aplicación.



Haz clic con el botón secundario y escoge "crear un atajo/enlace". Aparecerá la opción "Escritorio". Elígela.



El icono de la aplicación aparecerá en el escritorio. ¡Haz clic y ya está!

Aparecerá una ventana de Google Chrome de manera independiente del navegador. En la ventana encontrarás esto:



the *Pomodoro*
TECHNIQUE

24:50

Pomodoro

Short Break

Long Break

Stop

La aplicación comenzará una cuenta atrás cuando decidas.

Puedes minimizar la ventana y aparecerá en la barra de tareas. Puedes abrir Google Chrome y cerrarlo: la ventana seguirá cómo la dejaste, con su cuenta atrás. Al finalizar los 25 minutos aparecerá un aviso emergente y si tienes los altavoces encendidos, además escucharás un RING para que tomes un pequeño descanso. (También puedes poner los periodos de descanso de 5 o 15 minutos).

Ahora, ¡a escribir!

3.12 diciembre

Registrar formatos de programas: Propiedad Intelectual responde (2011-12-03 15:12)



¿Te has preguntado por qué no se pueden registrar formatos de televisión en el Registro de la Propiedad Intelectual?

Contacté con la Subdirección General de la Propiedad Intelectual (a través del formulario de su página web) para solicitar una entrevista. Un responsable me telefoneó, aceptó responder a mis preguntas y que publicara las respuestas en La solución elegante. Ayer, jueves, llegaron a mi correo electrónico. Incluyen articulado legal, así que este post tiene dos formatos: uno reducido que podéis leer aquí, y otro completo con los artículos mencionados que podéis descargar.

Antes de continuar quizá conviene aclarar que hablamos del formato de programa como documento escrito (el dossier o biblia del programa).

PROPIEDAD INTELECTUAL RESPONDE

JAVIER: Uno de los problemas que tenemos los guionistas es el registro de formatos de televisión. Algunos consiguen registrar sus proyectos en su comunidad autónoma y otros reciben una notificación rechazando el proyecto conforme al Acuerdo de la Organización Mundial del Comercio de 1994. ¿Hay criterios para admitir formatos de televisión en Propiedad Intelectual?

SUB. GRAL. PROPIEDAD INTELECTUAL: Conviene precisar que los juegos, sistemas, proyectos, ideas, técnicas, métodos, conceptos, procedimientos para hacer, realizar o construir cosas, métodos o descubrimientos científicos o técnicos, principios matemáticos, fórmulas y algoritmos, o cualquier concepto, proceso o método de trabajo, en sí mismos no son objeto de protección por la normativa en materia de propiedad intelectual, y por tanto no tienen acceso al Registro, cuyo objeto es la inscripción y publicidad de los derechos de propiedad intelectual sobre obras literarias, artísticas y científicas. En cambio, el guion de un programa de televisión sí puede ser registrado si cumple con los requisitos de carácter material y formal para su inscripción, lo que habrá de estudiarse caso por caso.

JAVIER: ¿El Registrador lee lo que se le presenta para comprobar si la obra es original?

SUB. GRAL. PROPIEDAD INTELECTUAL: Para proceder a la calificación, el Registrador procede al estudio de toda la documentación presentada, conforme a lo dispuesto en el artículo 22 del Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto 281/2003, de 7 de marzo. El titular del registro territorial calificará las solicitudes presentadas y la legalidad de los actos y contratos relativos a los derechos inscribibles, y resolverá acordando practicar, suspender o denegar la inscripción.

JAVIER: Supongamos que un formato de televisión está inscrito porque el registrador dio el visto bueno en su momento, ¿podría cambiar la situación del formato, denegarse su inscripción?

SUB. GRAL. PROPIEDAD INTELECTUAL: La inscripción en el Registro puede ser objeto de modificación conforme a lo dispuesto en los artículos 25 y 29 del citado Reglamento.

JAVIER: En "preguntas frecuentes" está escrito que el registro de una obra es voluntario porque una obra está protegida desde el momento de su creación. Entiendo por tanto que un texto (un relato, un tratamiento, etc.) incrustado en un correo electrónico está protegido desde su creación, y que la fecha del servidor sería válido como prueba.

SUB. GRAL. PROPIEDAD INTELECTUAL: Efectivamente, la acreditación de la autoría, por cualquier medio, ya protege al autor. Esto es así porque los tratados internacionales sobre derechos de autor hace tiempo que suprimieron la exigencia de requisitos formales para proteger las obras de autor.



Para ampliar información: Texto íntegro, con el articulado mencionado

Quiero dar las gracias a la Subdirección General de la
574

Propiedad Intelectual y a la persona que contactó conmigo por su amabilidad, su tiempo y sus respuestas.

Si tenéis dudas podéis utilizar el formulario de contacto que ofrece la página web de la Subdirección General de la Propiedad Intelectual. Lo único a tener en cuenta es que no asesoran legalmente en casos particulares.

¿Queréis saber más sobre Propiedad Intelectual?

Entrevista a Salud Reguera, abogada especialista en Derecho Audiovisual

Entrevista a Pedro Pablo Uceda, experto en Patentes y Marcas

Cómo registrar un formato de televisión (artículo y respuestas a los lectores)

Gran Hotel: la virtud y el peligro de la rapidez (2011-12-10 20:13)



GRAN HOTEL, UN FOLLETÍN COMO LOS DE ANTES

Escribió un crítico que veía las series españolas reproducidas a velocidad 2x para que las escenas ganaran dinamismo. Gran Hotel no podría verse a velocidad 2x: viene acelerada de fábrica.

La serie creada por Ramón Campos y Gema R. Neira funciona a la velocidad de crucero de los folletines de época. Como guionista lo digo con cierta envidia. Balzac, Dickens o Víctor Hugo escribieron folletines. (Me vienen a la cabeza miniseries como Los miserables –con Malkovich como malo malo– o El amo del juego –¿alguien más la recuerda?) En los folletines las cosas van rápidas. Esto es una virtud y un peligro.

- La virtud: atrapar la atención del espectador.
- El peligro: la propia rapidez puede crear agujeros

lógicos o dramáticos. Los espectadores perciben algunos de los agujeros, pero aceptan el juego. Luego están los futuros peligros del agotamiento de las tramas y la repetición de recursos dramáticos.

SECUENCIAS DE ESCENAS, PEQUEÑOS RELATOS

La velocidad se consigue eliminando las "escenas francesas" (hablar por hablar: tú me dijiste, él me dijo, la señora dijo...); eliminando los tiempos muertos ("brutales elipsis", diría un guionista que conozco); y utilizando de manera generosa las secuencias de escenas.

Cada secuencia de escenas desarrolla un pequeño conflicto de principio a fin. A continuación, otra secuencia de escenas desarrolla otro conflicto y así hasta completar un episodio. La historia de las dos doncellas rivales es un ejemplo sencillo de esto.

DONCELLAS RIVALES

ANTECEDENTES: Belén y Catalina son doncellas del hotel, están solteras y están embarazadas. (¡Qué escándalo en 1905!) La dueña del hotel quiere uno de los bebés para hacerlo pasar como nieto y futuro heredero.

LA SECUENCIA DE ESCENAS



Belén (de pie) va a cenar, pero la dueña del hotel requiere su presencia. Natalia, sentada.



La dueña del hotel no quiere el hijo de Belén como heredero...



... Y le ofrece ruda, una hierba abortiva: "A ninguna nos conviene que nazca ese niño".



Belén sabe que el bebé de Catalina es el nuevo bebé comprado (escenas atrás, espío a la dueña del hotel y a su hija hablando de ello). Belén se ofrece a preparar una infusión a su compañera.



A doña Ángela, la jefa, le extraña la amabilidad de Belén, la sigue y la descubre usando las hierbas.



Belén trae las tazas, pero no puede saborear el triunfo...



Doña Ángela ordena a Belén traer una servilleta limpia.



Doña Ángela tiene el tiempo justo...



... Y da el cambiazo: "Bébeteste este vaso, está más tibio".



Cuando Belén vuelve, toma su propia medicina...

Lo que acabamos de ver es un ejemplo de las secuencias de escenas de Gran Hotel. No hay un momento de pausa. No hay escenas de reflexión (¿lo hago? ¿no lo hago?) ni escenas entremetidas. ¡Y todo ocurre el mismo día que llega la nueva doncella al hotel!

En Gran Hotel siempre hay alguien tras una cortina, tras

una puerta, tras una esquina de pasillo o haciendo sus tareas (limpiando, cortando el césped...) que escucha una conversación que no debe, y a continuación, actúa: intriga, chantajea, vende la información... Es un recurso que puede ser peligroso por repetitivo, pero funciona. Y, amigos, en los folletines es importante que no pare la pelota.

American Horror Story: alimentando los monstruos (2011-12-20 11:00)



¿Cómo se escribe una historia de miedo? Un personaje lucha contra un monstruo. Ese es el argumento. A veces, el monstruo acecha en la sombra; otras, el monstruo crece en el corazón del personaje.

American Horror Story es un ejercicio de estilo (una pizca de Polansky, de Kubrick, de Hitchcock, de Carpenter) que juega con los monstruos internos y los que se ocultan tras las esquinas. Pero ante todo, es la historia de una familia que se desmorona. Y no podía ser de otra manera.

EL AISLAMIENTO: la base de todas las historias de terror

Un viejo manual de guión —perdonad que no recuerde el nombre— recomendaba como argumento utilizar un personaje ordinario en un entorno extraordinario (Alicia en el País de las Maravillas) o un personaje extraordinario en un entorno ordinario (E.T.) El aislamiento del entorno es la clave.

Y en el terror, el aislamiento es la única base sobre la que trabajar. No se trata de vivir en una casa solitaria en el campo; se puede vivir en la ciudad y sentirse completamente solo y vulnerable. Por eso, uno de los aciertos de American Horror Story es crear una familia pequeña (papá, mamá e hija adolescente) y trasladarla de un estado a otro.

CLASES DE SOLEDADES

La familia corta los lazos con sus amigos, vecinos y compañeros de trabajo. El padre es un psiquiatra que monta un consultorio privado en la casa (los clientes son pocos y realmente tarados); la madre no trabaja y no sale de casa; y la adolescente difícil no se adapta a los nuevos compañeros de instituto.



¿Por qué una familia pequeña? Es difícil encontrarse solo en una familia numerosa. Si los protagonistas de Tuyo, míos y nuestros entraran en la casa del terror, los fantasmas acabarían huyendo. Además, los creadores de American Horror Story fomentan la desconfianza y falta de comunicación entre los miembros de la familia (la infidelidad del marido, la imposibilidad de perdonar de la

esposa y el autoaislamiento de la niña); por si fuera poco, la única vecina es una pirada que tiene una hija que anuncia la muerte. Todo es propicio para que los personajes se concentren en sí mismos.

¿Y qué pasa cuando uno le da vueltas a lo mismo y no tiene con quién desahogarse? Que los miedos interiores se realimentan. Como bien dice Larry 'Caraquemada' – uno de los personajes–:

LARRY (CARAQUEMADA)

Lo que sea que le atormenta, la casa lo sabe.
Va a usarlo en su contra.



Todo sería distinto si el marido tuviera amigos con los que montar timbas de póker en casa; la madre trabajara fuera de casa y la hija llevara a su casa amigas para estudiar juntas.

Jugar con los miedos, los monstruos y las víctimas que llevamos dentro es un peldaño superior en el género del terror. Lo otro, el gato que salta por encima de la protagonista con golpe de timbal, o el loco con el hacha tras

la esquina, son trucos de baratillo. Películas como El resplandor, La semilla del diablo o Repulsión, cercanas al drama, calan en la imaginación del espectador porque los personajes se plantean preguntas que muchos nos hemos hecho alguna vez: ¿Me estaré volviendo loco? ¿Estaré perdiendo la cabeza? Son las preguntas más inquietantes que podemos hacernos. Y no tener a quién contárselo, terrible.

Tanto si te gusta como si odias la Navidad...

(2011-12-23 20:27)



... Te guste el ruido o el silencio; las comilonas o las ensaladas; estar con gente o con tu mascota... seguro que quieres ser feliz.

Así que te deseo que pases una

FELIZ NAVIDAD

... como más te guste, a tu manera.

588

Y por supuesto, que veas tus películas y series favoritas.

Chapter 4

2012

4.1 enero

¿Dónde empiezan y acaban las historias?

(2012-01-07 14:14)

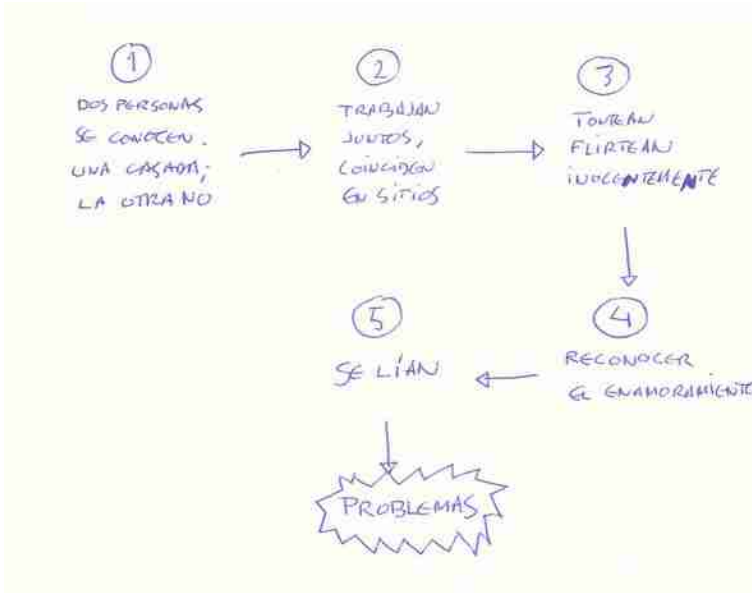


La enésima reposición de Love actually me lleva a una reflexión: una aventura puede acabar donde otra empieza. En Love actually hay dos triángulos: uno que se apunta y otro que se acaba. Y ambas historias están cerradas.

Recordemos los triángulos:

- Trama Keira: El personaje interpretado por Andrew Lincoln (el chico de las pancartas) está enamorado de Keira Knightley, la mujer de su amigo. Es un triángulo en ciernes.
- Trama Rickman: Alan Rickman está casado con Emma Thompson. Por capricho se embarca en una aventura con su secretaria.

Ahora veamos un diagrama de lo que sería una típica relación a tres bandas:



En el punto 4, "enamoramamiento" podemos cambiarlo por calentura, pasión o capricho.

La trama Keira acaba en el punto 4: Andrew Lincoln declara su amor a Keira. Seguro que recordáis la escena de las pancartas con la canción Noche de Paz.



La trama Rickman acaba en el punto de los PROBLEMAS. Emma Thompson descubre que Alan Rickman –su marido– le es infiel.



La película acaba con un epílogo en el aeropuerto. Por un lado, Keira, su marido y Lincoln toman un avión para pasar las Navidades juntos. Por otro lado, Rickman se

reencuentra con Emma Thompson, pero entre ellos la relación es distante; aparentemente cordial por la familia. Es un epílogo quizá prescindible.

Los espectadores saben que las tramas acabaron mucho antes: con la declaración (trama Keira) y con las lágrimas de Emma Thompson tras la ruptura (trama Rickman).



¿Por

qué una trama abre un triángulo y otra lo cierra?

Una explicación posible está en el punto de partida de los personajes:

- Trama Keira: un hombre soltero arriesga poco confesando su amor a una mujer casada. En realidad tiene más que ganar que perder. Por eso, cuando Lincoln confiesa su amor, la trama está perfectamente acabada. No hay más que contar. Si la historia se complicara, Keira podría salir perdiendo. Pero recordemos que el protagonista es Lincoln.

- Trama Rickman: un hombre casado que es infiel puede perder su matrimonio y sus hijos. Por eso Richard Curtis, el guionista, lleva a Rickman a la zona de los PROBLEMAS. Es la misión de todo guionista: fastidiar a los personajes cuando se les pueda fastidiar.

La conclusión es: tenemos que DEJAR CLARO qué puede ganar o perder el protagonista. Y luego dárselo o quitárselo.

The Killing: el punto de ira (2012-01-11 09:49)

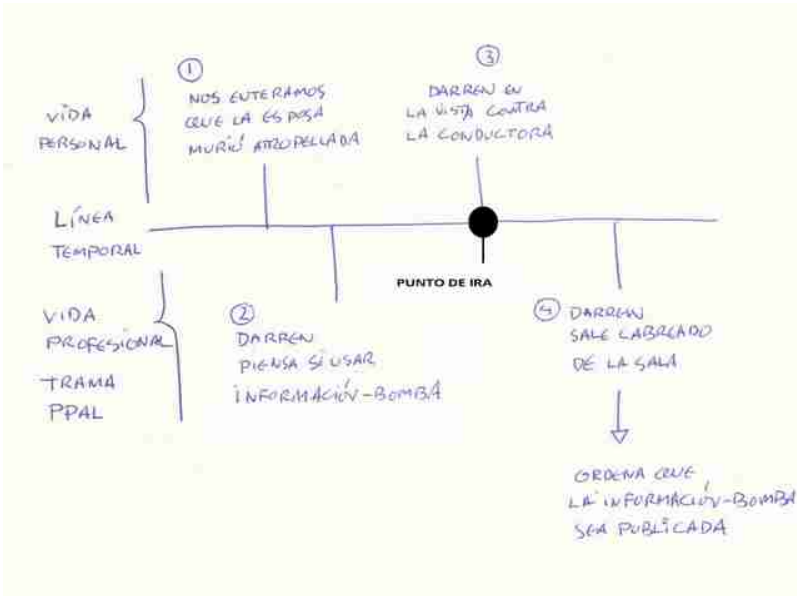


Darren Richmond quiere ser alcalde de Seattle. Y quiere ganar con juego limpio. Por eso, aunque pierde en las encuestas, duda en usar información sensible contra su rival.

¿Qué supone esto? Que el personaje se pone a sí mismo fuera de juego; es un obstáculo para el progreso de la historia. El guionista tiene que obligar a Richmond usar esa información contra el rival. ¿Cómo? Con un poco de encaje de bolillos...

Para los guionistas sería fácil que Darren usara la información-bomba en cuanto se la ofrecen. Pero no sería coherente con el personaje. No sería bonito. Los guionistas tienen que cabrear a Darren para que use la información, porque la gente cabreada puede tomar decisiones irresponsables.

¿Cómo se hace esto? Este esquema igual lo explica:



En el punto 3 la conductora pide perdón a los jueces de la condicional y a Darren.



de la decisión judicial.

No conocemos el resultado



Una elipsis nos lleva a Darren bajando las escaleras y entrando en un baño de los juzgados. Golpea el cristal con el puño. Y después llama a su asesor:

"Suelta la historia de Adams. ¡Ahora!"

Para que esto funcione los puntos 2, 3 y 4 se dan en el mismo episodio (en este caso, el 1x08) y en un breve lapso de tiempo. (Debe ser para que el espectador no tenga que archivar información menor capítulo tras capítulo). La información de la esposa atropellada se planta capítulos atrás, y se recurre a ella puntualmente, lo que permite que no parezca un recurso sacado de la manga.

Este PUNTO DE IRA lo he visto hace poco en Conocerás al hombre de tus sueños. Brevemente:

1. Naomi Watts ama en secreto a Antonio Banderas (su jefe en una galería de arte).
2. Una amiga propone a Naomi montar una galería. A Naomi no le interesa el negocio. Lo ve arriesgado.
3. EL PUNTO DE IRA: Banderas revela a Naomi que ama a una pintora.
4. Naomi pilla un rebote y llama a la amiga: "¡Montemos la galería de arte!" Una decisión nada meditada que acabará por deteriorar la relación con su madre. Sin PUNTO DE IRA, Naomi no monta la galería. Y no tenemos un final de la película.

El PUNTO DE IRA es un recurso elegante.

Breaking Bad: cuando la soberbia te destruye (2012-01-14 20:06)



Walter White recreándose en su propia inteligencia

La soberbia es, quizá, el defecto más estúpido que pueda tener una persona. Preguntádselo a Walter White, el protagonista de Breaking Bad. Por soberbio se echa la soga al cuello.

La soberbia de Walter también es un magnífico recurso de guión: provoca que la cuarta temporada de Breaking Bad circule como una locomotora sin frenos desde el sexto capítulo hasta el último. La soberbia es el punto de giro.

ANTECEDENTES

Por si no lo sabes, Walter White es un profesor de química que tiene cáncer y fabrica metaanfetmina con el sobrenombre de Heisenberg. Hank es su cuñado y también un agente de la DEA.

Gale es uno de los ayudantes de Walter en el labora-

torio de drogas. Es asesinado y la policía descubre su cuaderno con fórmulas químicas. Este cuaderno llega a Hank y como éste no entiende de química se lo pasa a su cuñado.

–Gale es tu hombre –dice Walter–: es Heisenberg.

Caso cerrado. Walter no tendrá que preocuparse más por la policía. Pensamos: ¡Qué inteligente es Walter, y... ¡Maldición! ¿Así acaba todo? Faltan siete capítulos para el final y Breaking Bad parece que entra en un punto muerto.

LA SOBERBIA DE WALTER WHITE

Hank y Walter cenan con sus esposas. Walter toma más vino de la cuenta. Todos saben que Hank se ha obsesionado con Heisenberg y surge el tema. Hank habla de Gale (el ayudante muerto) de esta manera:

HANK: No puedo creer que estas palabras vayan a salir de mi boca, pero era un genio, simple y llanamente. A ver, si aplicaras su gran cerebro a algo bueno, no sé... quién sabe si habría podido ayudar a la humanidad o algo así, ¿sabes? ¿Cuántos auténticos genios hay en el mundo? Si hubiera llevado su vida en otra dirección, ¿quién sabe? Walter escucha con cierto estoicismo y sigue tomando vino.



Es doloroso tener inteligencia y no ser reconocido

Walter siempre se ha considerado más inteligente que nadie (como creemos algunos guionistas) y tiene la necesidad de rebatir a su cuñado. Es algo superior a su voluntad. Es la soberbia:

WALTER: Hank, no es por meterme en tus asuntos, pero no estoy de acuerdo.

HANK: ¿Qué quieres decir?

WALTER: Bueno, a ver, me enseñaste ese cuaderno, y por lo que vi... Y esta es sólo mi humilde opinión... Por lo que vi en esos papeles... ¿Un genio? No tanto. No había razonamiento, ni deducciones en esas páginas. A mis ojos, toda esta brillantez no parece nada más que una simple copia. Probablemente del trabajo de otra persona. Créeme, he estado bastante tiempo con estudiantes para saberlo. Este genio tuyo... quizá siga ahí fuera.

¡Bang! De 0 a 100 en cinco o seis líneas. Walter acaba de ponerse en el punto de mira de la policía de Nuevo México, y Hank vuelve a obsesionarse con Heisenberg. Para mí, una de las mejores escenas que he visto últimamente: inesperada, brillante y coherente con el protagonista.



Hank, de piedra. Heisenberg está ahí fuera

La escena tiene otro valor: Skyler –la esposa de Walter– es la viva imagen de la tragedia. Asiste impotente a la autodestrucción de su marido, y quizá de ella. No puede decirle: "Calla, Walter, que nos metemos en líos".



Estamos jodidos, piensa Skyler

Un escritor de novela negra dijo: "Si no sabes cómo continuar la novela, pon un tipo con una pistola que llama a la puerta". El truco del escritor es más o menos efectivo, pero entra en la categoría de barato.

Vince Gilligan nos enseña a considerar cuál es el vicio, el defecto, el talón de Aquiles de nuestro personaje, y ver si puede llevarnos adelante.

La soberbia es el pecado de la inteligencia; el motor de muchos personajes, y también su debilidad: House, Sheldon Cooper, Frasier, Sherlock, Simon Baker, el actor secundario Bob... La soberbia también es una solución elegante.

Charlton Heston se contradice y pinta un personaje (2012-01-18 11:22)



En Ciudad en sombras (1950) uno de los personajes dice que no le importan los demás, pero se contradice con un simple gesto.

Ciudad en sombras no será un clásico del cine, pero tiene tres o cuatro escenas dignas de comentar. En una de ellas, Charlton Heston finge para sí mismo y para los demás que es un canalla, pero se contradice de inmediato con una sencilla acción.

ANTECEDENTES

Charlton Heston y sus compinches se dejan ganar al póker por un pardillo. La intención de Heston es pedir la revancha al tonto de turno para sacárselo todo. Un timo que hemos visto muchas veces en el cine.

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

Al acabar la partida, Heston y Lizabeth Scoot, su chica, comentan lo sucedido en la mesa de juego.

LIZABETH: ¿Por qué os habéis dejado ganar?

HESTON: Porque tiene un cheque de 5.000 dólares.

LIZABETH: Pobrecillo.

DANNY: Él ha cogido nuestro dinero. Quería ganarnos. El pez grande se come al chico. Eso lo aprendí por las malas. Él lo aprenderá por las buenas.

LIZABETH: ¿Esto también sirve para los inexpertos jugadores?

CHICO DE LOS PERIÓDICOS: ¡El Record y el Journal!



HESTON: Dame los dos. (Paga al chico). Ten.

CHICO DE LOS PERIÓDICOS: Gracias.

HESTON no coge los periódicos. LIZABETH los coge y ofrece uno a HESTON.

HESTON: No.

LIZABETH: ¿No quieres saber lo que pasa en el mundo?

HESTON: No. Me tiene sin cuidado lo que le pasa a los demás.



¿Os habéis dando cuenta? Heston tima a un tipo; dice que así aprenderá; COMPRA PERIÓDICOS QUE NO LEE, y dice que no le importan los demás. El personaje se engaña a sí mismo y pretende engañar a los demás. Comprar los periódicos desdice todo su discurso.

Esta es la segunda vez que compra periódicos que no lee. La primera vez los tira a la basura. Puede que tenga que ver con la empatía. Heston ve al chico de los periódicos por la mañana y por la noche en la misma esquina, pero no conoce al pardillo que acaba de timar ni a la gente de China o la India. Sí, Heston quiere o se preocupa por la gente que conoce o tiene cerca.

A menudo vemos en el cine y las series que una vieja que odia a los niños, acaba devolviéndoles la pelota cuando nadie la ve; un policía aparentemente honesto vende drogas; y una malvada ejecutiva visita a niños con cáncer.

En Ciudad en sombras los guionistas han tenido la habilidad de mostrar la contradicción en la misma escena.

Boardwalk Empire: La lujuria en una cinta del pelo (2012-01-24 19:43)



De cómo una cinta de pelo se pasea sin hacer ruido por varias escenas y revela la cara oculta de un imperturbable agente del FBI.

Hay objetos cuyo uso pueden preverse aunque no sean armas. Por ejemplo, Si George Peppard no utilizara el anillo en la última escena de Desayuno con diamantes, el espectador sentiría que “algo falta”.

Otros objetos se utilizan y se olvidan. Si reaparecen con nuevos significados, ¡aplausos para el guionista! Es lo que vemos en el episodio 1x02 de Boardwalk Empire: una sencilla cinta de pelo se convierte en un inesperado fetiche sexual.

LAS ESCENAS DE LA CINTA DEL PELO

Margaret Schroeder ha sido golpeada por su marido y acaba en el hospital. La enfermera le anuncia la visita

del Sr. Thompson. Margaret cree que es su nuevo y benefactor amigo, y se pone coqueta.



Una cinta del pelo ayuda mucho

El Sr. Thompson resulta ser el sheriff; no es Nucky, la persona que esperaba Margaret. El sheriff le comunica que su marido falleció en un tiroteo: un asunto de contrabandistas de alcohol.



Desolada se mira en el espejo, y se quita la cinta del pelo.



Un agente del FBI interroga a Margaret sobre los asuntos del marido.



Se pone nerviosa. Se toquetea el pelo: "Yo tenía una cinta"



El agente del FBI redacta una carta a su esposa y pide ayuda a Dios en su cruzada contra el alcohol.

El agente abre un cajón del escritorio. Mi yo crítico salta: "Como saque una botella de whisky... qué mal, qué mal..." Y izas! Saca la cinta del pelo de Margaret...



Una sencilla cinta del pelo



Un vicio privado

El agente del FBI aspira con fuerza el perfume de Margaret impregnado en la cinta del pelo. ¡Bravo!

La cinta del pelo cumple varias funciones:

- Revela que el honorable e imperturbable agente del FBI tiene fisuras. Es humano, sí.
- La cinta del pelo propicia la economía narrativa. ¿De qué otra forma podría presentarse la otra cara del agente? ¿Con una visita a un prostíbulo? Muchas escenas y resulta caro. ¿Viendo fotografías de chicas desnudas? Pudiera ser; es menos costoso, pero poco sutil. Además, son tópicos. ¡La cinta del pelo está ahí!
- Sitúa rápidamente a Margaret Schroeder como objeto de interés emocional/sexual de dos antagonistas: el gánster y el agente del FBI.

El espectador no repara en la cinta del pelo mientras la usa Margaret. La cinta es un objeto meramente utilitario hasta que llega a las manos del agente.

No despreciemos los pequeños objetos; si miramos los que tenemos alrededor, recordaremos nuestras historias, nuestra vida.

Pequeña guía de vicios y pecados:

Breaking Bad: cuando la soberbia te destruye

The Killing: el punto de ira

4.2 febrero

El discurso del rey: un sencillo ejemplo de suspense (2012-02-09 13:48)



Hitchcock dijo a Truffaut que el suspense más que un género, es una manera de jugar con los elementos de una escena en cualquier género.

En *El discurso del rey* hay un ejemplo sencillo y aclaratorio.

El futuro rey acude a un experto en problemas del habla. El doctor pide al príncipe que grabe su voz. El príncipe no puede oír la porque escucha música a gran volumen por unos cascos. “Esto es una estupidez” dice el príncipe. El doctor le entrega el disco y le ruega que escuche la voz.



El espectador intuye que el príncipe habla perfectamente cuando no se oye a sí mismo. (Es curioso, intentamos ser conscientes de una actividad mecánica—hablar, conducir, incluso escribir—y la hacemos mal).

Es previsible que el rey escuche el disco. Es una escena necesaria. Sabemos de qué va la película y quiénes son los protagonistas. Esto, lejos de restar interés, emociona a los espectadores:

—¡Escucha el disco! —decimos— ¡Vamos! ¡Escúchalo!

Se ha creado suspense: ¿Cuándo escuchará el príncipe su voz grabada? Y cuando llega el momento, la escena es sencilla y brillante.

El futuro rey se queda de piedra (un momento de autoreconocimiento) y la futura reina anonadada (momento de descubrimiento).



El descubrimiento y el autoreconocimiento, el momento “ajá”, “eureka”, “por fin te das cuenta de que te quiero...” puede ser uno de los momentos más hermosos y emotivos de una película.

No despreciemos lo “previsible”. Debemos crear en el espectador la necesidad de que lo previsible ocurra.

=====

Los policías de las series se han vuelto cada vez más

oscuros, como los tiempos. Puedes leer mi artículo en Yorokobu Magazine: Los polis de la tele: de Colombo a Luther

Frivolidad y crítica social (2012-02-10 19:17)



Cualquier género cinematográfico puede ser un vehículo para la crítica social. Esto es de Perogrullo, pero algunos lo olvidan. Hay películas sin una coma de realidad, como si hablar de la realidad fuera a sacar al espectador de la película.

Un viejo y frívolo musical como Un día en Nueva York (On the town, 1949) enseña cómo hacer crítica social con dos líneas de diálogo.



LA ESCENA

Tres marinos de un buque de guerra llegan a Nueva York para pasar un día de permiso. Conocen a una chica en el metro y la pierden de vista cuando ella monta en un vagón. Quieren tomar un taxi para encontrar a la chica en la próxima estación.

Un taxista lee el periódico dentro del vehículo.

SINATRA: ¡Taxi, taxi!

TAXISTA: Lo siento, hoy no hago más carreras. Voy a devolver el taxi. Llego tarde.

SINATRA: Por favor, señor.

El taxista aparta el periódico: ¡sorpresa! Una chica con una sonrisa deslumbrante.

SINATRA: Eh, es una chica. ¿Por qué está conduciendo un taxi? La guerra terminó.

TAXISTA: Nunca dejo lo que me gusta.



Un día en Nueva York se estrenó cuatro años después de que finalizara la Segunda Guerra Mundial. Durante el conflicto, millones de mujeres realizaron trabajos que habían estado reservados a los hombres. Cuando la guerra acabó, muchas mujeres dejaron los trabajos.

Los trabajos de entonces no eran perfectos (¿acaso ahora lo son?) Pero seguramente, muchas mujeres pensaban como la taxista: ¿por qué dejar de hacer algo

que quiero?



(¿Un ejemplo anacrónico? Cualquier mujer que trabaja tras un mostrador –una dependienta, una oficinista– puede contarte que ha oído "en tu casa tendrías que estar" con brusquedad, incluso con desprecio, más de una vez).

Sigamos hablando de cine: Capra, Preston Sturges,

Lubitsch, Billy Wilder, Mel Brooks... dirigieron películas que mezclaban la frivolidad y la crítica social.

¿Quieres criticar lo que no te gusta y ganarte al público? No quieras adoctrinarlo, no lo aburras con tesis. Dale un entretenimiento ligero, inteligente y cuéntale lo que te irrita, enerva o te indigna de estos tiempos.

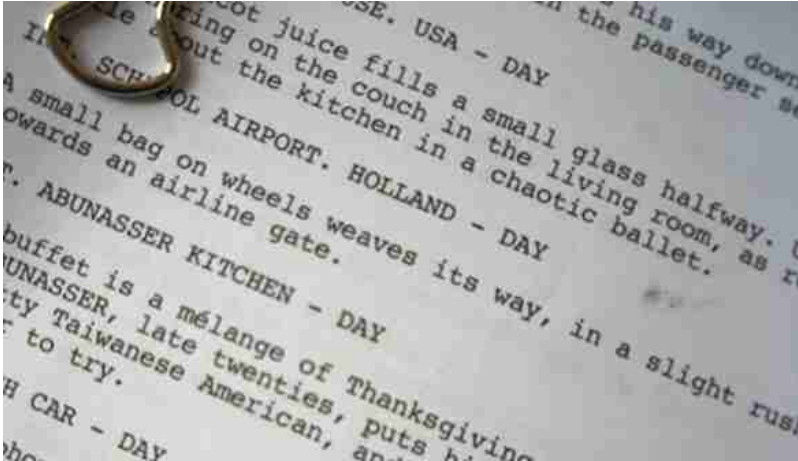
=====

¿Todavía no leíste mi artículo en Yorokobu Magazine?

Seis reglas de la comedia (y la tragedia) con Sheldon Cooper

4.3 marzo

Práctico: Plantilla de guión para Word 2007 y superior (2012-03-01 15:13)



Hay guionistas que prefieren utilizar Word de Microsoft Office para sus trabajos. El problema para ellos es encontrar plantillas de guión válidas para Word 2007 y superior.

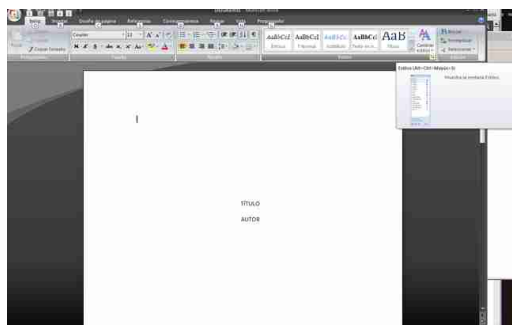
Aquí encontrarás una.

Si quieres saber cómo se utiliza, mira el pequeño tutorial.

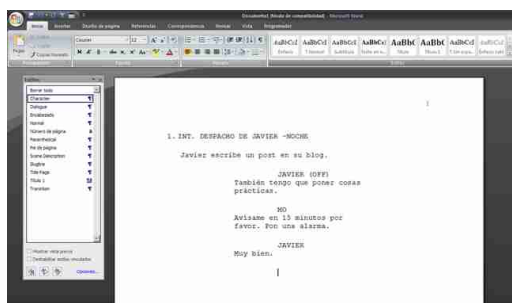
Estos son los pasos a seguir (clic en las imágenes para ampliar):

1. Descargamos el archivo comprimido. Una vez descomprimido obtenemos una plantilla de word que podemos trasladar al escritorio, a la carpeta de plantillas de Office, o a cualquier otra ubicación que nos interese.
2. Supongamos que hemos creado un acceso directo en

el escritorio del archivo extraído. Bastará hacer doble clic en el acceso directo. Saldrá una página en blanco de Word. Desplazamos el cursor hasta una flechita que hay en ESTILOS. Hacemos clic.



A la izquierda aparecerá un menú donde encontraremos los formatos de ESCENA, ACCIÓN, PERSONAJE, PARÉNTESIS Y DIÁLOGO.



TOCA ESCRIBIR

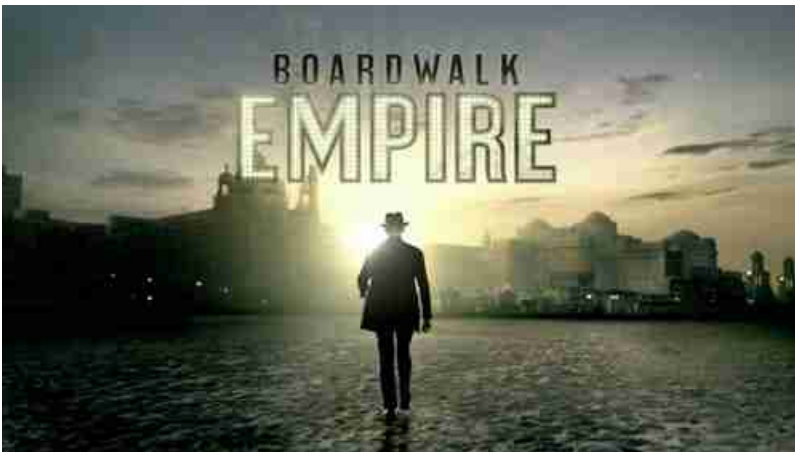
Escribe una línea de ACCIÓN, la siguiente tendrá automáticamente el formato de PERSONAJE y la que sigue de DIÁLOGO. Cuando acabes el diálogo, volverá a aparecer el formato de PERSONAJE, a no ser que indiques otro. Fácil, ¿verdad?

Si encuentras algún problema con esta plantilla, por

favor, no dudes en comunicármelo.

(La plantilla actual es una adaptación para DIN-A4 del estándar de Hollywood).

Boardwalk Empire: El mago, el espantapájaros, el león y el hombre de hojalata
(2012-03-04 13:45)



Boardwalk Empire hace referencias más o menos explícitas a la novela El mago de Oz que Margaret Schroeder lee a sus hijos.

En esta entrada hago un repaso a estas referencias.



HARROW, EL HOMBRE DE HOJALATA



"Soy el hombre de hojalata" dice Harrow a los hijos de Margaret.

La escena ocurre durante una de las lecturas de la novela de Bahum, en el episodio 1x10, justamente titulado Emerald City. La analogía va más allá de la máscara.

El hombre de hojalata piensa que no puede amar.

Harrow puede amar. Sin embargo, ambos son solitarios. El hombre de hojalata vive en el bosque apartado de los demás; la falta de trato con otros le imposibilita desarrollar su corazón.

Harrow se aparta de los demás para no sufrir. Las paredes son los árboles que le ocultan mientras observa la felicidad ajena. Mientras que el hombre de hojalata no siente su corazón, Harrow cree que no quiere sentirlo.

NUCKY THOMPSON, EL MAGO DE OZ



No es la primera vez que Nucky Thompson es comparado con el Mago de Oz. Es un pensamiento al hilo de considerar Atlantic City como Ciudad Esmeralda.

El Mago de Oz da y quita títulos, medallas, poderes y favores. ¡Ese es Nucky Thompson! El dueño de Boardwalk Empire también tiene una poderosa maquinaria para hacer magia: la policía, la burocracia y los matones.

ELI THOMPSON, EL LEÓN



El león recibe una medalla del Mago de Oz y eso lo envalentona. No es que antes fuera cobarde, es que desconocía su valor.

El sheriff Eli Thompson es el león de Boardwalk Empire: se muestra poderoso tras su uniforme, su placa y sus hombres. Una vez más, Nucky Thompson ejerce de mago: destituye a su hermano del cargo y lo convierte en un león sin garras y sin melena, para restituirlo más adelante.

JIMMY DARMODY, EL HOMBRE DE PAJA



El hombre de paja es inteligente, pero nadie le ha dicho que lo sea. El Mago de Oz le da un título para que pueda demostrarlo.

El mago Nucky dio a Jimmy Darmody la posibilidad de ganarse un título en Princeton. Pero Jimmy fue a la guerra a luchar por su país. A su regreso, quiere demostrar a Nucky que es inteligente sin necesidad de pisar la universidad.

Jimmy también es el hombre de paja según el diccionario: "El que actúa al dictado de otro que no quiere figurar en primer plano"

¿DÓNDE ESTÁ DORITA?



Margaret Schroeder es Dorita (prefiero el doblaje clásico). Acude al mago de Boardwalk Empire para pedir ayuda y descubre que Nucky Thompson es una fachada con cimientos endeblés.

=====

¿Te gusta Juego de Tronos? Entonces, esto puede gustarte:

Juego de tronos: Las chicas son guerreras

Otro post que escribo para Yorokobu Magazine.

Estructura: Camino a la degradación **(2012-03-18 15:51)**



Jackie Peyton (Nurse Jackie) y Walter White (Breaking Bad) parecen sacados del mismo molde. Ambos llevan una doble vida y están metidos en una espiral de autodestrucción que daña a sus desconcertadas e inocentes familias.

Los puntos de giro de ambos personajes son idénticos. Ambos personajes tienen cónyuges perfectos, hijos con problemas médicos, amigos a los que engañan y se provocan daño físico para mantener las mentiras.

Sin embargo, el espectador los conoce en distintos momentos de sus vidas.

En el esquema siguiente observamos que los puntos de giro de la vida de Jackie Peyton están en el background.

BREAKING BAD		NURSE JACKIE		B A C K G R O U N D
CAP. 1 BB	Walter White: un buen tipo	Jackie Peyton, una buena chica		
	Cáncer	Espalda rota		
	Comienza el negocio de las drogas	Automedicación		
		Adicción al Percocet		
COMIENZA DOBLE VIDA				
CAP. 2 BB	LA DOBLE VIDA ES COMPLICADA		CAP. 1 NS	
	La solución elegante			

¿Por qué no conocemos a Jackie antes de convertirse en adicta a los analgésicos opiáceos? ¿Por qué sus creadores comienzan el piloto con la complicada vida de Jackie en plena ebullición?

EL CAMINO A LA DEGRADACIÓN DE WALTER WHITE



La decisión de Walter White de convertirse en cocinero de

meta es una decisión radical. Walter es pardillo durante varias temporadas, pero querer ganar dinero por la vía rápida e ilegal lo sitúa a 180 grados de su estado inicial. Las aventuras en las que se ve envuelto a continuación hacen que la velocidad de crucero sea elevada.

EL CAMINO A LA DEGRADACIÓN DE JACKIE PEYTON



Jackie Peyton comienza una destrucción lenta. No hubiera sido creíble plantear la espalda rota y la adicción a las drogas en el mismo capítulo. Por eso es acertada la decisión de sus creadores de mostrar a Jackie Peyton en plena ebullición, cuando es una adicta a las drogas.

CUÁNDO ENTRAMOS EN LAS HISTORIAS

Estas series enseñan que si el punto de giro es radical es bueno empezar por el principio. Si el punto de giro da pie a una degradación lenta, es mejor entrar con la cacerola tapada a fuego rápido, y destapar inmediatamente.



4.4 abril

Damages: virtud y peligro de remarcar la maldad (2012-04-02 18:35)



Anteriormente en La Solución Elegante... vimos cómo los malos tienen su corazoncito. También descubrimos que en una misma escena es posible retratar la contradicción humana con cuatro líneas de diálogo. En este artículo veremos que en Damages se remarca la maldad de los villanos en cada línea.

REMARCAR LA MALDAD DEL VILLANO

Ya sabemos que el bueno no es tan bueno y que el malo no es tan malo. Sin embargo, remarcar la maldad del villano en cada línea no es un error: es una opción... peligrosa.

Existe el peligro de caer en la demagogia y el peligro de cansar al espectador.

En las telenovelas es habitual la señorona adinerada y con mala uva. Cada palabra suya provoca un rechazo

visceral en los espectadores: “¡Qué mala es la hija de...!”

Las malas de la telenovelas son corderas al lado de los villanos de Damages. Y esto, que podría ser un aliciente, puede ser peligroso: puede llevar al espectador al agotamiento. Un par de ejemplos para ilustrar esta "teoría".

PATTY HEWES: EL CHUCHO ACOSADOR

La abogada Patty Hewes (Glenn Close) está con su perro en el parque. Ella representa a clientes arruinados por el empresario Arthur Frobisher. Ray, el abogado rival, se acerca.



PATTY
Ray, no sabía que pasearas a tu propio perro. ¿Cuál es el tuyo?

RAY
Bajo el árbol... El doberman.
¿Y el tuyo?

PATTY
Ese chucho que está intentando tirarse a la perrita.

El perro de Patty es como la dueña: siempre tiene que joder a alguien. Cuando ocurre esta escena, apenas cono-

ceamos a Patty, pero pronto caeremos en la cuenta de que la dueña y el perro son tal para cual.

ARTHUR FROBISHER: LOS PERROS GOURMET

Frobisher escucha las quejas de su esposa. Ella quiere que pague a los trabajadores estafados lo que piden. No lo hace porque sea una mujer bondadosa. Lo hace para no ser acosada por la prensa.



El sirviente trae una sartén con un plato recién hecho.

FROBISHER

Gracias, Ricky, qué buena pinta.

Peró Frobisher ha perdido todo el apetito.

FROBISHER

¿Por qué no te lo comes tú?

El sirviente se marcha. Frobisher lo toma por el brazo.

FROBISHER

Espera. Ven, ven. ¿Sabes qué?
Quita los pimientos de esa cosa y
dáselo a los perros. Les va a
encantar.

—Qué hijo de... —piensa cualquier espectador sensible.

En ambas escenas se les ha dado a los espectadores unos regalos para que expresen su opinión. No hay grises posibles. Y está bien buscar la reacción de espectador, es lo que buscamos todos! Pero cuidado: tanta maldad puede acabar agotando la atención. La villanía hay que dosificarla, como el azúcar, la sal o el vinagre.

The Big Bang Theory: anatomía de un gag (2012-04-04 19:54)

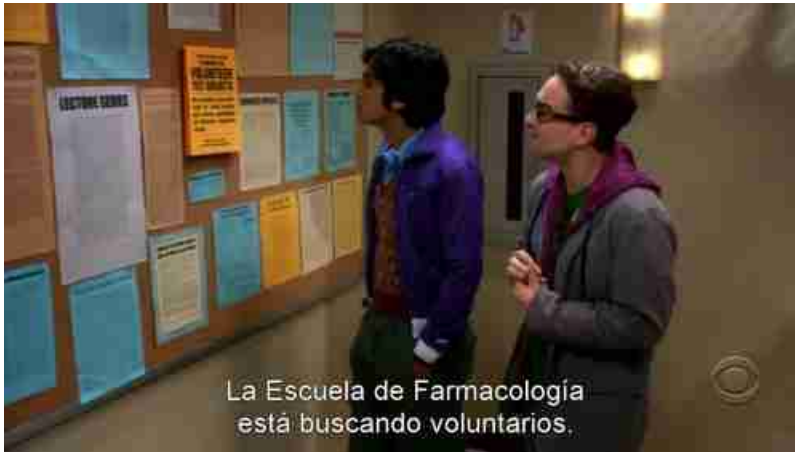


En un gag visual, ¿cuánto tiempo puede transcurrir entre el planteamiento y la resolución? ¿Un minuto, media hora, una hora?

Una escena de La teoría del Big Bang puede ayudarnos a reflexionar sobre esta cuestión.

PLANTEAMIENTO

Leonard y Raj pasean por uno de los pasillos de la Universidad. Se detienen ante un tablón de anuncios.



LEONARD

La Escuela de Farmacología está buscando voluntarios.

RAJ (LEE EL CARTEL)

Estamos probando un nuevo medicamento para la ansiedad social, ataques de pánico, agorafobia y desorden obsesivo compulsivo.

(Deja de leer)

¿Por qué estarán buscando sujetos de prueba aquí?

LEONARD

No lo sé, Raj. Tal vez la tienda de comics no tiene un tablero de anuncios.

Leonard y Raj siguen por el pasillo y ven a Howard y a un grupito de científicos asomados a la puerta del despacho de Sheldon.



LEONARD
¿Qué está pasando?

HOWARD
Chica caliente en la oficina de
Sheldon.



Leonard, Howard y Raj especulan sobre quién es la chica y qué hace. Sheldon la presenta como Missy, su hermana. Leonard y Howard compiten por caer gracioso a Missy. Ella intenta ordenar los nombres de los científicos en su cabeza...





Raj se queda en blanco, ino puede evitarlo! Y se marcha sin decir palabra...





Raj dobla la esquina y desaparece.

RESOLUCIÓN DEL GAG

Un segundo después, Raj vuelve... y coge el cartel.



El gag del cartel se plantea y se soluciona en la misma

escena. Que en medio haya una conversación larga no influye en su efectividad.

Si Raj cogiera el cartel quince minutos más tarde, ¿el gag funcionaría igual?

Quizá no porque obligaría al espectador a rememorar el cartel. El espectador cambiaría la carcajada por una sonrisa condescendiente. ¡Pobre Raj! Por otro lado, se perdería por el camino la reacción de los espectadores que se han incorporado tarde a la emisión.

Otro aspecto a considerar es que este gag se desarrolla en un mismo escenario.

Hay otras maneras de construir un gag y jugar con el tiempo que veremos más adelante.

Forbrydelsen / The Killing: Dos escenarios para el mismo dolor (2012-04-13 14:29)



Papá y mamá Larsen de Copenhague y papá y mamá Larsen de Seattle se enfrentan a la misma situación: deben contar a los niños que la hermana mayor está en el cielo. Dos escenarios y diferentes maneras de afrontar el dolor.

LOS BIRK LARSEN DE COPENHAGUE

La escena transcurre en la cocina de noche. Los padres han estado retrasando el momento de contar a los pequeños que Nanna, la hermana mayor, ha muerto.

Los niños de Forbrydelsen son muy pequeños. Muchos niños pequeños no afrontan la muerte igual que los adultos, creedme, lo sé.



Uno de los niños quiere saber qué le pasa a la puerta de Nanna. Los padres se sienten obligados a dar una respuesta y sientan a los niños en la mesa.



MAMÁ BIRK LARSEN
Algo nos ha pasado.

NIÑO 1
¿Qué ha pasado, mamá?

PAPÁ BIRK LARSEN
Algo ha... Lo que ha pasado...
Nanna está muerta. No volverá.

NIÑO 1
¿Por qué, papá?



Papá Birk Larsen ha soltado la información sin rodeos, intentando mantenerse calmado. Los niños no acaban de entender o asimilar el contenido dramático de la noticia. La curiosidad infantil e inocente les lleva a seguir indagando.

PAPÁ BIRK LARSEN

¿Recordáis aquél árbol grande en Deer? Le había alcanzado un rayo. El rayo había arrancado una gran rama. Ese rayo ha caído aquí, y nos ha arrancado a Nanna. Así que... igual que el árbol volvió a crecer nosotros tenemos que hacer lo mismo.

NIÑO 1

¿Dónde está ahora?

MAMÁ BIRK LARSEN

Hay... alguien cuidándola. Pero en unos días todos los que la conocían irán a la iglesia a decirle adiós.

NIÑO 1

¿Alguna vez volverá?

MAMÁ BIRK LARSEN

No. Un ángel vino para llevársela al cielo.

NIÑO 1

¿Cómo ha muerto?



Mamá Birk Larsen no tiene fuerzas para contestar la pregunta, y se oculta en la sombra.

NIÑO 1

¿Cómo ha muerto, papá?

PAPÁ BIRK LARSEN

No lo sé. Las cosas simplemente pasan.

El dramatismo parte de la cotidianidad: momentos antes, los Larsen preparan la mesa para la cena. Los números de la policía en la puerta recuerdan el dolor. Sin embargo, la casa es considerada un refugio; por eso la madre de Nanna permanece cerca, aunque se oculta en la sombra.

LOS LARSEN DE SEATTLE

En *The Killing* la casa de los Larsen no es un refugio.

Papá y mamá Larsen llevan a los niños a volar cometas al muelle. Han preparado, en cierto modo, su discurso y han esperado el momento oportuno.

Conviene destacar que uno de los niños es lo bastante mayor como para comprender la situación y rechazarla cuando la conoce.



PAPÁ LARSEN

¿Recordáis cuando la abuela estaba enferma, y fuimos a visitarla al hospital? La abuela dijo que no le gustaba el hospital porque olía mal.

HIJO 1

Si.

PAPÁ LARSEN

Y entonces un día... Ya no estaba allí, y... ya no podíamos visitarla. ¿Te acuerdas dónde te dije que se había ido?

HIJO 1

Dijiste que la abuela se había ido al cielo.

PAPÁ LARSEN

Allí... es donde está Rosie ahora...





NIÑO 2

¿Cuándo va a volver?

NIÑO 1

¡Cuando vas allí ya no vuelves,
tonto!

NIÑO 2

¡Yo no soy tonto!

Los niños siguen discutiendo hasta que la madre abraza al mayor. También ella necesita el abrazo. El niño más pequeño, desconcertado, se queda frente al padre.



Hemos visto distintos matices: una madre se traga el dolor mientras que la otra lo expresa; los niños asimilan o rechazan la información, y en una escena la casa es vista como un refugio y en otra como una carga.

He visto dos veces la escena de Forbrydelsen (en un primer visionado y al capturar los fotogramas) y en ambas ocasiones se me ha creado un nudo en el estómago. Es curioso que la metáfora del árbol partido por el rayo, con cierto toque teatral, no provoque un desapego de la escena.

Quizá la escena de The Killing pierda fuerza en el exterior y a la luz, aunque ésta sea fría.

Puedes repetir los diálogos y no aburrir (2012-04-21 12:58)



Devuelvo un guión con un montón de tachaduras y comentarios como "diálogo repetido" o "esto ya se ha dicho". Los escritores han querido dejar claras sus ideas o creen que deben repetir informaciones para no perdernos. Pero repetir diálogos no es malo. Hay que saber por qué.

COLGARSE LAS MEDALLAS

Un personaje cuenta una fantástica idea a un compañero de trabajo, y éste se la cuenta a los jefes con las mismas palabras, y se cuelga las medallas. Una puñalada trapera. Un drama o una comedia según para qué guionista.

PARODIA

Un personaje remeda a otro para hacer reír a sus colegas. Estas escenas suelen acabar con el parodiado sorprendiendo al imitador. (¿Por qué no evitamos esto último?)

FINGIMIENTO

Tom Ripley imita a su odiado amigo rico (una burla privada que se convertirá en el ensayo de un crimen); el mendigo suplanta al príncipe; un tipo se hace pasar por un abogado o un médico plagiando los diálogos que ha visto en una película de la tele; o un policía se prepara para infiltrarse entre delincuentes como en *Reservoir Dogs*.



VAMPIRIZACIÓN

Para mostrar que un personaje ha sido vampirizado por la personalidad de otro, repite las frases de su vampiro. Bergman llega al extremo de la vampirización en *Persona*: el mismo relato en dos mujeres, sin cambiar una coma.

LA REPETICIÓN DA UN NUEVO SENTIDO

El ensayo de una obra de teatro o la preparación de una farsa como en Green Card puede dar lugar a que los personajes repitan las frase mecánicas con un tono diferente cada vez. ¡Cosas del amor!

PUNTO DE PARTIDA DE LA VARIACIÓN

En películas donde se juega con las posibilidades (El efecto mariposa o Regreso al futuro), la repetición inicial de la escena ayuda a los espectadores a situarse en el tiempo y en el espacio. A continuación, el guión introduce los cambios que se han producido respecto a la situación original.

La apropiación de ideas, la suplantación, la vampirización... maneras de repetir los diálogos, como una sinfonía y sus variaciones. La repetición de la información porque sí, aburre. Y aburrir, amigos, es el único pecado que no podemos permitirnos.



P.D.: El guionista Joan Álvarez hace una interesante aportación en Facebook sobre la repetición del diálogo:

"Entre los excesos del King Kong de Peter Jackson encontramos la repetición de un diálogo para mostrar cómo Jack Black es incapaz de lidiar con la situación que él mismo ha provocado. Esto está llevado al extremo en La guerra de los mundos, de Spielberg: la segunda vez que Tim Robbins repite la misma cantinela, Tom Cruise (y el público) comprende, horrorizado, que ha puesto su vida —y la de su hija— en manos de un demente. El truco es cambiar el contexto en el que se repite el diálogo. Éste

cambia entonces de sentido".

30 Rock / Modern Family: el gag en la escenografía (2012-04-29 13:20)

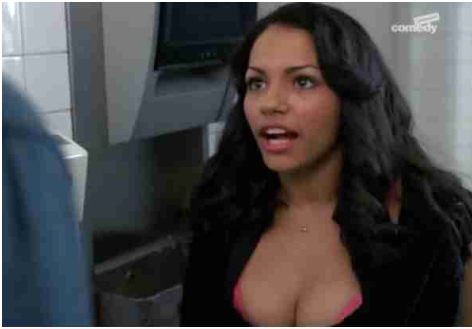


Anteriormente en La solución elegante... vimos que los escenarios acercan o distancian del drama: el mismo diálogo afecta a los espectadores según la localización de la escena. Los escenarios también pueden redondear una escena cómica; no necesitamos una escenografía compleja, si no aprovechar lo que tenemos a nuestra vista (obligatorio en el corto y en la sitcom).

En esta entrada veremos cómo dos escenas sencillas mejoran con un inteligente uso de la escenografía.

30 ROCK: ÁNGEL Y DEMONIO

Pete es un productor ejecutivo de *The Girlie Show*, un late night. Vive para su trabajo y su esposa. Tracy Jordan, uno de los actores, monta una fiesta en los estudios y presenta una explosiva amiga a Pete: una aspirante a actriz dispuesta a todo... Tracy pretende que Pete eche una cana al aire. El productor ejecutivo intenta no caer en la tentación, pero cuando la tentación te atrapa en el baño, aparece el dilema...



La tentación te atrapa en un baño: no ocurre todos los días.



Caer o no caer, he ahí el dilema.



El ángel de la guarda se viste de conserje.



El diablo se viste de rapero.



Unas sencillas rejillas ayudan a presentar el dilema en términos morales: el conserje-ángel recuerda al productor que es un hombre casado; el diablo-actor le incita a "divertirse un poco". Es una imagen visualmente atractiva que acompaña a la narración. Las otras opciones hubieran sido diálogos con las puertas cerradas, "apartes mentales", o juegos con el chroma para presentar un diablito y un angelito.

MODERN FAMILY: TERCER GRADO

El pequeño Manny ha sido acusado de robar un collar. Jay, su padre adoptivo, lo lleva al garaje para tener una conversación de hombre a hombre...



Cambiar una bombilla: técnica de interrogatorio sofisticada.



Manny no sabe lo que le espera...



La luz ciega a Manny.



Dime la verdad, hijo...

La idea empleada en Modern Family es tan sencilla como genial: ¡Una bombilla que se bambolea! El recurso nos trae a la memoria los interrogatorios vistos en películas en blanco y negro de policías y ladrones. Además, esto contribuye a aumentar el desconcierto y el sentimiento de vulnerabilidad en el niño.

Destaquemos que estas escenas han reutilizado tópicos sin pudor. Si crees que un tópico funciona, no lo rechaces: reinvéntalo.

¿Y tú, tienes claro como utilizar la escenografía en tu guión?

4.5 mayo

Entrevista: Rubén García-Cebollero, escritor y productor de 'Cruz del Sur' (2012-05-04 12:52)



Cruz del sur es una película hispano-uruguaya, cuyo guión ha terminado convirtiéndose en una novela escrita por Rubén García-Cebollero. La novela fue escrita cuando la película aún no se había filmado. Me pareció interesante entrevistar al escritor que también ha llevado a cabo tareas de producción asociada y de relaciones públicas para un guión firmado por Maria Bianchi, Pruden Rodriguez y David Sanz.

JAVIER: Cruz del sur no ha sido aún publicada, así que la primera pregunta es obligada: ¿Cómo se convierte un guión en una novela mientras se está filmando?

RUBÉN: El caso de Cruz del Sur es singular. Normalmente uno escribe una historia e interesa a un productor, guionista o director. Aquí sucedió que yo estaba escribiendo un guión, que después también he convertido en novela, para David y Tony, y ellos no conseguían financiar la película. Leí el guión y les dije

que ahí había una buena novela, y en principio yo no iba a escribirla, pero uno nunca decide qué historias va a escribir o no, sino que son éstas las que nos atrapan e interesan. Cruz del Sur es una historia humilde, cargada de emociones, que retrata paisajes exteriores e interiores, y que tenía mucho que ver con conflictos universales, que nos atrapan, y nos hacen crecer en relación a la amistad, a la familia, al amor, la propia vida o el trabajo.

JAVIER: ¿Cómo se ha llevado a cabo la adaptación de guión a novela?

RUBÉN: La novela que ha adaptado el guión partía de una ventaja, las herramientas y los tiempos en la novela son mucho más generosos. Podía reformular la letra, y ahondar más en el espíritu. Aunque parezca contradictorio, a veces los límites nos dan más libertad. Nos centran. Nos permiten ir más allá de lo que se ve. Así, los recuerdos, la nostalgia, lo que se dice y lo que se calla, lo que se encuentra y lo que se pierde puede sentirse con más profundidad en la novela, cuando en la película los ritmos, los tiempos, la industria impone otros condicionantes.

JAVIER: ¿Cómo escribiste la novela cuando aún no estaba acabada la película?

RUBÉN: Cuando escribí la novela, el guión todavía no era película, y los guiones son como las serpientes, que van cambiando de piel, y de forma, hasta el último día de rodaje. Pensaba que iba a ser una buena película, pero nunca imaginé que iba a ser tan buena como ha sido, teniendo en cuenta los medios. En el cine no se valora lo suficiente a los guionistas. Por ejemplo, ¿qué relación hay entre Blade runner, y Sin perdón? ¿Ninguna? Pues que David Webb Peoples participó en ambos guiones. Aunque en el segundo debieron pasar

más de 30 años para que Eastwood le diera vida. Así que nunca escribo pensando si harán o una película, a excepción de cuando son guiones, cosa que me encanta, porque es muy difícil escribir un "libro de instrucciones", que es al fin y al cabo todo guión.

JAVIER: Como productor-asociado ¿de qué manera interviniste en la película?

RUBÉN: Con dinero. Propio y ajeno. Confiando en David y Tony, que habían dado muestras en Lastrain, el cortometraje, de lo que podían hacer juntos. Y con paciencia, mucha paciencia, porque el cine es una cuestión de equipo, y de energía. También participé como actor, secundario, en un personaje que tenía que ver con mi trayectoria profesional, pues en aquel momento era jefe de recursos humanos, por suerte, muy distinto al que se muestra en la película. Y por último, en la faceta de relaciones públicas he colaborado para dar a conocer la historia de Cruz del Sur, Southern Stars, cuya fotografía y realización han sido brillantes.

JAVIER: ¿Estuviste en el rodaje?

RUBÉN: Sí, estuve en parte del rodaje. No pude asistir en Uruguay, aunque me hubiera encantado. Y rodé la escena en la que participo con mucha ilusión, porque Cruz del Sur es el esfuerzo humilde por contar una historia, de vida, de emociones, de alegría más allá del sufrimiento que suponen los viajes, el miedo, la incertidumbre o el riesgo de invertir en causas en las que nadie parece ya creer. Frente al cine de pirotecnias, y de grandes recursos, y nombres, Cruz del Sur apostó por colocar las piezas necesarias en su lugar, por mostrar la historia sin alardes, intentado que cada artista diera lo mejor de sí, lo natural, con alegría.

JAVIER: Cruz del sur es la historia de un hombre que abandona Montevideo tras ser despedido del trabajo y llega a Barcelona para buscar una nueva vida. Me siento obligado a preguntarte: La historia de esta producción comenzó en 2004 cuando parecía que la economía española nunca dejaría de crecer. ¿Crees que la situación actual española puede afectar a la aceptación del público?

RUBÉN: En la película, filmada en plena crisis, si algo se ha ganado es lucidez. Estoy seguro que pese a lo triste de la situación, nadie saldrá del cine sin haber sonreído más de una vez. A día de hoy la he visto más de 16 veces, y creo que nunca había visto tantas veces una película, y eso que soy terriblemente cinéfilo, y hay escenas en las que sigue arrancándome una sonrisa. Creo que el público, en todo el mundo, necesita emocionarse y que Cruz del Sur lo consigue. Además, es una película que consigue reconfortarte con las cosas pequeñas, con los detalles, con lo que al fin tiene importancia para cada ser humano, para cada persona que se encuentra perdida, porque mientras nos inundan de aventuras con superhéroes y efectos especiales, las buenas historias son, como La Odisea, un canto a la vida, a la esperanza y a la superación.



Rubén García-Cebollero relata sus experiencias durante el rodaje y la promoción de la película en el blog Cruz del Sur, la película.

Atrapados (1949): una sencilla metáfora (2012-05-05 14:58)



Anteriormente en *La solución elegante...* vimos como la escenografía puede redondear una escena cómica a través de la referencia paródica.

En esta entrada veremos imágenes de *Atrapados* (*Caught*), película dirigida por Max Ophüls que emplea utilería enfática para mostrar la psicología del personaje.

Atrapados es la historia de una mujer (Barbara Bel Geddes) con un dilema: vivir con su marido rico (Robert Ryan) que la trata como un objeto comprado, o vivir con un médico de los suburbios (James Mason) que la ama. Barbara ha vivido toda su vida con estrecheces; cuesta volver atrás.

Los tres personajes coinciden en una secuencia en el garaje de la mansión del hombre rico.

El hombre rico exige a la mujer que lo elija, mientras que el médico quiere que ella escoja lo que considere mejor. ¿Y qué desea ella?



Mason y Ryan esperan la decisión de Barbara.



Barbara se pasea escuchando los argumentos de los hombres.



¿Se quedará con el médico que la ama?



¿Se quedará con el ricacho que la trata con desconsideración?



Barbara se detiene en la escalera: no quiere estar allí.

La protagonista no puede tomar una decisión bajo presión. En un instante su vida podría cambiar, y para siempre. La escalera es su manera de decir: "No quiero estar aquí, dejadme pensar". (Hilando fino, podríamos pensar que la escalera es un doble camino: para subir y para bajar, pero no siempre está claro qué es mejor).

La escalera es un elemento decorativo que en ningún momento se ha ocultado, pero sólo al final adquiere un significado. Es un símbolo poderoso porque es sencillo y porque en ningún momento se destaca, ni siquiera al final. Es un bonito ejemplo sobre cómo utilizar la escenografía para redondear una escena.

¿Y tú, buscas la simbología en tu guión?

Airplane!/: Estructura como puedas (dos grados de irrealdad) (2012-05-21 12:08)



El subgénero de la spoofmovie (película de parodias) da cada año títulos que pasan sin pena ni gloria. En muchas de estas películas hay un batiburrillo de personajes —Harry Potter, Juno y un vampiro son colegas— y se masacran películas conocidas con un afán de desbarrar por desbarrar, pero no arrancan ni una carcajada.

EN LAS PELÍCULAS BUSCAMOS HISTORIAS

Desbarrar puede ir contra la narrativa de la película. El espectador de cine quiere una historia más o menos absurda, pero una historia al fin y al cabo. Los gags podemos encontrarlos en Internet. (También pensamos que los gags de las spoofmovies suelen ser bastante malos). Si se destroza la narrativa, el espectador puede desconectar. El secreto de las spoofmovies más conseguidas está en usar dos grados de irrealdad.

Para explicar estos dos grados de irrealdad recurro

a Aterriza como puedas (Airplane). A pesar de haber sido nominada al Globo de Oro al mejor guión de comedia y haber optado a otros premios, apenas encuentro referencias a su mecanismo.

En primer lugar recordemos que Aterriza es la parodia del drama Zero Hour escena por escena. Esto es importante. La mayoría de las spoofmovies actuales acumulan parodias de distintas películas con poco que ver las unas que las otras. Aterriza enseña que se debe coger una película representativa de un género, y no un grupo de películas o personajes de moda.

EL PRIMER GRADO DE IRREALIDAD

El primer grado de irrealidad desarrolla dos tramas: por un lado, la historia de amor del piloto Striker (Robert Hays) y la azafata (Julie Hagerty); por otro lado, el pilotaje y aterrizaje del avión. En este primer grado encontramos gags delirantes pero que se amoldan a la estructura y desarrollo de la película.

La secuencia del inflado del piloto automático es un ejemplo perfecto del primer grado de irrealidad.





Hay que destacar dos aspectos: El inflado es una situación surrealista, pero que no interfiere en el desarrollo de la historia. Leslie Nielsen, el doctor, sorprende la maniobra y sale de la habitación, igual que hubiera hecho si el muñeco hubiera sido humano. Destaquemos

también lo último: los personajes actúan con “lógica”. Lo importante en el primer grado es no cortar ni paralizar la historia.

EL SEGUNDO GRADO DE IRREALIDAD

El segundo grado de irrealidad está conformado por historias independientes: gags que en muchos casos están compuestos por una escena brevísima o un plano. Lo importante es que se desarrollan al margen de la historia principal y no interfieren.

Momentos antes de sorprender a la azafata, Nielsen explora a una paciente en el pasillo del avión. ¿Podría Nielsen explorar tras los pilotos? No porque podría influir en el pilotaje y por tanto en la trama.



EL HINDÚ SUCIDA: LOS DOS GRADOS

En ocasiones los dos grados parecen estar mezclados, pero no es así. Robert Hays habla y habla, pero no mira a los ojos al hindú que tiene una cerilla y una lata de gasolina. Cuando Hays y la azafata salen de plano, el hindú se prende fuego por accidente. Esto es importante: el gag sucede cuando el protagonista sale del plano. Si Hays estuviera en el plano tendría que reaccionar. Es más, el gag no funcionaría con el plano abierto: sólo enmarcando al hindú. Con el plano abierto reaccionarían los demás pasajeros y el personal de vuelo.



Los dos grados de irrealidad es el éxito de series como Family Guy o American Dad. Por un lado tenemos las historias de los personajes y por otro lado varios gags independientes (en un plano se recrea el pensamiento de un personaje o un hecho de su pasado).

La comedia es más que una acumulación de chistes, es alquimia: mitad ciencia, mitad magia.

4.6 junio

Cuatro formas de destrozar un sobre de azúcar o edulcorante (2012-06-04 19:42)



Mi mujer y yo fuimos a una cafetería. Allí esperaban dos amigas tuyas. Mi mujer y sus amigas pidieron café con leche, y yo pedí un cortado. Todos pedimos edulcorante y el camarero trajo cuatro sobrecitos. Antes de marcharnos vi cómo habían quedado los sobrecitos.

Cada sobrecito reflejaba los rasgos más sobresalientes de cada persona.



Sobre retorcido: mujer resolutiva y metódica.

La mujer hizo la pajarita de una vez. Dejó el sobrecito sobre el plato y no le prestó mayor atención. Participó en la conversación de manera animada, aunque más como oyente que como hablante.



Sobre hecho rulo: mujer energética e inquieta.

La mujer que hizo el rulo tiene una gran energía, de naturaleza extrovertida e inquieta. El rulo lo tuvo en la mano haciéndolo y deshaciéndolo.



Sobre sin tocar: mujer atenta a su bebé.

La mujer atenta a su bebé intentaba mantener la calma y la atención en el pequeño de pocos meses. Apenas se involucró en la conversación.



Sobre a cuadritos: ritual de guionista nervioso.

El guionista estuvo más o menos atento a la conversación, pero apenas participó. De cuando en cuando, apartaba su mente al último capítulo de la novela cuya escritura comenzó un año y medio atrás.

Recolectar momentos, frases al vuelo, imágenes extravagantes... Así voy escribiendo.

Hitchcock y el narrador de cuentos

(2012-06-19 19:35)

Hitchcock homenajea a los narradores de cuentos. Él lo era. La esencia no debe perderse entre cachivaches. youtu.be/VJP092E_xyo

— Javier Meléndez (@_jmelendez_) junio 19, 2012

Entrevista: Manuel Martín Cuenca, director y guionista (2012-06-25 17:54)



¿Cómo escribe los guiones un guionista y director de cine de amplia trayectoria? ¿Qué piensa sobre su trabajo? ¿Qué rutinas utiliza? Eso es lo que encontrarás en esta entrada-entrevista. Un verdadero lujo para 'La solución elegante'.

Manuel Martín Cuenca es un guionista y un director con una dilatada trayectoria en la que destacan largometrajes como *La flaqueza del bolchevique*, *Malas temporadas*, y *La mitad de Óscar*. Además, ha ejercido como director de casting y productor, entre otros oficios cinematográficos, por lo que conoce los entresijos de la industria audiovisual.

Manuel Martín Cuenca también imparte talleres muy interesantes, como *El Taller Práctico para actores y guionistas*, en Madrid, del 9 al 19 de julio.

En este taller, los guionistas tendrán la oportunidad

de ver cómo sus textos cobran vida en la boca de los actores. Los que escribimos no siempre lo podemos ver en directo. Aprovechando que el guionista de cine y televisión Fernando Cordero es el coordinador del taller (Médico de Familia, Compañeros, Cifras y Letras, El método Gonzo), le pregunté por la posibilidad de entrevistar a Martín Cuenca para La solución elegante. Y mis deseos se vieron cumplidos. Las respuestas de Manuel Martín Cuenca son un verdadero lujo, por la sabiduría y experiencia que contienen.

El director y guionista nos cuenta cómo escribe los guiones y cuál es su filosofía de trabajo.

LA ENTREVISTA A MANUEL MARTÍN CUENCA

— EL MÉTODO DE ESCRITURA

JAVIER: ¿Cómo procedes a la escritura de un guión? ¿Sigues todos los 'pasos': sinopsis, tratamiento, escaleta, guión...?

MARTÍN CUENCA: Sí, y cada vez más. Pienso en la idea, y de ahí la sinopsis y, sobre todo, pienso mucho en la premisa del guión, en la frase fuerte que encierre el dilema de la película. Cuando tienes una buena premisa es como un faro que ilumina todo el proceso. Escribo varias sinopsis y luego trabajo sobre todo la escaleta. A veces hago tratamiento, pero me parece una herramienta menos precisa y sobre todo la uso para que un tercero pueda entender la película, como herramienta de venta (es un poco el cuento) . Lo que me parece más útil antes del guión es la escaleta... incluso cuando reescribo un guión y veo que aún tengo problemas de estructura

vuelvo a hacer una escaleta para la 3ª o 4ª versión... la escaleta y la premisa me las replanteo continuamente durante la escritura hasta que encuentro un guión fuerte al que ya sólo le queda trabajar los detalles... eso me suele ocurrir entre la versión 3ª y la 5ª, pero depende de la complejidad de la historia. Luego suelo escribir dos o tres versiones puliendo el guión... Por ejemplo, para mi nuevo proyecto Caníbal, hemos necesitado 7 versiones de guión hasta que hemos estado convencidos de la estructura y de la historia. Ahora hemos hecho una nueva versión puliendo y luego espero hacer una o dos más de aquí al rodaje.

JAVIER: ¿Sigues una rutina de escritura (horarios, manías)?

MARTÍN CUENCA: Lo intento. El problema es que al no ser sólo guionista me cuesta mucho volver a entrar en esa rutina. Cuando la tengo, la disfruto un montón... pero ¡zas!, me tengo que poner a hacer cosa de director o de productor o a dar clases.... la rutina para escribir es una delicia. Me levanto por la mañana, tomo mi café, mi zumo y me siento delante del ordenador. A la hora o así empiezo a fumar... y cuando llevo 4 o 5 horas es cuando mejor me siento. Me gusta escribir por la mañana temprano, hasta las doce o la una... Por la tarde y por la noche me da pereza. Cuando acabo un guión me siento entrenado... y tengo ganas de empezar otro. Por desgracia, como he dicho, tengo que ponerme a hacer cosas de director. Tengo ganas de escribir para otros, por cierto. También es verdad que me cuesta mucho entrar en esa rutina. la primera semana o dos de escritura son un infierno, como estoy acostumbrado a hacer otras cosas (de dirección, de producción...) no estoy en foco con la escritura y me disperso con cualquier tontería y me siento un inútil y me tiro de los pelos... es una terrible sensación que sólo se me pasa a base de echar

horas y horas escribiendo y paseando y pensando en lo que estoy haciendo. Concentrándome.

JAVIER: Como guionista de tus propias películas, ¿necesitas menos palabras para describir situaciones o acciones o caracteres?

MARTÍN CUENCA: No. Trato de ser preciso, conciso y visual, pero no porque vaya a ser el director sino porque creo que los guiones se escriben así. No son obras en sí mismas, pero me preocupa que se lean bien, que sean de escritura elegante. Reviso y reviso las frases y la redacción muchas veces. Puedo reescribir una escena que me gusta pero que no está ajustada unas veinte o treinta veces... Y siempre el objetivo es el mismo: describir con el menos número de palabras posibles. No se trata de que por ser director deje abiertas cosas, eso depende la naturaleza de la película, sino de contar lo justo. Porque tengo claro que un guión es sólo una guía, un mapa... el director y los actores y el equipo lo interpretan.

JAVIER: ¿Escribes teniendo en mente a los posibles actores?

MARTÍN CUENCA: A veces sí, otras no... a veces escribo teniendo en cuenta a un actor y luego no puede hacer la peli, o yo cambio de opinión durante el proceso. Cualquier cosa te ayuda en algo tan frágil como escribir un guión... lo que creo es que tenemos que estar dispuestos a desprendernos de los bastones que nos han ayudado a hacer el camino. Las fantasías, entendidas como ideas sin materializar, son buenas para empezar a crear, pero no se pueden mantener como ideas fuertes durante todo el proceso. Son ideas débiles y hay que desprenderse de ellas. La única idea fuerte de un guión es la premisa. Todo lo demás oscila, cambia, se mueve...

como en el mar. la premisa es el timón.

— PERSONAJES FUERTES O TRAMAS FUERTES

JAVIER: La pregunta de Truffaut a Hitchcock: ¿Personajes fuertes o tramas fuertes?

MARTÍN CUENCA: Gran pregunta. No recuerdo la respuesta de Hitchcock (leí el libro hace mucho)... ¡¡Voy a tener que releerlo!! así que intento responderte como pueda, luego me avergonzaré cuando relea a estos maestros, seguro.

Ni una cosa ni la otra. La situación. Una buena situación genera personajes fuertes e interesantes... y en sí misma contiene una buena trama. Yo antes creía que los personajes fuertes eran lo principal y trabajaba siempre los guiones desde ahí... pero ahora he cambiado un poco mi punto de vista, porque creo que el personaje nace en el dilema. El personaje se crea en la historia. Nunca me ha gustado trabajar directamente las tramas porque creo que eso genera películas muy superficiales pero trabajar sólo los personajes en abstracto genera pelis más intelectuales... , así que he descubierto que me gusta trabajar imaginando una situación interesante a la que deba enfrentarse un tipo de personaje... y que eso es lo que genera todo: personaje fuerte y trama fuerte. Esto me vale tanto para el dibujo general de la historia como para cada una de las escenas, en las que trato de elegir las mejores situaciones posibles del continuum de la historia, las que son más significativas. Pero eso es lo que creo ahora, en cuanto me convenza de otra cosa cambiaré... Pero insisto, ir al libro de Truffaut... ahí está la respuesta buena.

JAVIER: La flaqueza del bolchevique me sorprendió bastante en su momento por la naturalidad de María

Valverde, que debutaba. Es difícil conseguir actuaciones así de actores debutantes. Quiero saber hasta qué punto se trabaja esto en guión y si el guión se adapta a la actriz o viceversa.

ESCRIBIR PARA MARÍA VALVERDE EN 'LA FLAQUEZA DEL BOLCHEVIQUE'

MARTÍN CUENCA: Siempre adapto el guión al actor/actriz elegido. Si veo que no le sale lo que está escrito lo cambio. Por eso te la juegas tanto en el casting. Es esencial. Pero si has elegido a un actor y hay algo que no funciona en su relación con el guión trato de cambiarlo... eso no quiere decir que no empuje al actor, porque a veces sí que funciona pero el actor está cómodo o perezoso y no quiere intentarlo. Como director tienes que discernir cuando tienes verdaderamente un problema con el guión y la imposibilidad del actor para interpretarlo y cuando es simplemente una paranoia del actor, que pasa mucho.

En el caso de María Valverde, el guión estaba esencialmente tal y como es la peli. Pero en los ensayos fui explorando y adaptando el guión a ella en pequeñas cosas. Y descubriendo detalles de ella como persona para meterlos en el personaje. Por ejemplo, un día vi que en sus notas del guión (que yo revisaba) había escrito la palabra Bolchevique y su definición en el diccionario (porque ella no sabía exactamente lo que era un bolchevique antes de hacer la peli), así que se me ocurrió reescribir una escena con eso. Otro detalle, por ejemplo, es que el personaje se llamaba Rosana en la novela y en el guión, y yo lo cambié a María en mitad de los ensayos como un golpe de efecto para la actriz. Hice muchas cosas así... Pero al mismo tiempo la puse a adaptarse a ella a la idea que yo tenía del personaje, la que emanaba del guión, así que a empezó a nadar con un profesor, a adelgazar... Ensayamos casi dos meses e hicimos muchas tomas.

Todo el tiempo estábamos explorando esa relación guión-actriz. Lo hice incluso cuando la película había acabado el rodaje: en la posproducción. Doble muchas cosas que no me convencían, matices de interpretación. las doble y las doblé hasta que tenían la magia que buscábamos. De forma un poco obsesiva. María era como un diamante en bruto, con mucho talento y sin prejuicios, porque no había hecho nada antes y no tenía experiencia, pero tampoco tenía vicios. Rodando me di cuenta de que María podría llegar a ser una especie de Mónica Vitti, así que me sentí fascinado con lo que ella podría llegar a ser como actriz y privilegiado por ser su primer director... Lo pasé muy bien. Pero los actores no son lo que los directores pensamos de ellos y siguen su propio camino, como es obvio, una vez que han terminado la película, así que la María del Bolchevique es sólo una ficción.

EL FORMATO DE GUIÓN

JAVIER: Algo que siempre nos intriga a los guionistas de otros guionistas, ¿utilizas un programa específico para escribir guiones?

MARTÍN CUENCA: Hasta hace poco utilizaba un word adaptado por mí con estilos a mi gusto. Soy muy maniático y me gusta exactamente escribir con un tipo de formato. Pero mi coguionista más habitual, Alejandro Hernández, odiaba mis estilos del word (no porque no le gustara la forma en que salían, sino porque decía que perdía mucho tiempo aplicándolos). Y me hizo prometer al final de La mitad de Oscar que el siguiente guión lo escribíamos en Final Draft. Yo, que estaba de buen humor ese día, cedí... así que ahora escribo en Final draft. He tenido que hacer mis dos últimos guiones en este programa... y estoy adaptándome. Es muy bueno, pero hay cosas que no me gustan y trato de encontrar la forma de cambiarlas, pero es cabezón.

— TALLER PRÁCTICO DE GUIONISTAS Y ACTORES

JAVIER: ¿Qué nos propones en el Taller práctico de actores y guionistas?

MARTÍN CUENCA: Por un lado trabajar la situación y lo que genera eso como escritura y como actuación. Empezamos trabajando una escena escrita que es adaptable a cualquier tipo de situación y la idea es que el guionista con los actores trabaje el subtexto y luego los actores interpreten desde ahí. Luego los guionistas escribirán una escena y los actores la explorarán. Trato de trabajar mucho la situación, lo que genera la escena. Y diferenciar lo que deben saber los actores y los guionistas (que no es lo mismo). En definitiva se trata de practicar y de explorar, sin grandes reglas, partiendo de mi experiencia como director y guionista.

— UNA MIRADA AL FUTURO DE LOS GUIONISTAS

JAVIER: En estos tiempos tan difíciles para todos, y mucho para los que nos dedicamos al guión, ¿tienes unas palabras de aliento?

MARTÍN CUENCA: Es un oficio hermoso, duro, muy duro, pero hermoso. Si disfrutas escribiendo, hazlo. Vendrán tiempos mejores. Y un consejo, nunca dejes un guión por nada. Ni los que consumen las cosas gratis las valoran, ni los productores que no pagan nada por los guiones los valoran. Como no han pagado no van a pelear lo suficiente, sólo van a cubrir el expediente. Nunca he trabajado gratis, ni cuando empezaba, ni pienso hacerlo. me tienen que pagar de alguna manera. Creo que eso es importante.

JAVIER: Muchas gracias, Manuel por tus palabras.

MARTÍN CUENCA: Muchas gracias a ti por tus preguntas. me he divertido respondiéndolas, creo que han sido muy buenas. Espero haber aportado algo. He tratado de responder con el corazón.

Desde luego que las palabras de Martín Cuenca equivalen a una clase magistral.

Si queréis asistir al Taller Práctico de Guionistas y Actores de Manuel Martín Cuenca:

Teléfono: 91 530 61 69

e-mail info@gond.es

web www.gond.es

TALLER PRÁCTICO PARA ACTORES Y GUIONISTAS

Impartido por
Manuel Martín Cuenca



40 horas repartidas en 2 semanas. De lunes a jueves.
5 horas cada día. De 9:00 h. a 14:00 h.
9, 10, 11, 12 y 16, 17, 18, 19 de julio.

24 alumnos en total, 16 actores y 8 guionistas
precio 350 euros

En Colectivo La Latina
c/ Luciente, 7. Metro Latina

Más información en



C/Sebastián Elcano, 21
28012 MADRID

+34 91 5308168 | +34 91 2223376
info@gond.es

También puedes descargarte un pdf informativo del taller.

4.7 julio

Comienzos violentos (2012-07-03 19:41)



LOS SIETE MAGNÍFICOS VS. ASESINOS DE ÉLITE

Si ves la presentación de los pistoleros en Los siete magníficos y Asesinos de élite te das cuenta por qué la primera funciona y por qué la segunda te deja helado a pesar de los coches saltando por los aires.

La violencia es una manera simple de comenzar una historia. Quienes la emplean creen que atraparán al espectador desde el primer minuto, pero no siempre funciona. Es necesario implicar al espectador y eso ocurre cuando se sabe quiénes son los buenos y quiénes los malos o qué hay en juego. Una emoción necesita una historia detrás, aunque esa historia tenga un recorrido breve.

LOS SIETE MAGNÍFICOS: LOS ALDEANOS

Aunque mi intención es destacar la presentación de los personajes de Yul Brynner y Steve McQueen, recorde-

mos que la película comienza con los aldeanos mexicanos y los bandidos.



Llegan los malos y los aldeanos dejan las tareas.



Los malos roban el grano y las gallinas sin oposición.



La oposición tiene la recompensa de una bala.



La guadaña para segar no puede contra un Colt 45.

La primera secuencia establece claramente quiénes son los buenos y quiénes son los malos. También se

advierte al espectador de que los bandidos regresarán. En la siguiente secuencia, el hombre más viejo de la aldea entrega una bolsita con toda su fortuna a tres aldeanos y les pide que compren armas.

LOS SIETE MAGNÍFICOS: LOS PISTOLEROS

Tres de los aldeanos llegan a un pueblo fronterizo para comprar armas justo cuando el enterrador se niega a dar sepultura a un hombre. (No hay pausas, no hay recreación en los paisajes, pero no falta profundidad).



"La tumba está cavada, pero no habrá funeral", dice el enterrador.

PASAJERO 1 DIGILIGENCIA
Voy por la calle y un hombre cae
Muerto delante de mí. Durante dos
horas, la gente pasa a su lado sin
mover un dedo. Hago lo que haría
cualquier hombre decente.

PASAJERO 2
Vamos, Henry...

PASAJERO 1
Hay que enterrar a ese hombre.
Rápido. No huele a rosas
Precisamente.

ENTERRADOR
Lo sé. Lo haría si pudiera, pero
hay gente aquí que se opone.

PASAJERO 1
¿Se opone? ¿A qué?

ENTERRADOR
No se le puede enterrar ahí.

PASAJERO
¿Dónde? ¿En ese cementerio? Allá
sólo hay asesinos, navajeros y
borrachos. Y si un día se creyeron
algo, ya es demasiado tarde.

ENTERRADOR
Pero eran blancos, amigo. Y el
viejo Sam... Bueno, el viejo Sam
era indio.

Hasta este momento, Brynner y McQueen son meros observadores de la conversación entre el enterrador y

el pasajero que pagó el entierro de Sam. Brynner se ofrece como voluntario para llevar a Sam al cementerio, y McQueen le sigue el juego. Aquí vemos que ambos personajes son grandes: pueden perder la vida ante la intolerancia racista. No piden nada. No se desentienden. ¿Puede moverles el afán de aventura? Puede que sí, puede que no; pero demuestran, además de valentía, una conducta ajena a la masa que se divide entre los racistas y los cobardes. Lo cómodo es permanecer al margen o lamentarse en silencio.

El largo de una calle es el espacio entre la funeraria y la loma donde está el cementerio. Durante el recorrido reciben un disparo. El temor del enterrador era cierto: hay gente que no quiere indios buenos enterrados con blancos malos. Brynner y McQueen no abandonan: están decididos a llevar a Sam a su destino final.



Yul Brynner y Steve McQueen contra la intolerancia a golpe de escopeta.



Dos hombres contra los cancerberos del cementerio de asesinos y violadores.



Brynner es más rápido que los tipos que ya tienen las armas desenfundadas.



Brynner les perdona la vida.



Por fin, el pobre Sam descansará en paz.

En esta escena nos hemos implicado con los pistoleros. No sabemos quiénes son, pero han puesto en peligro su vida contra un grupo racista para dar un sepultura digna un hombre indio.

ASESINOS DE REEMPLAZO: COMIDA Y BOMBAS

"Bienaventurados nuestros imitadores porque de ellos serán nuestros defectos", dijo Jacinto Benavente. Muy acertadamente, porque los imitadores de Tarantino creen que hablar de comida al comienzo de las películas sirve para algo. ¿Realmente?



De Niro y Statham despotricando de la comida regional.

JASON S.

Te compro una comida mexicana elaborada, y se la das a un perro.

ROBERT D.

Muy elaborada.

JASON S.

¿Tienes idea de qué es eso?

ROBERT D.

¿Qué?

JASON

Pollo de árbol. Así lo llaman los lugareños.

... Un diálogo tan excitante como las Páginas Amarillas. Quienes hayan visto Asesinos de élite recordará el diálogo más largo que sólo nos dice que estos tipos han estado en muchos países y que todas las comidas son inmundas para Robert de Niro. A continuación, un tipo

con gafas oscuras y bigote postizo avisa que "el objetivo" está a la vista.

Y comienza la pirotecnia...



El objetivo de los asesinos.



Una explosión sin una historia detrás sólo es ruido.



De Niro desatado.



Statham no necesita chaleco antibalas.



El niño es el último que queda vivo dentro del coche.

¿Quiénes son de Niro y Statham? No porque sean los protagonistas necesariamente han de ser los "buenos". Falta información sobre cuál es el objetivo de la misión de estos pistoleros, qué pretenden, qué hay en juego. No sabemos quiénes son las víctimas: ¿merecen una muerte tan brutal? ¿Y los policías motorizados que son mandados?

De Niro y Statham pasan de la comida que les parece inmunda a los tiros. Que Statham dude en disparar al niño es un pobre y tardío recurso para demostrar al espectador que estos asesinos tienen corazón. Y si ellos no tienen corazón, no pueden seducirnos a los espectadores.

Del gesto desinteresado y valiente de Brynner y Mcqueen hemos pasado a la carnicería de unos mercenarios con pocos escrúpulos.

Cuando hay una historia detrás, el tiroteo más simple nos pone los pelos de punta.

Aristóteles y 'Juego de Tronos' **(2012-07-25 12:39)**

El ataque de Stanis Barathon a Desembarco del Rey (2x09) posiblemente es el episodio más emocionante de la segunda temporada de Juego de Tronos. La batalla está filmada con maestría, a pesar de los medios limitados, y Tyrion Lannister llega a altas cotas épica y dramática. Al margen de la espectacularidad, la excelencia del episodio tiene mucho que ver con la construcción del guión.

EXPECTACIÓN PREVIA

En Comienzos violentos vimos que si conocemos a los personajes implicados en una escena de violencia, sentiremos empatía con ellos. (No queremos que sean dañados). El conocimiento no tiene por qué ser extenso, pero sí provocar que el espectador quede seducido por los personajes. En esto, Juego de Tronos tiene una gran ventaja: conocemos a los principales implicados en la batalla desde veinte episodios atrás. Posiblemente, a estas alturas hemos tomado partido por Tyrion Lannister —¿quién puede escapar a su encanto?—; queremos que el enano salve Desembarco del Rey aunque suponga mantener las vidas de su hermana y su sobrino.

Así que el espectador conoce a los personajes, y también los preparativos de la batalla: cómo Stanis Barathon ha creado el ejército con la ayuda de artes oscuras, y cómo Tyrion ha preparado la defensa mientras esquivaba las intrigas cortesanas.

JUEGO DE TRONOS Y EL TEATRO CLÁSICO



Los dramaturgos del siglo XVI establecieron tres "unidades dramáticas" para desarrollar una obra de teatro: acción, tiempo y lugar (reinterpretando la Poética de Aristóteles).

Pues bien, podríamos poner el episodio 2x09 de Juego de Tronos como ejemplo de las tres unidades dramáticas trasladadas a la televisión.

1. La unidad de acción establece que las obras no deben incluir más de una acción.

El asalto a Desembarco del Rey es la acción principal. Las distintas subtramas que aparecen en el episodio están relacionadas y tienen que ver con el ataque, la supervivencia o la huida. Las conspiraciones cortesanas desaparecen.

También se prescinden de las tramas "Nieve más allá de El Muro", "la madre de dragones", "la huida de Arya Stark de sus captores" y "la ocupación de Invernal por Theon Greyjoy". Es curioso que la intensidad del episodio nos hace olvidar la ausencia de los personajes ausentes. Sólo al final, recapacitamos y nos preguntamos qué suerte están corriendo los otros personajes de Juego de Tronos en el momento de la batalla. (Y eso que todo ocurre en pocas horas).



2. La unidad de tiempo obliga a la obras a desarrollarse dentro del término de 24 horas.

La batalla de Desembarco del Rey transcurre en apenas unas horas: durante la misma noche. Esto no invalida la unidad de tiempo, al contrario, remarca el sentido del concepto. El dramatismo y la intensidad del episodio ocurren gracias a la concentración de tiempo. Pensemos en un evento deportivo: tiene un límite de tiempo, que excita el interés por el resultado.

En la televisión podemos recordar que cada episodio de 24 tiene una duración de una hora —incluyendo 15 minutos de publicidad—, y cómo eso afectaba a la atención y la adicción del espectador.

3. La unidad de lugar establece que las obras deben transcurrir en un mismo sitio.

Podemos pensar que la unidad de lugar propiciaba una puesta en escena económica. Si lo pensamos bien, en el caso del drama, la unidad de lugar conduce a que el espectador comparta la angustia de los personajes que no encuentran escapatoria. En el caso del cine o la televisión, el lugar puede ampliarse a las distintas estancias de una localización. Hitchcock aprovechó esto en *Náufragos*, *La ventana indiscreta* o *Los pájaros*; recordemos *La noche de los muertos vivientes* o *Cube* y

las películas de submarinos en guerra.

Desembarco del Rey es el lugar que domina el episodio. Hay pocas localizaciones y a medida que transcurre el episodio se reducen a tres: el patio de armas, la costa y la torre donde las mujeres están encerradas, con miedo al resultado de la batalla. Si Desembarco del Rey cae, ellas posiblemente sean violadas y torturadas. (Una torre que rememora a las princesas encerradas en las almenas, a la espera de ser rescatadas).



CONCLUSIÓN

Al finalizar el capítulo me pregunté si era un "episodio embotellado". Es curioso que los episodios embotellados se rigen por las normas del teatro clásico. Sin embargo, las intenciones son distintas. El episodio embotellado suele ser un episodio de relleno en una serie y carece de efectos en el devenir de los acontecimientos. El asalto a Desembarco del Rey no es un episodio de relleno, si no que tiene una fuerte importancia dramática porque afectará a todos los participantes (a unos para bien, a otros para mal). Ningún episodio embotellado alcanza los niveles de dramatismo e intensidad que el aquí comentado.

Si quieres saber más sobre la tragedia clásica griega

y qué puede hacer por tus guiones, deberías leer los artículos que GuionistasVLC dedica a Homero y Eurípides.

4.8 agosto

Cuestión de confianza (2012-08-10 20:54)

El corto de animación Out of sight ("fuera de la vista" sería su traducción) muestra cómo una niña ciega descubre el mundo a medida que toca, huele y oye lo que la circunda. Tras verlo pienso que también puede ser una hermosa metáfora de la escritura de guiones y del espectador.

Te invito a ver el corto y luego hablamos...

<http://youtu.be/4qCbiCx Bd2M>

Nosotros los artistas somos como la niña ciega: al principio no alcanzamos a ver el horizonte aunque esté señalado en la escaleta. Con paciencia y destreza vamos abriendo los caminos a fuerza de una una palabra tras otra (como si cada palabra fuera un toque de la varita mágica de la niña).

Cuando el guión está acabado el proceso recomienza: somos ciegos que estamos guiando a otros ciegos. El lector de guiones, el productor, el director, el actor, el espectador se adentran en el mundo de nuestra mano.

El espectador es la pieza más débil del proceso. El espectador no ve más mundo que el enmarcado. El resto del mundo aparece a medida que los personajes hablan y se mueven.

Por eso el espectador recrea de manera pasiva el proceso de la niña ciega que nosotros hemos vivido de manera creadora. El espectador confía en nosotros. Quiere que le sorprendamos: que una bola que cae al suelo se convierta en un gato. Pero no quiere que le

engañemos.



El espectador quiere ciertas certidumbres: no sobre qué ocurrirá; quiere saber si nosotros somos los guías adecuados para la aventura ya sea por un camino empedrado, de hierba fresca o de arenas movedizas. El espectador no quiere que lo dejemos desamparados. Algunos teóricos y profesionales dicen que el cine es seducción. Sí, lo es. Y creo que también es confianza.

Nota: Si quieres saber más de Out of Sight

4.9 septiembre

Las marcas en los guiones (cómo mencionarlas) (2012-09-03 18:18)



Sentimos vergüenza ajena al ver cómo un actor o una actriz coge un refresco en una película o en una serie, y va girando la botella o la lata para que los espectadores veamos la marca, o cómo los actores asoman la cabeza detrás de los productos del desayuno. En ese momento, salimos de la ficción, y nos encontramos en la cruda realidad.

La ficción y el espectador hacen un pacto por el cual, el espectador de cine está dispuesto a olvidar que está rodeado de charlatanes, toses y teléfonos móviles; o que alrededor del televisor no existe el salón. El cine es un sueño y no conviene sacar al espectador de él, como bien dijeron los guionistas Philip G. Epstein y Julius J. Epstein (Casablanca y Arsénico por compasión).

En las conversaciones cotidianas hablamos de marcas con familiares, amigos y conocidos: dónde compramos la salsa tan deliciosa que acompaña a las chuletas (y las

chuletas), qué café tiene mejor sabor, dónde las ofertas más baratas... Conversaciones cada vez más habituales, en vez de los cotilleos del trabajo, los vecinos y las noticias de la tele. Sin embargo, odiamos las marcas: a las personas no le importaría si el 65 % de las marcas desaparecieran en el futuro. Y como espectadores apenas las toleramos en las series y las películas, sobre todo, si desentonan.

—Una Coca-Cola —dice un personaje al entrar en un bar. Correcto. Al espectador no le chirría. Coca-Cola es una marca de "toda la vida".
¿Y si la marca pretende que la última campaña sea mencionada?

—Una Coca-Cola —dice el personaje—. ¿Me da el tapón? —el personaje mira el reverso del tapón: GANA UNA GAMEBOY—. ¡Qué suerte!

—Antes le tocó un viaje a otro cliente —dice el camarero con una sonrisa de oreja a oreja—. Coca-Cola está dando muchos premios.

Este es un ejemplo ficticio de publicidad burda, aunque no muy distinta a la que vemos en numerosas series de televisión (sobre todo, españolas). El problema ha sido mencionar la marca más allá de lo utilitario. Mencionar una marca para algo más que para crear un contexto, desvirtúa la ficción, por eso muchos guionistas odian mencionar marcas en los guiones. Supone cambios de última hora, discusiones con productores y publicitarios, y degradación de una ficción que, en muchos casos, nace renqueante por las prisas. Sin embargo, ¿qué guionista no querría trabajar en Mad Men?

Mad Men puede permitirse mencionar marcas porque están en el contexto de una agencia de publicidad. Por

otro lado, Mad Men no es complaciente con los productos: ironiza sobre ellos y sobre la publicidad, sobre cómo se engaña al cliente con un dibujo bonito y un eslogan. Mad Men es, desde luego, uno de los peores vehículos para un anunciante.

Puesto que no todos conocemos a Matthew Weiner, el creador de Mad Men, ni sabemos inglés, estamos obligados a lidiar con las marcas en las producciones que nos toque. Como guionistas podemos liarnos la manta a la cabeza si pensamos que la serie no es una creación nuestra ni nos exigen creatividad, sólo colocar la marca. Así que como solución sencilla, podemos emplazar los productos antes de dar comienzo a la escena (un recurso tan burdo como utilizado). También podemos dejar el tema en manos de los publicitarios (¡qué peligro!), o podemos mencionar las marcas de manera inteligente, si sabemos cómo y queremos ganar puntos, que igual sirve para algo.

TRES MENCIONES DE MARCAS

1. Amazon en Dexter (cap. 2x10)

Dexter lleva tiempo dándole vueltas a un suceso ocurrido años atrás, cuando era joven y vivía con Deb, su hermanastra, y con Harry. Dexter aprovecha un momento a solas con su hermana para preguntar por el incidente.

DEXTER
Estaba pensando en tu cumpleaños.

DEB
Faltan tres meses pero puedes regalarme un bono-regalo de Amazon.

DEXTER
Es bueno saberlo, pero el regalo de cumpleaños que estaba pensando era... Cuando el papá tiró la botella de cerveza.

DEB
Jesús.

DEXTER
¿Por qué lo hizo?

La mención a Amazon está en contexto, no chirría, y como no se le da más importancia de la que tiene, no molesta. En una serie española imagino diciendo a Deb cosas como: "Hay bonos-regalos con distintos precios, y como puedo elegir, siempre estaré segura de conseguir algo que me gusta". Y a Dexter contestando: "Qué buena idea la de Amazon".

2. Windows 7 en The big band theory (cap. 3x10)

Sheldon está con su ordenador, mientras Leonard está en sus cosas.

SHELDON
Mi nuevo ordenador tiene Windows 7. Windows 7 es mucho más fácil de usar que Windows Vista. No me gusta eso.

Esta mención a Windows 7 está en contexto. Además de publicitar el nuevo sistema operativo de Microsoft (hasta ese momento), remarca la personalidad de Sheldon como una persona que odia hacer lo mismo que la gente normal. Si por Sheldon fuera, los ordenadores seguirían en la época del MS-DOS para que sólo unos pocos los manejaran.

3. Pepsi en Hung (cap. 1x03)

Hung es una serie que relata las vicisitudes de Ray, un profesor de instituto, como gigoló. Su amiga Tania es su proxeneta. El título de Hung hace referencia al tamaño "generoso" del miembro viril del protagonista. Tania consigue como primera cliente a una asesora de imagen. Tania pretende que la asesora recomiende el servicio de gigoló a las amigas y conocidas. Tras el encuentro sexual, la asesora roba la cartera al profesor y después ignora las llamadas de Tania.

Harta de no obtener respuesta, Tania se dirige al apartamento de la asesora.



Tania localiza a la posible promotora después una larga serie de llamadas.



El tren atraviesa la pantalla con un mensaje claro: OPTIMISM



Tania se dirige al piso de la promotora, dispuesta a recuperar la inversión.

El tranvía atravesando la pantalla funciona de cuatro maneras:

a) Como elemento publicitario: el logo y el eslogan de Pepsi aparecen el tiempo necesario para captar la atención.

b) Como elemento de transición.

c) Como metáfora del miembro de Ray o, si queremos, como referencia a los servicios de prostitución masculina. ¿Hace falta explicarlo?

d) Es también una metáfora del estado emocional de Tania, que espera resolver el asunto de la cartera de Ray, y que la asesora se convierta en una promotora.

El tranvía con la publicidad no chirría porque es un elemento urbano y no reclama la atención del espectador, a diferencias de los desayunos de las series españolas.

Estos son ejemplos que he anotado, a lo largo de varios meses, de publicidad insertada de manera inteligente, que quizás deberían tomarse como referencia a la hora de hablar de marcas en los guiones.

Lenguaje arcaico, ideas pobres (2012-09-15 22:30)

Las series españolas de época, de la sobremesa, arrastran el lastre del lenguaje arcaico. Una reunión de palabras obsoletas no recrean una época e intimidan a los actores cuando esas palabras están dentro de frases largas: los actores se ven obligados a recitar, más que a interpretar.

Algunos escritores de siglos pasados tienen diálogos más naturales que guionistas contemporáneos. El tono literario se asocia, por lo general, con escritores inseguros y literatura sin contenido. La venganza de Don Mendo (1918) se burla con acierto del teatro con lenguaje "arcaizante" que entonces se representaba, y que no se correspondía con el tono del lenguaje popular.

Veamos dos diálogos cazados al vuelo de una serie de sobremesa:

CRIADA
Discúlpeme. He de llevar este
refresco a la señora, que
seguramente lo estará esperando
como agua de mayo.

La señora tendrá sed, pero el guionista exagera. La frase debería haberse quedado así: "Perdone. He de llevar el refresco a la señora". Lo de "como agua de mayo" crea un metro de separación respecto a la naturalidad del personaje.

Otro tirón de orejas al que escribió y al que dejó pasar la frase:

SEÑORITA BIEN

Deberíamos volver que seguramente
mi madre y su tía estarán haciendo
cábalas sobre qué estamos
haciendo.

El problema no es la palabra "cábalas". Podría usarse, ¿por que no? El problema es toda la frase: la actriz siempre va detrás de la frase, como si no fuera propia del personaje. Es larga y el tono literario rompe el pacto de lectura. ¿Por qué no un "será mejor que volvamos..." o, como mucho "será mejor que volvamos o pensarán cosas raras..."

Una frase que se repite a menudo, pero que parece que olvidamos: menos es más. Y en los diálogos, muchos deberían grabarse la frase a fuego en el dorso de la mano.

4.10 noviembre

El graduado: la torpeza de la primera vez **(2012-11-27 17:58)**

La primera vez que conduces, que cocinas sin supervisión, que usas el taladro sobre un azulejo o que das un beso, y que alguien desea hacer el amor contigo... Esa primera vez, estás lleno de entusiasmo y tienes miedo de estropearlo todo o parecer estúpido, todo junto. La primera vez está tan llena de posibilidades dramáticas y cómicas.

Quien haya visto *El graduado* no olvidará la primera vez que Benjamin (Dusty Hoffman) y la Sra. Robinson (Anne Bancroft) quedan en un hotel para tener sexo. El guión de Calder Willingham & Buck Henry detalla las distintas acciones y estados de ánimo de Hoffman desde que pone el pie en la habitación hasta que se acuesta —con reparos morales— con la Sra. Robinson.

Si *El graduado* no mostrara la primera vez de Dusty Hoffman la película quedaría coja. *El graduado* es una historia de madurez o crecimiento, donde el personaje de Hoffman parte de la inocencia (la virginidad) y la sumisión a los adultos, para llegar a tomar decisiones por sí mismo.

No necesitamos detallar los preliminares de James Bond en la cama con las chicas de turno. Sabemos que Bond tiene tanta seguridad que no teme acostarse con la enemiga. En una película de 007 podemos ir de la playa a la cama en treinta segundos: Bond pasea, echa el ojo a una mujer que sale del agua, y en la siguiente escena los vemos entre las sábanas. Bond ha tenido tantos escarceos con mujeres, que estamos convencidos

de que no cometerá torpezas ni dirá palabras fuera de lugar. Además, un Bond no va de cómo Bond madura.

Sin embargo, necesitamos ver cómo Dusty Hoffman se enfrenta a su primera vez en El graduado. No sólo porque es un punto de giro en el crecimiento del personaje, si no porque está lleno de posibilidades dramáticas y cómicas.

A continuación, la escena completa, con los diálogos transcritos de la versión española. La escena es única, sin elipsis, sin otras escenas por medio. (Tengo que aprender a capturar una página de Word de una vez...) En AMARILLO, los estados emocionales por los que pasa Dusty Hoffman durante el encuentro con Anne Bancroft en la habitación de hotel.

EL GRADUADO - LA PRIMERA VEZ CON LA SRA. ROBINSON

CURIOSIDAD

Benjamín (Dusty Hoffman) entra en la habitación. La Sra. Robinson (Anne Bancroft) espera en la cama.

SRA. ROBINSON

Hola, Benjamín.

BEN

Hola, Sra. Robinson.

SRA. ROBINSON

Benjamín.

BEN

¿Sí?

SRA. ROBINSON

Me desvestiré ahora. ¿Está bien?

La Sra. Robinson comienza a desvestirse.

BEN

Sí.

En toda primera vez hay un desconocimiento del "protocolo" o "los rituales" o las "costumbres". Ben, que está por primera vez con una mujer que se desnuda ante

sus ojos, ignora si debe mirarla, y si es así, si mucho o poco.

PUDOR

Da la espalda a la Sra. Robinson y se aleja unos pasos.

Aunque la Sra. Robinson se desviste sin pudor, Ben no sabe si es apropiado mirarla. Ben se comporta como un niño al que han enseñado a mirar hacia otro lado en situaciones embarazosas.

BEN
Debería... ¿debería pararme aquí? No sé qué quieres que haga.

SRA. ROBINSON
¿Por qué no miras?

BEN
Oh, sí. Gracias.

Ben está nervioso mientras la Sra. Robinson se desviste con naturalidad.

SRA. ROBINSON
¿Me traerías una percha?

BEN
¿Qué?

SRA. ROBINSON
Una percha.

¿Percha de madera o de alambre? Una pregunta aparentemente tonta que revela el temor de Ben a meter la pata. El no está seguro sobre si la Sra. Robinson tiene manías o preferencias.

BEN
(Abre el armario y no sabe qué percha coger).
Oh, sí. ¿Madera?

SRA. ROBINSON
¿Qué?

BEN
¿Madera o alambre? Tienen ambas.

SRA. ROBINSON
Cualquiera estará bien.

Ben entrega una percha a la Sra. Robinson.

SRA. ROBINSON
(intentando bajar la cremallera del vestido)
¿Me ayudarías con esto, por favor?

BEN
Sí.

Ben se muestra torpe con la cremallera.

SRA. ROBINSON
Benjamin, ¿esto sería más fácil para ti en la oscuridad?

¿CULPABILIDAD?

BEN

Sra. Robinson, no puedo hacer esto. Esto está terriblemente mal.

“¿No me encuentras deseable?”, dice la Sra. Robinson. Es su ligero momento de vulnerabilidad.

SRA. ROBINSON

¿No me encuentras deseable?

BEN

Oh, no, Sra. Robinson. Creo, creo que es la más hermosa de todas las madres de mis amigos. Lo digo de verdad. La encuentro deseable, pero yo... Por el amor de Dios, ¿puede imaginar a mis padres? ¿Puede imaginar lo que dirían si vieran que estamos en esta habitación como ahora?

Párrafos breves, dicen los manuales. (Yo mismo).
Depende. La Sra. Robinson permite que Ben exponga todos sus reparos sin interrumpirle, excepto cuando él le pregunta.

SRA. ROBINSON

¿Qué dirían?

BEN

No tengo ideas, Sra. Robinson. Pero por el amor de Dios. Ellos me criaron, me dieron una buena vida. Y creo que se merecen algo mejor que esto. Creo que se merecen algo mejor que saltar a la cama con la esposa de su socio.

Ben disfraza su miedo de culpabilidad, de honor. Sigue pensando como un niño. Si un adulto rechazara a la Sra. Robinson lo haría sin escudarse en los padres.

SRA. ROBINSON

¿Me tienes miedo?

La Sra. Robinson es consciente del poder que ejerce sobre Ben.

BEN

Oh, no, no entiendo. Mire, tal vez podríamos hacer otra cosa juntos. Sra. Robinson, ¿le gustaría ir al cine?

SRA. ROBINSON

¿Puedo hacerte una pregunta personal?

BEN

Pregúnteme lo que quiera.

SRA. ROBINSON

¿Esta es tu primera vez?

BEN

¿Esta es... qué?

SRA. ROBINSON

Lo es, ¿no es así? Es tu primera vez.

SENTIMIENTO DE HUMILLACIÓN

BEN
Qué risa, Sra. Robinson. En verdad es gracioso.

Para muchos hombres, admitir la virginidad puede ser temiblemente vergonzoso cuando se llega a cierta edad o se supone que la debida pérdida en la Universidad, como en el caso de Ben.

SRA. ROBINSON
¿Puedes admitirlo? ¿Cierto?

BEN
¿Bromea?

SRA. ROBINSON
No es nada estar avergonzado de...

BEN
¡Espere un minuto!

SRA. ROBINSON
... de que sea tu primera vez.

La Sra. Robinson intenta suavizar la situación.

La reacción de Ben es natural: disfraza el sentimiento de humillación con orgullo burlando. ¿Virgen, yo?

BEN
¿Quién dijo que era mi primera vez?

SRA. ROBINSON
... de tener miedo.

BEN
Espera un minuto.

SRA. ROBINSON
De dar lo insuficiente. Lo digo sólo porque eres algo... insuficiente.

La Sra. Robinson no consigue que Ben confiese y pasa a pinchar a Ben, atacando su hombría: "Eres insuficiente".

BEN
¡Insuficiente! No te muevas.

Después del "no te muevas", Ben toma por sorpresa a la Sra. Robinson, con la desesperación propia de un joven adolescente virgen.

Mostrar una primera vez del personaje (en el sexo o cualquier otra actividad) se opone a la idea de William Goldman de "entrar tarde y salir pronto". La primera vez demanda detalles. Los espectadores necesitan compartir los miedos, las dudas y la excitación del personaje que por primera vez realiza una actividad placentera o desagradable.

4.11 diciembre

Entrar tarde en "Downton Abbey" y salir abruptamente (2012-12-05 18:19)

Anteriormente leímos cómo la "primera vez" de un personaje en cualquier actividad reclama la exposición de detalles. (Al menos, en muchos casos es interesante). De esta manera, es como si aprendiéramos a madurar con el personaje. Pero Otras escenas deben escribirse siguiéndola máxima de William Goldman: "Entrar tarde y salir pronto".

En el episodio 3x01 de Downton Abbey hay un magnífico ejemplo de "entrar tarde y salir pronto", aunque prefiero decir "salir abruptamente".

La escena transcurre durante un aperitivo antes de la cena. Los espectadores llegamos tarde al aperitivo. La escena que nos interesa es la última de una secuencia de escenas que ocurre en el salón.

Hay tres personajes: Isobel Crawley (la madre del nuevo heredero de Downton Abbey), Lady Edith (hija de Robert Crawley) y Sir Anthony (un pretendiente de Lady Edith).

ISOBEL

Es un placer verle entrar y salir,
Sir Anthony. Quiero decir, ¿puedo
ser de ayuda? Pero no parece que
la necesite.

EDITH

No necesita ayuda para nada,
¿verdad? No me dejará hacer nada.

Larry Gray se acerca a las bebidas pasando por detrás de
Isobel, Edith y Lord Anthony.

LORD ANTHONY

No debe ser una molestia, sabe.

ISOBEL

¿Vendrá a la boda?

EDITH

Por supuesto.

LORD ANTHONY

Bueno, si quieren que vaya.

EDITH

Quiero. Quiero que vengas.

LORD ANTHONY

Estás muy guapa. ¿Has hecho algo
nuevo con tu pelo?

Edith se siente tan halagada que se queda sin palabras y se
limita a sonreír.



|

LORD ANTHONY

Digo...

Lord Anthony se queda entre sorprendido e indignado mirando a un hombre al fondo: Larry Grey.

LORD ANTHONY

Qué demonios...

Edith responde como si la acabaran de sacar de un sueño.

EDITH

¿Qué?

Edith mira a su espalda. Larry Grey mira de soslayo a Edith y Lord Anthony.

CARSON

La cena está servida, señorías.



Esta escena es interrumpida de manera abrupta por la llegada de Carson, el mayordomo, que anuncia la cena.

La siguiente escena transcurre en el comedor. El foco de atención está en Tom Branson, yerno de Robert Crawley, la oveja negra de la familia por irlandés y activista por la dependencia. Tom Branson parece hablar bajo los efectos del alcohol dando lugar a una situación tensa.



¿Por qué? ¿Para qué? ¿No soy lo suficientemente educado?

TOM
La reserva de la Real Policía Irlandesa está para restaurar el orden, ¿verdad? Por qué no matan a toda la población y después no escucharán un chillido suyo.

No hay manera de hacer callar a Tom y él no está dispuesto a abandonar la cena. Lord Anthony observa cómo Larry Gray disfruta de la situación, y en ese momento cae en la cuenta de lo que vio en el comedor. Lord Anthony acusa a Larry de drogar a Tom.



este tema. Importa mucho.



Puso algo en su bebida, ¿verdad? Antes de que entráramos.



Hemos visto cómo la escena que acaba de manera abrupta en el salón tiene una continuación en el comedor. Lord Anthony vio a Larry realizando algo extraño en el salón, pero no pudo procesarlo. Más tarde, en la comida, hila cabos.

La escena de la fiesta es un ejemplo de entrar tarde y salir pronto, y también de cómo sembrar para recoger.

Es importante resaltar que la entrada en el plano de Larry Gray debe especificarse en el guión. Si no fuera así, Lord Anthony podría quedar como un mentiroso. Es necesario que los asistentes a la fiesta y los espectadores vean a Larry Gray cerca de las bebidas, pero sin mostrar de manera clara qué hace.

La salida abrupta de la fiesta también impide la duplicidad de información porque corta el curso de los pensamientos de Lord Anthony.

Por escenas como esta, Downton Abbey debería ser materia de estudio en las escuelas de guión.

Cómo hacer "cine de autor" (2012-12-14 13:37)

Se dice que el cine de autor busca nuevas formas contar las historias, que rechaza los convencionalismos y que es arriesgado al no buscar el aplauso fácil... paparruchas, digo. Un cine etiquetado como "de autor" significa concebido dentro de unas reglas que podemos identificar. Reglas que, a fuerza de repetirse, se convierten en cliché "de autor". Así que si pretendes que te consideren autor y no sabes cómo, aquí encontrarás una breve guía orientativa para impresionar a los críticos.

No te sientas menos inteligente que los directores con los egos alimentados por Cahiers du Cinema, tú puedes ser uno de ellos aunque no hayas leído Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente de Schopenhauer.

TIEMPO NARRATIVO

Cambia el orden narrativo sin miedo. La escena 50 en lugar de la 1 y la 20 en lugar de la 90. Lo importante es romper la estructura lineal. No importa si no tiene ni pies ni cabeza y es necesario un mapa para no perderse. Justifícate así: "Godard dijo que las historias tienen un principio, un medio y un final, pero no necesariamente en ese orden". Además, mencionando a Godard, pope del cine de autor, nadie se atreverá a toserte.

NO CORTES LAS ESCENAS

¿Entrar tarde y salir pronto? ¿Qué es eso? Tú eres autor y para ti la edición no existe. Puedes poner a tu personaje frente al espejo cinco, seis, siete minutos... más, no seas pacato y muestra en tiempo real cómo se

afeita, se enjuaga la cara, se coloca crema para calmar las irritaciones. Posiblemente la prensa diga de ti que te atreves a mostrar la realidad sin adornos, con pulso firme, reflexionando sobre la alienación de los actos cotidianos. Esto sin música. En el caso de que tengas una música a piano, no dramática, algo como Amelie, la crítica dirá de ti: "Capta con sutileza la belleza de los actos cotidianos".

Y si la crítica no habla de ti, hazlo tú. Además, afirma rotundamente que cada escena debe desarrollarse durante un tiempo preciso. Tú haces poesía con la cámara.

TEMAS

El cine de autor europeo debe necesariamente ser profundo o necesariamente amargo. Por un lado están los intelectuales que debaten sobre si la filosofía crítica de Kant podría ayudar a explicar por qué Isobel nunca aprenderá a hacer tarta de queso. Profesores de universidad o escritores brillantes, pero apenas leídos, se acuestan con jovencitas que leen a Hegel, mientras que las esposas de los primeros pintan naturalezas muertas.

Si no tratas temas profundos, habla de los trabajadores. Puede que nunca hayas trabajado de verdad, no importa. Pasa una semana observando a los trabajadores de una envasadora de huevos, habla con una víctima de violación o pasea por las calles de un barrio "popular". Es suficiente para captar el ambiente, los sueños y las frustraciones de la clase trabajadora, a la que no perteneces, pero con cuyas aspiraciones te identificas.

DIÁLOGOS

Hay tres maneras de emplear los diálogos.

Están las historias personales: alguien cuenta una anécdota que dura como unos diez minutos. No importa si trata sobre un viaje al campo o cómo consiguió finalmente hacer un pollo al chilindrón. Si esta historia la cuenta un personaje de reparto, mejor, así podrás alegar que "la poesía aparece en forma de relato en cualquier momento". También puedes pedir al actor que improvise sobre la marcha. Tú haces cine así, natural.

Están los diálogos ultrarrealistas o diálogos de bobos.

Y por último, la ausencia de diálogos.

SEXO Y CRÍTICA POLÍTICA

Si quieres mostrar sexo tienes dos caminos. Un sexo blandito, que muestre a los personajes desnudos en su cotidianidad. Si la protagonista tarda diez minutos en ducharse, muéstrala apelando a la poesía de lo cotidiano.

Si lo que te gusta es mostrar perversiones alega que pretendes mostrar cómo la barbarie se adentran en los actos cotidianos. Pinzas en los pezones, bondage, violaciones con objetos... ¿Cuál es la diferencia entre el cine porno alemán y Saló de Pasolini? Que el cine porno alemán no se justifica a sí mismo. Es porno y punto. Pasolini justifica una película pornográfica comercial. Si alguien acusa a tu película de vulgar, llámalo fascista, alega persecución política.

FINALES AMARGOS

Si pasa por tu cabeza un final esperanzador deja inmediatamente de escribir. Los finales felices son de cobardes. Tú muestras la vida como es. Es preferible una película a medio terminar antes que darle a los per-

sonajes una oportunidad de ser feliz. Si la felicidad del personaje depende de la llegada de una carta, atropella al cartero y que la carta se la lleve el viento. Si la felicidad depende de que dos personajes coincidan en el ascensor, uno de ellos es atropellado (¡siempre funciona!) o uno de ellos se detiene a atarse el zapato.

Ahora, si lo tuyo es el terror y quieres promocionar tu largo con un teaser, sigue el enlace...

El documental interactivo (ejemplos)

(2012-12-21 13:48)

En esta entrada encontrarás enlaces a ejemplos de documental interactivo / inmersivo expuestos por María Yañez (@maria_yanez) en Las Jornadas Profesionales "Audiovisuales ante el nuevo escenario transmedia" organizadas por la Fundación AVA (13-14 JUN 2012).

Haz clic en la imagen para visitar la web del documental que quieras ver.





Las tres entradas de 2012 más leídas **(2012-12-28 21:29)**

Si quieres saber cuáles son los artículos de 2012 más leídos en La solución elegante o si es la primera vez que caes en este blog, esta entrada-degustación te dará una idea de lo que se cuece por aquí.

1 THE BIG BANG THEORY: ANATOMÍA DE UN GAG



En un gag visual, ¿cuánto tiempo puede transcurrir entre el planteamiento y la resolución? ¿Un minuto, media hora, una hora?

Una escena de La teoría del Big Bang puede ayudarnos a reflexionar sobre esta cuestión.

2 ARISTÓTELES Y 'JUEGO DE TRONOS'



El ataque de Stanis Barathon a Desembarco del Rey (2×09) posiblemente es el episodio más emocionante de la segunda temporada de Juego de Tronos. La batalla está filmada con maestría, a pesar de los medios limitados, y Tyrion Lannister llega a altas cotas épica y dramática. Al margen de la espectacularidad, la excelencia del episodio tiene mucho que ver con la construcción del guión.

3 EL DISCURSO DEL REY: UN SENCILLO EJEMPLO DE SUSPENSE



Hitchcock dijo a Truffaut que el suspense más que un género, es una manera de jugar con los elementos de una escena en cualquier género.

En El discurso del rey hay un ejemplo sencillo y aclaratorio.

Chapter 5

2013

5.1 enero

El peligro de airear escenas (2013-01-29 21:12)



(Y un ejercicio de edición de escenas).

Airear escenas es un defecto que encontramos con frecuencia en series de televisión norteamericanas. Se nota que hay medios y tiempo, y que hay temor a las escenas que duran más de dos minutos (salvo que sea de acción, en las que la cámara no se está quieta ni un segundo). ¿Acaso el espectador es incapaz de aguantar más dos minutos viendo el mismo escenario?

Un ejemplo a mano lo encontramos en el piloto de Arrow (una serie llena de agujeros lógicos y dramáticos que no quita que sea muy entretenida).

En esta entrada haremos un experimento. Si quieres puedes descargar la secuencia y tachar los diálogos que consideres inadecuados. (Word 2007 y superior, compatible con las últimas versiones de OpenOffice y LibreOffice). Después, leemos cómo considero que deberían estar editados los diálogos. ¡Puede ser divertido!

No importa que no hayas visto el piloto, te pongo en antecedentes:

ANTECEDENTES

Oliver Queen (el enmascarado Arrow) regresa a la civilización después de cinco años en una isla desierta tras un naufragio. En el accidente marítimo muere Sarah, una joven con la que mantenía un romance. Sarah era la hermana de Laurel, novia de Oliver. (Estos antecedentes toman unos tintes de culebrón...)

Oliver acude al despacho de Laurel. Ahora si quieres tacha o elimina diálogos de la escena. Te espero.



LA ESCENA COMENTADA

1. INT. DESPACHO DE LAUREL -DÍA

[LAUREL y su socia en el bufete hablan sobre uno de los casos más importantes de la ciudad: el caso Adam Hunt. Este diálogo es estrictamente legalista y no atañe a la escena entre Oliver y Laurel].

OLIVER está mirando un panel de corcho lleno de fotografías que hay en medio del despacho. Al escuchar la voz de Laurel se vuelve hacia ella.

OLIVER

Hola, Laurel.

Laurel se queda a cuadritos. No esperaba en absoluto la presencia de Oliver tras el regreso de él a la civilización.

2. EXT. PLAZA -DÍA

OLIVER y LAUREL caminan por una plaza pública. Oliver le explica que recuerda que ambos como abogados de la ciudad se el que se convierten los refugio.

¿Cómo ha convencido Oliver a Laurel para salir a hablar a la plaza después de que él le pusiera los cuernos con la hermana, después de que la hermana haya muerto?



Fuiste a la facultad de derecho.
Dijiste que lo harías.

¡Qué! ¿Cómo? Supongamos que el chico no sabe cómo comenzar a disculparse... Aceptamos pulpo...

OLIVER
Fuiste a la facultad de derecho.
Dijiste que lo harías.

LAUREL
Sí. Todo el mundo está espulpo...

OLIVER
Adam Hunt es un trolololo. Así
cristo cogera de que te más
pablo al ring con bla

El diálogo de Oliver no es malo: está fuera de lugar. Lo veo mejor en el despacho. Sería una buena forma de comenzar en lugar del "Hola, Laurel".

LAUREL
¿Cinco años y tú quieres hab
sobee-Adam Hunt?

OLIVER
No. En realidad no.

LAUREL
¿Por qué estás aquí, Olive?

A buenas horas, mangas verdes... Es una frase que tendría que haber soltado Laurel tras el "Hola" o tras "Adam Hunt, bla, bla, bla"

OLIVER
Para disculparme. Fue culpa mía.
Quería pedirte que no la culparas.

LAUREL
¿Por qué? Cayó bajo tu hechizo.
¿Cómo podría culparla por hacer
las mismas cosas que yo hice?

OLIVER
Nunca fue mi intención...

LAUREL
Era mi hermana. No podía estar
enfadada porque ella estaba
muerta. No podía estar apenada
porque estaba muy enfadada. Es lo
que pasa cuando tu hermana muere
mientras se tira a tu novio.
Entramos un estado vacío. Porque
su cuerpo estaba en el fondo del
océano. Donde tú la dejaste.
Deberías haber sido tú.

OLIVER
Sé que es muy tarde para decir
esto, pero lo siento.

LAUREL
Sí, yo también lo siento. Había
esperado que te pudieras en el
infierno mucho más de cinco años.

(Los diálogos han sido realizados gracias a
<http://www.subtitulos.es/arrow/1x01>)

El verdadero problema está en partir la secuencia dramática en dos partes. No sabemos cómo ha sido escrita la escena, pero no resulta extraño imaginar que ambos personajes mantienen la conversación en el despacho. ¿No os parece que carece de sentido que Laurel salga a pasear con Oliver antes de soltarle "Por qué estás aquí"?

No sabemos quién ha tenido la culpa: los guionistas, los productores o el director, pero el resultado es insatisfactorio. Las emociones no deben ser interrumpidas salvo fuerza mayor (un terremoto o los Gremlins).

Quizá en otra ocasión escriba sobre cómo una serie imperfecta puede gustar tanto. (Me dispongo a ver el 1x10...)

5.2 marzo

Boardwalk Empire: Las flores de Harrow (2013-03-05 11:40)



RECORDANDO UNA ESCENA DEL CAPÍTULO 3X09

Antes de un baile de veteranos de guerra, Richard Harrow —el hombre de la máscara— regala flores a Julia, hermana de un soldado muerto, a la que conoce hace poco. La escena es sencilla y hermosa, y un ejemplo maestro sobre cómo escribir en función del personaje.

¿Quién no ha leído guiones con frases pretendidamente brillantes en la boca de todos y cada uno de los personajes? Frases con las que el guionista quiere demostrar que tiene talento y que ha leído mucho. Hay juegos de palabras, réplicas que intentan imitar un guión de Faulkner adaptando a Chandler, observaciones "agudas" de la naturaleza humana, y una ristra de citas entresacadas de películas y libros. De manera que todos los personajes hablan más o menos igual, sea decano de la Facultad de Literatura de Oxford o camello de las Vegas, Sevilla.

Pero estos diálogos supuestamente brillantes, a menudo

no demuestran que el guionista tenga talento ni que domina el oficio. Sólo dejan constancia de la inseguridad del autor. El guionista seguro de sí, se esconde. Permite que los personajes hablen como son. Encontramos un ejemplo perfecto del guionista oculto en una sencilla escena de Boardwalk Empire: Harrow, el hombre de la máscara, regala flores a una muchacha, e intercambian unas pocas palabras, palabras corrientes.

LA ESCENA (transcrita)

1. EXT. EDIFICIO VETERANOS -NOCHE

Julia conduce hacia el edificio de veteranos. Harrow con una pulsera de flores como regalo la espera fuera del edificio.

Julia aparca y Harrow le abre la puerta del coche y le ofrece la mano para ayudarla a bajar. En cuanto Julia está fuera, Harrow suelta de sopetón:

HARROW

Has venido.

JULIA

¿No dije que vendría?

HARROW

(Acercando las flores)

Es para ti.

Julia acerca su mano derecha. Harrow está algo nervioso mientras le coloca la pulsera.

JULIA

Sabes cuál es mi color.

HARROW

La florista lo eligió.

Julia ríe.

HARROW

Se supone que debemos entrar.



Julia ofrece su brazo izquierdo para que Harrow lo tome.

Harrow se queda mirando el brazo. No lo esperaba y se ha quedado pasmado.

Julia mueve el brazo izquierdo ligeramente: "Cógeme del brazo".

Harrow enlaza el brazo de Julia y entran en el edificio.

ATENCIÓN A ESTAS FRASES:

JULIA

Sabes cuál es mi color.

HARROW

La florista lo eligió.

758

Un guionista que pretende ser "brillante" quizá pondría en boca de Harrow una frase distinta a "la florista lo eligió". Sin embargo, es esta, y no otra, la frase que debe decir el personaje.

Harrow no pretende deslumbrar con sus palabras o réplicas agudas. No tiene "labia" para enamorar. Es un hombre sencillo. Aunque ha sufrido en la guerra, en lo que respecta a las mujeres se comporta en muchas ocasiones como un niño, porque esa etapa de la vida de salir con chicas no la conoció. Harrow pasó de la granja al ejército.

Jack Huston, el actor que interpreta a Harrow cuenta que: (Julia) es audaz porque para él (Harrow) es difícil tomar la iniciativa. Está en la naturaleza de Harrow pensar: "Ella no va a querer besarme o tocarme". Incluso cuando ella le hace un cumplido, él mismo se echa abajo. Julia elogia el ramillete y él dice: "Dejé que la florista lo eligiera".

¡Ahí está! Es Harrow quién habla, no el guionista ni el actor quien utiliza a Harrow. El personaje es el personaje en todo momento.

¿Cuánto gana un guionista? (2013-03-08 13:26)



PRE-

CIOS DE GUIÓN (NO OFICIALES)

¿Cuánto puedo cobrar por un guión de largometraje y se serie y por un gag...?

En este artículo encontrarás un PDF con criterios orientadores.

Antes de entrar en materia, unas aclaraciones...

La Ley 15/2007, de 3 de julio, de Defensa de la Competencia, establece en su art. 1 que:

"1. Se prohíbe todo acuerdo, decisión o recomendación colectiva, o práctica concertada o conscientemente paralela, que tenga por objeto, produzca o pueda producir el

efecto de impedir, restringir o falsear la competencia en todo o parte del mercado nacional".

Este artículo ha provocado que las asociaciones de guionistas hayan retirado "listas de precios" por voluntad propia o forzadas por ley (dando lugar a sanciones tan injustas como desproporcionadas).

Lamentablemente, la Comisión Nacional de la Competencia provoca que muchos guionistas, sobre todo novales, caigan en un estado de desconocimiento sobre unos mínimos aceptables.

Para ayudar de alguna manera, publico un documento con criterios orientadores en materia de honorarios. El documento que adjunto no está disponible en ninguna página web de ninguna asociación de guionista. El documento original es de los más completos en cuanto a "productos" y precios, y fue publicado por última vez en 2011 en la página de una asociación de guionistas.

La lista ha sido reeditada por mi con los precios RECOMENDADOS para guiones en 2011, aunque, visto como está el país, pueden orientarnos hacia arriba y hacia abajo.

Quiero remarcar que estos precios NO eran oficiales en 2011.

Considero necesaria su publicación para no responder a más correos ni peticiones en las redes sociales sobre precios de guión.

Aclaro que no pertenezco a ningún sindicato ni asociación de guionistas ni he pactado con otros guionistas estos precios, por lo que el documento que adjunto no constituye una recomendación colectiva o práctica concer-

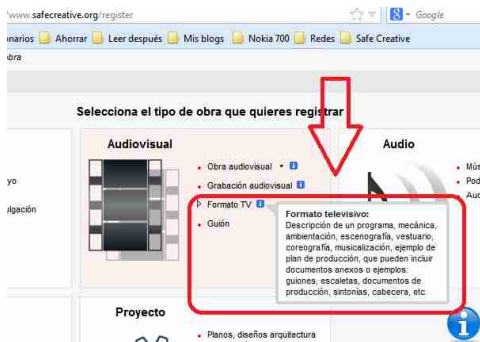
tada. Como persona individual no puedo ejercer "abuso de posición dominante" conforma a los criterios de la ley y la CNC.

DESCARGAR "PRECIOS DE GUIÓN 2011 (no oficiales)" en formato DOC y formato PDF.

Registrar formato de televisión en SafeCreative (captura) (2013-03-14 11:21)



¿Qué elementos debe contener el documento sobre un formato de televisión para ser registrable? SafeCreative da unas pistas.



5.3 abril

Friends: La nueva novia de Joey (estructura)

(2013-04-07 21:48)



¿Cuál es la estructura de un capítulo de una comedia de situación "made in USA".

Este artículo no pretende descubrir la pólvora. Hay mucho escrito sobre el tema. Sencillamente, cojo un guión de Friends ('La nueva novia de Joey') con base en una transcripción de diálogos, con ánimo de comentarlo.

Aquí tienes un esquema sobre las tramas que mañana el jueves comentaremos:

FRIENDS: LA NUEVA NOVIA DE JOEY: ESCENAS Y TRAMAS

<p>1 CAFETERIA</p> <p>Ross presume de tener una novia llamada Amanda.</p> <p>Phoebe se resfría.</p>	<p>2 CAFETERIA</p> <p>Chandler pregunta a Rachel por su cumpleaños porque quiere felicitarla a la vez.</p> <p>Chandler intenta ligar con Kate. Jega Joey y presenta a Kate como su novia.</p> <p>Phoebe canta ronca y triunfa.</p>	<p>3 PISO DE CHANDLER</p> <p>Chandler encuentra a Kate en el salón y ven la serie juntos.</p>	<p>4 CAFETERIA</p> <p>Phoebe sigue triunfando con su voz ronca.</p> <p>Chandler comenta a los amigos (menos a Joey) que vio la tele con Kate. Todos ven que está enamorada y se burlan.</p>
<p>5 PISO DE MÓNICA</p> <p>Phoebe escribe letras deprimidas a juego con su voz.</p> <p>Ross anuncia una gran noche con Amanda.</p> <p>Rachel presenta a su novio de instituto.</p> <p>Phoebe recupera la voz de pito.</p>	<p>6 PISO DE AMANDA</p> <p>Ross descubre que Amanda sólo quiere que sea canguro de su hijo.</p>	<p>7 CALL</p> <p>Chandler persigue a Kate por la calle. Cuando la tiene frente a sí, no sabe qué decirle.</p>	<p>8 PISO DE MÓNICA</p> <p>Ross confiesa a su hermano que fue canguro de Amanda.</p> <p>Phoebe quiere resfriarse con la ventana abierta.</p> <p>Chandler confiesa sentirse una basura por ir detrás de Kate.</p>

<p>9 PISO DE CHANDLER</p> <p>Joey critica a Chandler que ponga malas caras a Kate. Le pide que sea amable con ella durante la cena del restaurante.</p>	<p>10 PISO DE MÓNICA</p> <p>Rachel entra en el piso con su ligue de instituto. Cuando este se va, Rachel confía a Mónica que el chico le roba.</p> <p>Phoebe da sopa a una resfriada Mónica y le roba los pañuelos usados para volver a resfriarse.</p>	<p>11 RESTAURANTE</p> <p>Kate, Joey y Chandler salen a cenar. Joey pide a Chandler que finja amabilidad. Chandler revela a Abby que ama a Kate con un discurso muy elaborado. Joey le dice que tampoco necesita esforzarse.</p>	<p>12 PISO DE MÓNICA</p> <p>Ross y Rachel comparan a sus respectivos "novios". Mónica harta desvela lo mentirosos que son.</p>
<p>13 CAFETERIA</p> <p>Phoebe ensaya en el bar. Gunter estornuda y Phoebe lo besa.</p>	<p>14 PISO DE CHANDLER</p> <p>Chandler sube la voz a la tele para no escuchar a Jane a Joey haciendo el amor. Joey sale desnudo y le pide que baje la tele.</p>	<p>15 PISO DE MÓNICA</p> <p>Chandler va a dormir al sofá de Mónica.</p>	<p>16 CAFETERIA</p> <p>Phoebe canta.</p> <p>Quaker confiesa Rachel que Phoebe besó Joey que no siente nada por Phoebe.</p>

16 ESCENAS
22 MINUTOS

Y aquí, el comentario a la estructura.

(La ingeniería inversa de guiones debería ser un ejercicio obligatorio).

Psicólogos, cuarta pared y amigos imaginarios (2013-04-11 13:10)



SERIES
DE TELEVISIÓN: ALGUNOS RECURSOS PARA ACERCARNOS A PERSONAJES COMPLEJOS

Podemos acercar personajes complejos al público mediante la voz en off o sesiones de psicología o rompiendo la cuarta pared.

LA PRIMERA PERSONA DE LAS NOVELAS

“No escribas en primera persona a menos que la voz del personaje sea original”, es una advertencia que podemos encontrar en la mayoría de los decálogos para ser escritor (vía Estados Unidos). No es mal consejo. Escribir en primera persona es un recurso simple, de novel. Los escritores profesionales se defienden: “Escribir en primera persona es complicado”.

Sólo es complicado si eres honesto: es decir, si el personaje muestra aquello que no se atrevería a decir en voz alta.

Si la primera persona sólo es narrativa y no desvela la psicología del personaje, dará igual que escriba en primera persona o tercera.

La voz en off es la primera persona de la narrativa audiovisual, por lo que el consejo sigue siendo válido: “No escribas en primera persona a menos que la voz del personaje sea original”

Es un consejo igualmente válido para escribir un largometraje o una serie de televisión. Los espectadores odian las voces que de manera cansina relatan qué están haciendo los personajes. “Ante mi tenía la inmensidad del desierto” con un plano del desierto es trazo grueso, torpe.

LA VOZ EN OFF NARRATIVA DE LA TELEVISIÓN CLÁSICA

Las voces en off están para contar aquello que los espectadores no pueden ver. Por ejemplo, el detective que no tiene un Watson toma al espectador como secretario. También están las voces en off que describen procesos difíciles de entender. ‘Casino’ de Scorsese es el “como se hace” del funcionamiento de un casino, cómo se generan los ingresos, cómo se esquilma a los clientes, cómo se lava el dinero negro... Sin la voz en off en Casino veríamos fajos de dinero moverse arriba y abajo. Y por supuesto, la voz en off que permite al espectador adentrarse en la psicología de personajes complejos y tarados como el Alex de ‘La Naranja mecánica’ o el taxista de ‘Taxi Driver’.

En las series de televisión del siglo pasado, la voz en off era un recurso más narrativo que dramático: El capitán Kirk cuenta al espectador fragmentos de su cuaderno de bitácora es el ejemplo perfecto.

Lo mismo ocurría en series como 'La dimensión desconocida' o 'Alfred Hitchcock presents' donde la voz en off o la ruptura de la cuarta pared ayudaban al espectador a situarse o comprender acciones o personajes que no tenían compañero de réplica.

LA VOZ EN OFF EN LA COMEDIA DE SITUACIÓN

Series como 'Matrimonio con hijos', 'El príncipe de Bel-Air' o 'Búscate la vida' utilizaban en ocasiones la voz en off o rompían la cuarta pared para rematar chistes o buscar la complicidad del espectador.

EL SIGLO XXI Y LOS PERSONAJES MÁS COMPLEJOS EN LAS SERIES

La voz en off dramática en la televisión tardó en entrar. Esa voz en off que describe los estados del alma del protagonista o sus deseos más ocultos.

Algunas series de televisión del siglo XXI tienen como protagonistas a personajes tan complejos como herméticos. Puesto que las series de televisión quieren que los espectadores repitan, los guionistas necesitan crear cierta empatía entre el protagonista y el público. Si el personaje además es un criminal, crear empatía se vuelve más complicado sin una serie de recursos que son denostados por manuales de guión. Estas herramientas son la voz en off, los psicólogos, los amigos imaginarios o romper la cuarta pared.

LOS SOPRANO: EL ESPECTADOR ES LA PSICÓLOGA



Conocemos la humanidad de Tony Soprano a través de la doctora Jennifer Melfi. La psicóloga es un recurso que claramente sustituye a la voz en off.

Sin la psicóloga Melfi (que sustituye la voz en off), Tony Soprano sería un mafioso no muy diferente a los demás. Las sesiones nos permiten conocer las dudas, los miedos, la vulnerabilidad de Tony Soprano e incluso sus momentos de humanidad.

DEXTER: OFF Y AMIGOS IMAGINARIOS



'Dexter' es una serie inconcebible sin la voz en off y sin Harry. Es una herencia del personaje de novela en el que está basado. Sin los pensamientos de Dexter, no llegaríamos a comprender por qué hace lo que hace, y cómo lo hace. Si no escucháramos los pensamientos de Dexter y se limitara a utilizar un arma de fuego, consideraríamos que ejerce una suerte de justicia paralela. Debido a la crueldad que despliega con las víctimas, aunque estas sean criminales, la voz en off se hace necesaria para que el espectador conozca el por qué, y como se siente cuando lo realiza.

En este contexto, Harry no es una proyección de una mente enferma, si no la materialización de sus dudas morales o sobre cómo comportarse en determinadas situaciones. Harry es la parte lógica de Dexter, no un amigo imaginario. Dexter que se contradice a sí mismo.

HOUSE OF CARDS: LA CUARTA PARED



El congresista Frank J. Underwood, el protagonista de 'House of Cards', representa todo aquello que los espectadores rechazamos de la clase política. Sin embargo, Underwood sabe cómo ganarse al espectador.

Al romper la cuarta pared, no sólo nos convierte en testigos, además, en una suerte de cómplices. Por otro lado, romper la cuarta pared nos permite conocer de primera mano los motivos por los cuales Underwood llevará a cabo su venganza: no se trata de dinero ni de poder. Underwood ha sido herido por su partido. Ha hecho trabajos sucios durante décadas y cree que merece reconocimiento.

Ahora lo importante no es utilizar estos recursos en busca de un "éxito clónico", si no saber que están ahí y que podemos echar mano de ellos si realmente lo necesitan nuestros protagonistas.

Friends: COMENTARIO a la estructura **(2013-04-17 15:38)**



La pasada semana vimos una tablita con la estructura de un episodio tipo de Friends (La nueva novia de Joey).

Hoy me gustaría que comentáramos esta estructura y las escenas que desarrolla.

Friends es una comedia de situación (vale, Javier, te queremos). Y esto significa que el objetivo de las tramas es poner en conflicto a los personajes.

No es que cada personaje tenga una trama propia y la desarrolle como si los demás no existieran: lo que hace un personaje afecta a otros o cuanto menos, sus acciones y sus pensamientos son cuestionados.

CHANDLER ENAMORADO: UN DRAMA

Chandler se enamora de la novia de Joey. No de una chica sin novio o cuyo novio no pertenece al grupo. Esto es importantísimo. La trama principal parte de un drama: enamorarse de la novia de un amigo lo es. (Sobre todo si amenaza con convertirse en un triángulo).

Los otros amigos opinan o se burlan de Chandler. La burla es el recurso más importante en las comedias de situación. Son como las reuniones familiares donde

unos lanzan puyas a otros, y se recuerdan unos a otros
qué cosas hicieron mal en el pasado...

Esta trama es la más pegada a la realidad.

ROSS VS. RACHEL: UNA FARSA



Luego está la trama Ross-Rachel. Realmente es la misma trama. Primero golpea Ross dando celos a Rachel. Y luego ella contrataca. La "novia de Ross" y el "novio de Rachel" son meras excusas. Personajes a los que no se dibuja porque carecen de importancia por sí mismos.

Una cosa a destacar de esta trama es el RELEVO. Cuando acaba la "historia" de Ross con Amanda comienza la de Rachel con el chico de la universidad. Así no se solapan las historias.

El tono dramático de esta trama baja con respecto a la anterior. Entra en la farsa más bien: Rachel y Ross se comportan como niños donde Mónica ejerce como árbitro. Aquí vemos una vez más que es una trama que relaciona a tres personajes. Conflicto.

LOS ESTORNUDOS DE PHOEBE: LA TRAMA SUR-REALISTA

En la entrada "Estructura como puedas" vimos que en Aterrizaje como puedas convivían dos tonos de irrealidad: por un lado la trama del avión en peligro (de nuevo, el drama como soporte), y luego otra, completamente surrealista que no interfiere en la primera.

Los estornudos de Phoebe pertenecen a la categoría de "trama absurda que no interfiere". Aunque esta trama no altera la vida de los demás personajes se desarrolla en medio de ellos y a la larga influye... Mónica ha pillado el resfriado de Phoebe y harta de escuchar a Ross y Rachel lanzándose puyas desvela las miserias de cada uno.

GUNTER Y SU MUNDO

Gunter es realmente el único personaje que carece de importancia. Sus intervenciones pertenecen a lo que se llama "historia complementaria". Si desapareciera no lo notaríamos. Su trama no tiene evolución. Funciona como un gag independiente que sólo hace reír si realmente conocemos a los personajes.

CONCLUSIÓN



El formato de la sitcom demanda que los personajes peleen entre ellos. Al menos dos personajes deben entrar en conflicto en el grupo. Los personajes ajenos sólo son excusas para que afloren los conflictos de los protagonistas.

Ningún personaje sale del círculo y hace cosas por su cuenta que los otros no saben. Todo se sabe. Todo se comenta.

Los conflictos no son por cuestión de dinero. Las tramas principales ponen en juego cuestiones como la lealtad (Chandler-Joey) y el orgullo herido (Rachel-Ross). Las anécdotas no son tramas principales. (Esto es importante recordarlo cuando trabajamos comedias de situación).

Las elipsis son importantes. ¿Cuándo conoció Rachel al alelado del equipo de fútbol americano? ¿Cuántas escenas se han omitido entre Chandler y la novia de Joey? No importa. El espectador tiene capacidad para rellenar la información omitida. Las elipsis dan dinamismo y

permite que entren tres tramas y una historia complementaria en apenas 22 minutos.

TAMBIÉN PUEDE INTERESARTE:



¿Cómo se escribe un gag? Un repaso detallado a un gag de The big bang theory con fragmentos de guión y especial detalle a la estructura



Gags con distintos niveles de irrealidad. En Aterriza como puedas se mezclan escenas con distinto grado de irrealidad. ¿Cómo se mantiene la historia centrada?

El "feminismo" del capitán Kirk (2013-04-23 17:43)

Tenemos que preocuparnos de contar una historia. En medio de todo podemos colar mensajes.

Mira cómo Star Trek cuela en 1967 un alegato feminista en una televisión conservadora...

El Enterprise viaja al pasado por error, a la Tierra en 1967. Un piloto USA divisa la nave estelar y al acercarse a ella se funde... El Enterprise rescata al piloto. Éste se sorprende de la tecnología "extraterrestre", pero se sorprende aún más al ver a una mujer...



UNA MUJER

Buenos días, capitán.

KIRK

Buenos días.

Cuando el capitán Kirk y el piloto USA dejan atrás a la mujer.

PILOTO

¿Una mujer?

KIRK

Un tripulante.

La información escueta (2013-04-24 10:59)



Hay guionistas/directores que no están contentos si no muestran toda la información que creen necesaria para el guión en la primera media hora. No es necesario. Hace años nuestras madres y nuestras abuelas veían en televisión películas más complejas que cualquier tvmovie de sobremesa.

Seguro que recuerdas a tu madre o a tu abuela preguntándote por la película que veías. O tu madre preguntaba a tu abuela o al revés. Quien veía la película hacía un breve argumento y concluía "pero lleva un rato empezada" o "va por la mitad".

"Ya le cojo el hilo", decía tu madre o tu abuela. Y se sentaba y disfrutaba de lo que quedaba de película.

La información es necesaria: pero basta con que sea escueta. Los espectadores SIEMPRE son más inteligentes de lo que uno cree y necesitan muy poco para engancharse a una historia.

El guión publicitario (2013-04-29 11:35)

"Cada escena debe ser como un cuento", decía Hitchcock a sus guionistas. Hay anuncios de televisión que realmente son cuentos de treinta segundos, historias "in media res".

¿Pero cómo se escribe el guión de un anuncio?

Chiqui Palomares actualmente creativo de McCann Erickson en España dice que no hay un formato estándar. Lo importante es que esté claro qué debe aparecer en pantalla. Tengo que agradecerle enormemente que me haya enviado como ejemplo de guión MUSA para Mitsubishi Montero (un verdadero cuento).

Antes de leer el guión y ver el anuncio, Chiqui quiere que sepamos el contexto y el por qué de la concepción particular del anuncio:

"Desde su primer anuncio, el protagonizado por un sencillo Cabrero, el Mitsubishi se había posicionado como un todoterreno capaz de llevar a su dueño a lugares inaccesibles: te lleva donde no llega nadie. Pero desde aquel primer anuncio su mensaje se había ido sofisticando poco a poco".

El resultado de la sofisticación es el guión original que podéis leer aquí, escrito por el propio Chiqui Palomares, Marga Laínez y Otilio González para la agencia Remo. Y también ver el vídeo que resultó tras pasar por las manos del realizador Fran Torres.

Atentos a las descripciones concisas de los ambientes y los personajes...

GUIÓN ORIGINAL DE "MUSA"

CLIENTE: MITSUBISHI
PRODUCTO: MONTERO
TÍTULO: "MUSA"

Un escritor joven, de unos treinta años, llega a casa; es la típica casa del escritor bohemio, llena de libros. En el escritorio, en medio de papeles desordenados, descansa una máquina de escribir Underwood con una hoja escrita a medias.

LOC OFF: Un día volví a casa y la musa me dijo que me abandonaba.

El escritor discute con una mujer sofisticada, bellísima, irreal. No oímos lo que dicen; el escritor parece suplicar, pero la musa no cede. Finalmente la musa se apiada.

LOC OFF: Me voy allá donde no llega nadie, me dijo, pero si me amas de verdad podrás encontrarme.

Ella cierra la puerta, dejando solo al escritor. El escritor agacha la cabeza, desolado.

LOC OFF: La busqué incansable.

Vemos al escritor viajando en su Mitsubishi Montero a la búsqueda de la musa. Visita parajes incomparables, habla con gente extraña. Escucha las historias que cuentan los viejos. Juega con niños de culturas diferentes a juegos que nunca antes ha visto. Por fin llega a un paraje bellissimo. Ve un paisaje idílico, paradisíaco: el típico lugar en el que no ha pisado un ser humano desde hace tal vez siglos. Parece que es el lugar donde puede encontrar finalmente a la musa. Sin embargo:

LOC OFF: Incluso en los lugares donde no llega nadie. Pero no la encontré. Regresé, derrotado.

Ahora estamos en la ciudad. La gente lee por la calle, todos el mismo libro. El escritor se acerca a una librería: ve un libro con su foto en la portada. Entra y lo mira, desorientado. Lo abre, lee en voz alta la primera frase de la novela:

"Un día volví a casa y la musa me dijo que me abandonaba."

SOBREIMPRESIÓN: Sólo un Montero podía llegar donde no llega nadie

EL

RESULTADO

[youtube=http://www.youtube.com/watch?v=-Nn3sEWzK5IQ]

La colaboración de Chiqui Palomares también fue impor-

tante a la hora de escribir:



UNA

EMOCIÓN NECESITA UNA HISTORIA DETRÁS

En este artículo hablo sobre cómo podemos conseguir secuencias de escenas como la de UP, del cortometraje de Barney Gumble (el borracho de Los Simpsons), y de anuncios que sacan las lágrimas en treinta segundos.

Una línea de diálogo humaniza a un canalla (2013-04-30 22:39)



¿Tienes un villano y necesitas que caiga simpático? Sólo necesitas un par de líneas de diálogo para humanizarlo. Frank Underwood (House of cards) te dice cómo...

¡Nos gustan los malos...! MENTIRA. Si nos gustaran los malos-malos Joffrey Baratheon tendría un club de fans como si él fuera un cantante para niñas. Como dice Tyrion Lannister, su tío: "Hemos tenido reyes malvados, hemos tenido reyes estúpidos, pero jamás reyes malvados y estúpidos".

... Y es que el niño lo tiene todo para ser odioso porque sí. No tiene un rasgo que hable de su humanidad. El tipo de "hermano mayor" acabaría con la cabeza en una pica como quisiera corregirle.

Así que para ser malvado hay que tener un rasgo humano, una debilidad. Algo que nos acerque al villano. Ser bueno con los perritos y los bebés funcionan bien. Ser leal a los amigos también da puntos. (Y Joffrey ya mandó matar

un perro, asesinar bebés y le encantaría ver a tito Tyrion muerto).

Pero no es de el mequetrefe de los Lannister de quién quiero hablar, si no de otro hijo de puta más real. Tanto que algunos encuentran entre el personaje y políticos españoles parecidos razonables. Hablo de Frank Underwood, el protagonista de House of Cards (versión USA). En espera de que regrese Walter Heisenberg, Underwood distrae muchísimo.

Nos encanta este congresista cabrón y arribista porque nos hace cómplice de sus maniobras maquiavélicas para alcanzar el poder. Es un tipo que merece un escrache o dos. Sin embargo, lo adoramos. No sólo porque nos cuente secretitos de La Casa Blanca. Es un animal herido. Esto lo podemos entender. ¿Quién no se ha sentido traicionado alguna vez? ¿Quién no ha querido devolver ojo-por-ojo?

Por otro lado, vemos que Underwood no es tan malo. Tiene sus momentos de debilidad. ¡Así se gana a los espectadores! Son escenas breves que lo humanizan, como la siguiente...



POLICÍA
Tengo que pedirle que no se acerque, congresista.

FRANK
¿Qué ocurre?

POLICÍA
Un tipo estaba intentando entrar en el edificio. Cuando se lo impedimos empezó a romperse la ropa.

Frank se acerca al hombre que está en la farola seguido por Doug. Frank se coloca a la altura del hombre.

FRANK
Nadie puede oírte. A nadie le importas. Nada saldrá de esto. ¿Por qué no dejas que estos agradables caballeros te lleven a casa?

Frank se dirige a su coche seguido por Doug.

FRANK (a la policía)
Tápenlo. Aquí afuera hace frío.



Frank Underwood podría haber mirado hacia otro lado, montarse en su coche y volver a casa donde le espera su preciosa esposa. Es lo que hubiera hecho

cualquier político (es lo que pensamos de ellos...) Sin embargo, Underwood se acerca a un hombre que podría hacerle daño, se coloca a su altura y le habla de manera calmada. El "indignado" sabe que Underwood tiene razón.

"Tápenlo, hace frío", es el toque final de Underwood que lo muestra como una persona con cierta sensibilidad hacia los desfavorecidos.

También puede interesarte:



MALOS Y BEBÉS HBO

En HBO lo tienen claro: a los malos les gusta los bebés...

LA LEALTAD DE LOS MALOS

... y son amigos de sus amigos.



EN LA PIEL DEL VIKINGO

Si tu protagonista acosa, mata y roba y quieres que caiga simpático, Ragnar, el protagonista de Vikings es tu modelo a seguir.

5.4 mayo

Las cosas que decís... sobre el cine de terror I (2013-05-01 17:59)



Algunos comentarios de los lectores de 'La solución elegante' sobre EL CINE DE TERROR que merecen la pena rescatar.

(Espero hacer nuevas entregas con nuevos comentarios sobre terror y otros géneros).

Paco López Barrio, en Facebook, sobre las películas de terror de bajo presupuesto:

A las de alto presupuesto se les va la pasta en casquería. Confunden miedo con asco. Lo que más miedo da es lo que no se vé pero sabemos que "esta ahí". Pocas escenas más inquietantes que esa de La invasión de los ladrones de cuerpos (la de 1956) en la que un viejo pasa el cortacesped por su jardín y alguien pregunta: "¿no le notáis nada raro al Tío Fred?"

Fernando Hugo Rodrigo en No te tires al pozo sobre el pacto con el espectador:

Yo creo que se confía demasiado en ese pacto que se establece con el público. Parece como si el espectador de cine de terror tuviera mejores "tragaderas".

Hidalga Erenas, en Si Forrest Gump hubiera tenido un móvil sobre las casualidades en el terror:

Estamos más predispuestos a creernos los infortunios, que los golpes de suerte... por eso el Deus ex Machina no cuela, pero sí que a un personaje le vayan pasando desgracias inexplicables una detrás de la otra... (sobretudo, en Terror y en Humor...)

Fernando Hugo Rodrigo en Comienza con empatía sobre la empatía que despiertan los personajes del cine de terror:

Me recuerda todo esto a un problema de la mayor parte del cine de terror de hoy día. A pesar de que efectivamente sí hay una presentación de personajes (una disposición, a veces, un tanto demasiado clásica (...)) no se da la empatía. Estos seres que aparecen son estereotipos sin apenas emociones complejas; son tan imberbes que casi uno está deseando que los maten y ya.

Esto, y es curioso, provoca un efecto que hasta podría ser malvado e interesante: que nos pongamos del lado del "mal". Claro que no es algo que los guionistas de estos films pretendan. Es decir, no es algo buscado: es simplemente un error.

Hidalga Erenas en Los héroes resuelven (FB): sobre los "héroes" a expensas del monstruo:

En las películas como "Seven" o, salvando mucho las distancias, los slashes tipo "Pesadilla en Elm Street", el malo es el que lleva el peso de la trama, ya que es quien hace

que haya acción -no de toñas, si no de decisiones- y el protagonista siempre va detrás. La idea es que al final, como espectador, quieres ver quién gana la partida: Unas veces gana el bueno y otras el malo... pero siempre se resuelve al final, si no, la película no tendría sentido...

Las mujeres no duermen con sujetador

(2013-05-02 22:09)



Una mujer despierta con el sujetador puesto en una película cualquiera. "Oh, qué mentira", dice mi mujer. "Ninguna mujer duerme con el sujetador".

... Mi mujer dice más o menos lo mismo cuando el protagonista de turno hace el amor con una mujer que lleva sujetador y no lleva bragas. "Con lo incómodo que es el sujetador". Le pregunto si alguna amiga lo usa para dormir o para hacer el amor... "Que yo sepa ninguna", me responde.

Esto me dice varias cosas...

1. ¡Maldita censura!
2. Hitchcock sugería no filmar a personajes rezando ni haciendo el amor. Para el gordito inglés, estos actos eran actos íntimos, y difícilmente un actor podría fingirlos. Y ya vemos que un sujetador sujetando cuando no debe hacerlo saca de la película... a no ser que sea un rollito sadomaso con látigo...
3. Hay guionistas que escriben sobre las mujeres sin conocerlas. No hablo por el sujetador. Sencillamente no

las conocen y son como las que ha visto en otra película o como cree que son.

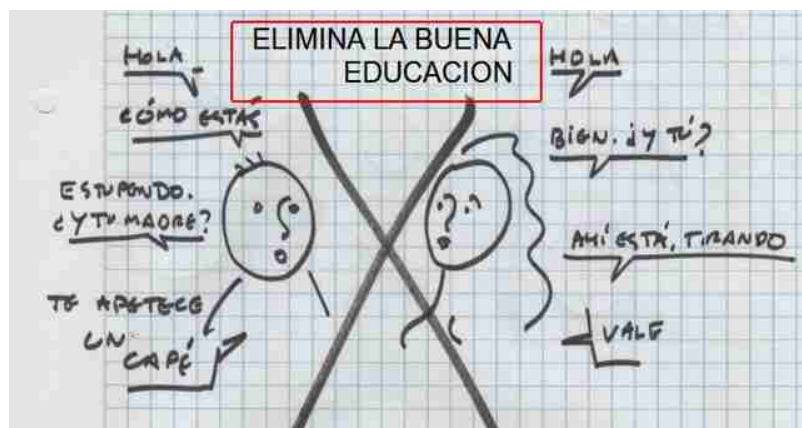
4. Un guionista (hablo de un hombre) tiene que tener una novia o una mujer o una amante que le diga estas cosas. Mamá no te dice estas cosas, si no cómo hacer un plato en cinco minutos porque cocinar no es lo tuyo.

Por mi parte no escribiré ninguna línea que diga: "Eva duerme. Lleva un sujetador de ositos y unas braguitas de Hello Kitty".

(En la foto está Peggy Olson en un momento creativo en Mad Men. No acaba de levantarse: acaba de quitarse la ropa).

Tres propuestas para mejorar los diálogos (2013-05-03 17:31)

Cada imagen lleva a un artículo del blog con un click...





CAMINO A LA REDENCIÓN (2013-05-04 10:51)

T. es un villano sanguinario, estúpido y engreído. Los espectadores quisiéramos ver a T. muerto. En el transcurso de la historia T. es secuestrado y está a punto de ser violado. Es un momento ingrato: T. es una persona indefensa a punto de sufrir una violación.

Por suerte para T., es rescatado a tiempo. Los espectadores respiran aliviados. El guionista no quiere que los espectadores cambien la percepción que tienen de T. (al menos, no de golpe), cosa que ocurriría si T. llegara a ser violado: de villano pasaría a ser víctima.

Es un peldaño hacia la redención de T.

Salva a la chica, no a la humanidad (2013-05-07 11:41)



¿Por qué "salvar a la chica" despierta más emociones que salvar a la humanidad?

Contar con un presupuesto elevado no significa que el público vaya a caer rendido ante tu creación. El público no ve el dinero: ve imágenes. Y esas imágenes le atraparán si exponen una historia cuanto más cercana mejor. Películas como John Carter (2012) o el último Conan (2011), ambos batacazos de taquilla, demuestran que el dinero no cubre las carencias de guión.

En una lucha de emociones Liam Neeson con Venganza (Taken) gana a Los vengadores Marvel. Y es muy sencillo, como lo cuento en este cuadrito...

	LOS VENGADORES (Ironman y sus colegas)	VENGANZA (con Liam Neeson)
Héroe	Superhéroes casi invulnerables o inmortales como dioses.	Un tipo con habilidades especiales, pero sin superpoderes.
Villano	Un dios nórdico y un ejército extraterrestre. ¿Quiénes son? ¿Qué nos han hecho? Son villanos "como concepto" porque están lejos de toda realidad.	Secuestradores de niñas para prostituir las en Oriente Próximo.
Víctima	La humanidad. Un concepto que no implica emocionalmente. La humanidad como víctima equivale a "10.000 muertos en el terremoto de..."	Una chica engañada por quién creía su novio, que es drogada y maltratada por traficantes de esclavas.
Implicación emocional del espectador	Poca o ninguna. Los superhéroes no sufren daño. No hay ninguna vida "reconocible" en juego (¿la humanidad?)	El espectador se identifica con un padre de familia cuya hija va a ser prostituida. Es la imagen de nuestro padre o nosotros somos ese padre o esa chica es como nuestra hermana o hija. Los espectadores ven la película con una punzada en el estómago. Cada puñetazo que da Neeson a uno de los malos, es un puñetazo del espectador.
Resultado	Más o menos entretenido (sobre todo cuando aparece Hulk), pero a los diez minutos de la "gran batalla final" el espectador se siente agotado porque sólo asiste a un espectáculo de ruido y furia, con enemigos blanditos.	Liam Neeson es herido, está cada vez más cansado, nos esperamos incluso un final con la hija muerta... El final es catártico. Se produce una auténtica liberación.
Conclusión	Un guión pobre necesita mucho presupuesto y enemigos intergalácticos para acercarse (ligeramente) a producir emociones.	Venganza no es un guión de Oscar, pero plantea un problema sencillo y lamentablemente real como es el secuestro de chicas para ser prostituidas. La historia está contada con garra y Liam Neeson se muestra convincente como padre que sufre por el cautiverio de su hija.

Los vengadores cuenta una historia de personajes que conocemos desde hace décadas: este es su mayor y único atractivo, puesto que el guión carece de atractivo más allá de ver al grupo de superhéroes como acumulan peleas tras peleas.

Esto significa que a la hora de escribir no debemos preocuparnos tanto de no contar con un presupuesto multimillonario como de contar una historia. Cuenta una historia y te ganas a la gente. Muestra cuánto dinero te has gastado y como muchos tendrás un "oh". Si tienes

que elegir entre salvar a la chica o salvar a la humanidad:
SALVA A LA CHICA.

A los que aman los números decirles que todo esto también se traduce en taquilla. Según datos IMDB: la película Neeson consigue con Taken 5.8 dólares por dolar invertido, mientras que Los vengadores 2.83 dólares (tanto ruido para tan pocas nueces...)

Refranero del guionista anti-gurús **(2013-05-08 14:21)**

A GRANDES MALES, GRANDES "DEUS EX MACHINA"

O cómo RECONducIR de manera brillante una situación (más que acabarla).

CONTRA EL VICIO DE CONFUNDIR LA VIRTUD DE LA "VOZ EN OFF"

O cómo un par de líneas en off ayuda a la ECONOMÍA NARRATIVA,

a GANARTE AL ESPECTADOR,

a CREAR UN MOMENTO POÉTICO A LO MALICK.

MÁS VALE UN "FLASHBACK" A TIEMPO...

... QUE CIENTOS DE DUDAS VOLANDO

O cómo el flashback puede mantener una historia en movimiento, en vez de estancarla.

QUIEN AVISA...

... NO ES TRAIADOR; PLANTEA UN DRAMA.

O cómo avisar de un peligro convierte al protagonista en un visionario con una carga.

2.772 palabras en una tarde (2013-05-13 18:32)

Esta vez quiero hacer una confesión. Hace años pasaba las horas muertas en un foro. Escribí esto:

Conté las palabras escritas en una tarde cualquiera en el foro. Fueron 2.772. Cayeron como una losa...

50.000 palabras son las que exige como mínimo una editorial para que un texto sea considerado novela (Stephen King escribe 200.000 en dos meses.) Poco más de dieciocho tardes en el foro y tendría el borrador de alguna.

2.772 palabras en el foro... muchas de las cuales se perderán para siempre.

(Pegué los textos de esa tarde en una página de Word y el botón de recuento arrojó ese resultado).

Lo que quiero destacar son las 2.772 palabras escritas en una tarde cualquiera entre las cinco y las ocho. Sin despeinarme. Sin esfuerzo. Respondiendo a unos y a otros.

2.772 palabras son muchas. Un guión tiene alrededor de 17.000. No hablo de si son buenas o malas. Muchas veces hay que escribir y punto. La corrección al momento puede ser paralizante.

Hoy quería recordarlo.

"Pon el culo en la silla y trabaja", es el consejo "creativo" de George R. R. Martin. No le falta razón. Ahí están sus guiones y sus novelas (gusten o no).

OBJETOS: La pluma estilográfica del presidente de Los Estados Unidos (2013-05-14 12:57)



En House of cards USA una pluma estilográfica sirve para firmar leyes polémicas y más tarde para abrir vino barato a zapatazos... Es una pluma testigo y metáfora de la corrupción política.

Pocas veces un objeto tiene un recorrido tan largo y tan obvio. Me plantea una duda: ¿Ha sido empleado de manera magistral? ¿Es una manera obvia de usar un objeto? ¿Quizá se pretendía que fuera obvio?

Puesto que en House of cards sólo tenemos la visión de los villanos (los políticos y los periodistas vendidos al poder), la pluma representa LA VOZ DEL AUTOR. El comentario sobre cómo se hacen las cosas.

Underwood consigue que los sindicatos acepten una ley que les perjudica. Lo consigue a su manera: con

engaños y aprovechando una tragedia humana. Una ley que realmente no le interesa. Es un peldaño en su carrera hacia la secretaría de Estado.

Para el presidente de Los Estados Unidos la firma de la reforma educativa es un triunfo y entrega la pluma a Underwood como agradecimiento bajo la mirada de reproche del vicepresidente.



Para Underwood la pluma no es más que un simple objeto que entrega a su amante, la periodista Zoey Barnes.



El vicepresidente no ha recibido la pluma de la firma y se siente dolido. Para este hombre, la pluma es más que un objeto. La pluma significa RECONOCIMIENTO (¿recordáis la escena en la que John Nash —Russel Crowe— recibe las plumas de sus colegas de la universidad?) No es la misma pluma que pasa del presidente a Underwood y de este a Zoey. Pero para el vicepresidente tiene el mismo significado.

El vicepresidente es un tipo que se ha entregado al partido y no parece recibir la atención que considera justa. Es un vicepresidente que se considera títere. Cuando se sienta en la silla del presidente, en ausencia de este, y le roba una pluma, lo vemos como un pobre diablo.



Resulta curioso que la pluma del presidente acabe hundiendo a zapatazos el tapón de una botella de vino. Un vino que finalmente se revela como malo. Un vino barato. "Todo lo que toca Underwood es sucio o acaba estropeándose", parece que nos dice la historia de la

pluma.

En la construcción del guión la pluma estilográfica es un objeto que parece metido al final. En una avanzada reescritura. Cuando una historia está bien montada es cuando se pueden meter detalles como este. La duda es si esto se convierte en un ejercicio de manierismo innecesario. En cualquier caso es el autor que quiere asomar su comentario.

Taller La Solución: El viernes (2013-05-15 09:00)



jmelendez
8:52am via HootSuite



Este viernes en "La solución elegante", primera entrega de escribir un guión pasito a pasito, para quién no haya escrito uno. ¡Gratis!

Taller los viernes 1: ¿Por dónde empezamos?

(2013-05-17 22:48)



NUNCA HAS ESCRITO UN GUIÓN

PARA TI, SI

Llamar taller de guión a la serie de post que pienso escribir cada viernes quizá sea excesivo. Pretendo que veamos cómo podemos crear una historia partiendo de un estado embrionario. Sin teorías. Pero sí que creo necesaria una pequeña introducción.

Los niños aprenden a hablar sin tener conocimiento de los músculos que mueven la lengua. El proceso es más o menos así:

peo

ped-do

perro

¡Mira un perro!

Tengo un collie.

“A un perro no le importa si eres rico o pobre, educado o ignorante, inteligente o tonto; dale tu corazón y él te dará el suyo” (Marley and me/Una pareja de tres).

Después de Woody Allen llega la crítica que analiza el por qué de la frase en la filmografía del autor y cómo está relacionada con su vida privada.

Muchas escuelas de guión comienzan por el final: Por una descripción detallada de los músculos que mueven la lengua. De manera que la escritura está al final del proceso o en el peor de los casos, fuera del taller. El alumno con un montón de teorías en la cabeza ante un puñado de folios o la pantalla del ordenador. Ojo, no digo que sea malo leer manuales de guión o asistir a talleres de guión. Yo he leído manuales. He asistido a talleres. He aprendido algunas buenas cosas en ellos. Actualmente hay muy buenos e impartidos por grandes profesionales del guión. Tan sólo señalo que me parece un error que en muchas ocasiones se entregue un taladro y unas brocas a los alumnos y no se observa si saben usarlo correctamente y elegir la broca adecuada para hacer un agujero

en una materia concreta. (Tardé en descubrir que había para metal, para madera y para cemento, pero ésta es otra historia...)

IDEAS: PEQUEÑAS PÍLDORAS DE INFORMACIÓN

En esta pequeña sección comenzamos por la escritura. La idea que ya tenemos más o menos en la nebulosa. Veréis. De cuando en cuando alguien me escribe diciéndome que tiene una idea que no sabe cómo darle forma. Son pequeñas píldoras de información como éstas:

"Es una pareja de jubilados que se marcha a vivir lejos de la familia. Quieren estar tranquilos. Pero allí no encuentran la tranquilidad porque los vecinos les molestan. Y ellos se vengan de la gente de la urbanización. Algo como de terror japonés".

"Un ejecutivo va al paro y al poco tiempo cae en la ruina, pero descubre que vendiendo chatarra vive más tranquilo y conoce a alguien que le quiere por lo que es no por lo que tiene. Es como una película antigua".

"La corrupción en Algeciras. Allí hay mucho movimiento... Miami Vice en Algeciras. Esa es la idea".

ESCRIBE UN CUENTO

Siempre digo: "Escribe un cuento. No importa si está bien o está mal. No tiene que ser para ganar un premio. Un cuento de un momento. De un personaje. El cuento no tiene por qué tener lógica. Ni orden. Tú lo escribes. Puede ser como una anécdota. Medio folio o tres o cuatro, o más".

ESCRIBE LA IMAGEN O IMÁGENES QUE VISUALICES (AUNQUE NO HAYA CONTEXTO)

A veces el cuento no sale. Entonces digo:

"Las imágenes que tengas ponlas en el papel. Siempre hay dos o tres imágenes más o menos claras como flashes que conviene escribir. Aunque no tengan sentido".

Alguien me dijo que en su historia veía a una mujer con las uñas muy largas arañando la pared y una vecina con el ojo en la mirilla. ¡Bien! Eso vale para comenzar.

A partir de ese "cuento" o esas dos o tres imágenes vamos a hacernos una serie de preguntas que necesariamente darán respuestas que nos servirán como material. Pero eso lo veremos la próxima semana.

El cuento, el relato, los flashes son como primitivas sinopsis

¿Queréis ejemplos?

EJEMPLOS DE SINOPSIS para desarrollar

Son historias de personas que ya llevan muchas cosas escritas a sus espaldas. Aquí están sus propuestas:

El guionista Mariano Estela me envía una sinopsis de una historia que promete aventuras en la selva: Por el camino de la Cruz - Mariano Estela

El guionista Rubén Ávila nos quiere sumergir en una historia de varias parejas y sus conflictos: Hablamos, sinop-

sis - Rubén Ávila

La escritora Victoria Eugenia me propone la adaptación de un thriller publicado en su blog: La mudanza - Victoria Eugenia

Quiero dar a los tres las gracias de corazón por someterse a este "experimento".

Muchos sabéis que he pedido "ideas vagas", sinopsis o tratamientos. Y quiero agradecer a todos los que habéis enviados vuestros textos. Hay guiones completos, cortos e incluso una webserie. Aquí tenéis los enlaces de tres proyectos escogidos como referencia para los post venideros. Son dos sinopsis y un relato (que servirá para ver cómo adaptar un relato a un guión).

El próximo viernes vamos a dar forma a estas propuestas...

Si tu película es tonta, una explicación no la arreglará (2013-05-20 09:06)



Dos argumentos clásicos con una pequeña diferencia: Por un lado el personaje perseguido injustamente (39 escalones, Sombras y niebla, Afters Hours) y por otro lado, el personaje perseguido no sabemos por qué ni por quién (Con la muerte en los talones es la obra canónica).

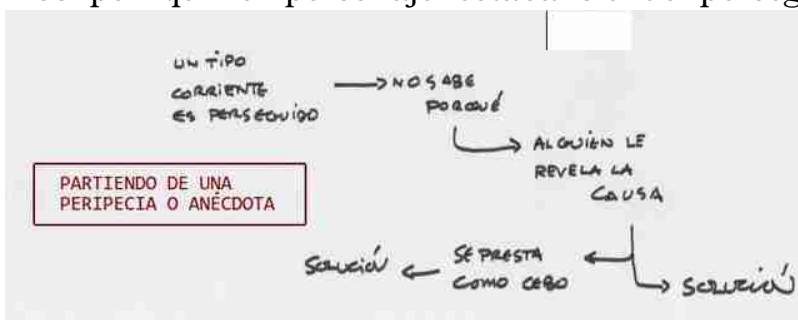
ARGUMENTO FALSO CULPABLE: EL DRAMA

La diferencia mayor está en el momento en el que el espectador sabe por qué ese personaje es perseguido. El primer argumento trata del falso culpable. Los espectadores saben desde el comienzo que una multitud furibunda busca a un asesino y confunde las identidades o la policía inicia la cacería de un inocente. No sabemos si el protagonista lo sabe o no lo sabe de entrada. Esto es un verdadero drama porque ¿quién no ha sido acusado alguna vez de manera injusta?



ARGUMENTO "ALGUIEN PERSIGUE A ALGUIEN": DESARROLLO SIN PAUSA

En el segundo caso, el espectador está en la inopia al igual que el personaje. Esta historia atrapa si sabe cómo desconcertar. Más adelante, sobre la mitad, sabemos por qué el personaje estaba siendo perseguido...



... Y comienzan las alarmas. El espectador PARECE NECESITAR saber el por qué de la persecución. Parece. Pero realmente no quiere. Cualquier historia le vale. La recomendación es que una explicación, cuanto más simple mejor. ("Te confundieron con Walter Smith, un asesino", es sencilla, por ejemplo). No hay que parar el desarrollo por una explicación. Y menos si es estúpida...

LAS EXPLICACIONES NO ENMIENDAN UNA PELÍCULA MALA: LA EMPEORAN

Es lo que ocurre en una película protagonizada por un ídolo de quinceañeras vista hace poco. Es una película

mala con un argumento inverosímil: Un jovencito de 17 años es perseguido por la CIA y antiguos agentes del KGB y vete a saber por qué otra gente. De esto nos enteramos a la mitad y más... que es hijo de un matrimonio de espías y guarda un secreto sin saberlo...

Si ya es difícil creer que este pazguato eluda a gente entrenada para buscar y matar, más difícil es entender por qué realmente lo quieren matar. El secreto es una tarjeta de memoria que el chaval tiene en el móvil. ¡Cómo es posible! ¿Tantos muertos para robarle a un adolescente un móvil!

Este chaval tiene las hormonas desatadas y eso podría ser aprovechado para quitarle el móvil. Una agente rusa tipo Scarlett Johansson como en Los Vengadores... una borrachera, un revolcón, "oh, perdí el móvil" y ya está. Ésta película la vieron las adolescentes. Así que si tenéis un mal guión, rezad para que lo interprete un actor "mequito-la-camiseta". Pero seamos honestos. Antes de dar explicaciones estúpidas es mejor avanzar la historia sin dar explicaciones.

Cuando el guionista es el cliché (2013-05-22 14:57)



¿Cómo podemos arremeter contra los clichés y las "fórmulas gastadas" cuando los guionistas, en conjunto, componemos uno o dos estereotipos?

Eres un estereotipo cuando dices o haces cosas como esta:

1. "No necesito/gusta conducir. Hitchcock no conducía"

Una frase cada vez más en desuso, por suerte. Sin embargo, todavía la podemos escuchar en reuniones de guionistas. No saber o no querer conducir tiene que ver con los miedos o con la pereza que se traduce tomando a Hitchcock como excusa. Aprovecha para escribir sobre este miedo.

2. "No veo cine ni series españolas. A mi sólo me gusta HBO"

La frase de quiénes quieren aparecer como "gourmets" en reuniones profesionales, para epatar a la concurrencia o mostrar indignación por la calidad de la producción patria. No digas esto. Escribe un guión HBO.

3. "Menganito a la lista negra"

Los guionistas podemos ser muy rencorosos y hacer listas negras. Algunas muy largas. "Para no olvidarme".

El rencor te quita tranquilidad. Si un foro te molesta o un blog te saca de las casillas, no lo leas. No respondas a los ataques. Guárdate tu energía para tu guión o para otras cosas que merezcan la pena.

4. "Si yo estuviera en Hollywood triunfaba"

El rencor o el ego provoca esta frase. Lo curioso es que quién lo dice por lo general no intenta aprender inglés.

5. "Si el productor no hubiera cambiado el guión..."

Estas cosas pasan. Una o varias veces. Pero eso no significa que tu guión fuera infalible y tú un genio incomprendido.

6. "Hace años hice un guión parecido"

Lo dice el rencoroso, el depresivo y el que llama guión a 35 páginas...

7. Llevar el uniforme de la profesión

En cierta ocasión un guionista me dijo que "iba disfrazado". Me quede sorprendido. Yo llevaba vaqueros, una camisa y una chaqueta negra. Me gusta llevar

chaquetas porque sí. Quien me lo dijo vestía más o menos igual que las doscientas y pico de personas que estaban allí.

No pienso que la gente tenga que vestirse como yo. Que cada uno se vista como quiera. Pero a veces resulta un tanto patético ver a treintañeros vestidos como adolescentes. Lávate el pelo. Cuídate la barba (otro cliché). Y no te quejes de cómo Hollywood homogeniza los gustos.

8. "Verás, sé de lo que hablo, soy guionista"

Algunos guionistas creen que por documentarse con dos páginas de la Wikipedia para un guión saben de todo y de todo opinan. Pues no. Un guionista puede ser tan tonto y tan listo como cualquier hijo de vecino. No digas eso de "sé de lo que hablo" porque quedas como un cretino egocéntrico.

9. "Como guionista sé ponerme en lugar de los demás..."

Es una frase prima-hermana de la anterior... La empatía no es una virtud que de fábrica esté adjudicada a los guionistas.

10. Pensar que escribiendo un post en tu blog descubres a la gente cosas que no sabían.

Eso mismo.

Taller los viernes 2: De la sinopsis al tratamiento (2013-05-24 21:37)



Antes vimos que el comienzo de todo guión es un relato, un cuento, una imagen... Vamos a ver cómo una sinopsis cortita puede convertirse en un tratamiento.

Antes de continuar, recordad que tenemos tres proyectos en La solución elegante: el tratamiento completo *Hablamos*, el relato *La mudanza* y la sinopsis *Por el camino de la cruz*, que veremos hoy, que es una de drama y aventuras ambientada en Colombia. Mañana hablaremos de *La mudanza*, y la próxima semana de *Hablamos*.

EL PELIGRO DE ESCRIBIR POR ESCRIBIR

El objetivo es convertir una “idea” como *Por el camino de la cruz* en un texto tan amplio como *Hablemos*. Si nos encontramos en este caso podemos comenzar a escribir páginas y páginas... Si tenemos tiempo y energías parece

una buena idea lanzarnos. Siempre es más fácil sacar cosas, podar, que meter... Pero si no tenemos tiempo o queremos planificar el guión conviene que nos hagamos una serie de preguntas.

Respondiendo a las preguntas tenemos material para el tratamiento, e incluso surgen escenas. Si hay una escena que nos viene a la cabeza, ¿por qué no escribirla? No hay que cortar la inspiración. Pero vayamos paso a paso.

PARTE UNA SINOPSIS (POR BREVE QUE SEA)

Si tenemos una sinopsis como Por el camino de la cruz, aunque sea breve, conviene partirla en párrafos y pensar en cada uno de ellos. En este caso vamos a dividir en párrafos el planteamiento de la historia...

Ana, una niña de 12 años, lleva más de 8 años con la esperanza de volver a ver a su padre secuestrado por la Guerrilla Colombiana.

Un día, cansada de esperar que lo liberen, emprende un viaje a la zona de influencia guerrillera para solicitarles personalmente que liberen a su padre.

Para esta aventura la acompañan sus dos mejores amigos del colegio, Pedro un niño de 10 años y Roberta una niña de 12 años.

Un noche, aprovechando que su mamá se ha ido de viaje con su nuevo novio (porque ella no quiso esperar más a su esposo) y en un descuido de su hermana mayor (que se ha emborrachado con su novio) Ana se escapa junto con sus 2 amigos...

Los tres: Ana, Pedro y Roberta emprenden este viaje... Pero antes sacan al abuelo de Ana, encerrado en un asilo por la madre de Ana.

La sinopsis sigue, pero nos detenemos en este punto, que sería el comienzo de la aventura. Las preguntas surgen sin orden ni concierto. Estas son algunas que destaco:

NO COMPLICARSE LA VIDA EN LOS PRINCIPIOS

Es posible que no sea la pregunta más importante del guión, pero llama la atención cómo se lleva a cabo la fuga de la jovencita. Ana puede salir de casa con su mochila, montarse en un autobús y en vez de ir a clase, marcharse en busca de su padre...

¿Quizá Ana está recluida porque la madre teme que la secuestren? Imposible. Porque a la madre no parece importarle la joven, puesto que se marcha de viaje de placer...

Esto es algo que nos pasa a todos. A mi el primero. Queremos crear "un momento cinematográfico" y creamos escenas complicadas.

CÓMO ROBAR EN UNA MANSIÓN O UNA ANÉCDOTA DE ABUELO

Recuerdo que trabajando en una serie para El País Vasco (Señorío de Larrea) un personaje entraba en las casas de los ricos a robar. Me tocó el tratamiento del episodio (las escaletas llegaron tarde) e hice algo parecido a Misión imposible de bajo coste.

"El tipo se liga a la criada", me dijo el editor de guión. "Y

por eso conoce los códigos de seguridad y los desactiva al entrar en la casa".

¡Cómo no se me había ocurrido antes! Es sencillo. Y económico.

LA SOLUCIÓN MÁS SENCILLA ES LA MEJOR

Este blog toma como norma "la solución elegante": La solución más sencilla siempre es la mejor. Y la solución sencilla es la de Ana aprovechando cualquier momento para huir: De camino a la escuela, a la vuelta, durante una excursión... Necesita un espacio de tiempo suficiente para desaparecer y no necesita hacerlo a hurtadillas.

... Y si no es eso, está recluida con su madre, y ésta madre no se desentiende. Plantearía otro problema: ¿Cómo podría tener a su hija encerrada?

La fuga también plantea otras cuestiones: ¿Tiene dinero para el viaje? ¿Cómo lo consiguió? ¿Lo robo a la madre? ¿Con algún trabajo? ¿Ahorro dinero de la paga en vez de usarlo para sí misma?

Hablando de sencillez... Si el plan parece tan sencillo como ir a hablar con la guerrilla, ¿por qué no lo hace la madre y la hermana mayor? ¿Ana se lo ha planteado a su madre y hermana? ESTA ES UNA ESCENA. Pero esto no explica por qué comienza la aventura de Ana.

LAS RAZONES DE LA PROTAGONISTA

"Ella va a hablar con la guerrilla porque quiere a su padre", puede ser una respuesta, pero quizá no es suficiente.

¿Lo hace porque ella lo necesita o porque su madre o su familia lo necesita? ¿Quizá por todo? No siempre hacemos las cosas por nosotros, sino para satisfacer o ayudar a otras personas.

Se abren dos planteamientos distintos:

A) Puede que para Ana su padre sea una figura difusa, a la que ya no tiene cariño, pero no aguanta ver la autodestrucción de su hermana y cómo la madre ha cambiado en estos años.

B) Ana vive destrozada con la falta del padre. Lo busca para ella. Ella era su ojito derecho.

¿Desarrollamos una escena entre el padre y la hija en la que se ve cómo el uno y la otra se quieren con verdadera devoción? Quizá sea interesante escribirla. Sin palabras, si es posible. Rara vez recordamos a los demás a través de sus palabras, pero sí de las sensaciones que dejan.

Quizá luego no utilicemos esta escena, pero hay que escribirla.

CÓMO ERA LA FAMILIA ANTES DEL SECUESTRO Y CÓMO CAMBIA

Puede que interese mostrar a la familia antes del secuestro y cómo éste ha dejado secuelas. O puede que sea interesante entrar en una familia destrozada hace años por la falta del padre. Sea una elección u otra, es importante desarrollar el comienzo. Si no conocemos cómo era antes, escribimos el presente en el vacío. Se tiende a los clichés si no hay un fondo.

Una escena sencilla como la hora de la comida puede

servir como termostato de la relación familiar.

LA GOTA QUE COLMA EL VASO

Todos decimos que vamos a hacer esto o lo otro, que no aguantamos cómo estamos o lo que hacemos o donde vivimos, pero seguimos igual... Hay un momento en el que todo cambia. Un incidente que hace que la persona pase de las palabras a la acción. ESTO ES OTRA ESCENA.

Ana está cansada de espera, pero esto no es suficiente. "Algo" pasa que la lleva a hacer lo que hace. Un ejemplo sencillo de esto es el pomo de Frank Capra.

LOS AMIGOS DE ANA

¿Por qué los amigos de Ana son tan pequeños? ¿Y qué pinta el abuelo?

Si Ana se fuga de casa y se lleva a amigos de diez años, complicamos la historia. No se trata de un paseo. ¿Cómo escapan de casa? ¿Realmente son necesarios en esta aventura? ¿Cómo pueden ayudarla? ¿Las familias de estos niños no avisan a la policía? ¿Tan fácilmente se marchan los tres así como así?

¿No se pinta a Ana como irresponsable o egoísta por embarcar a estos niños en una aventura que puede ser peligrosa? ¿Deberíamos eliminarlos y que Ana comience su aventura en solitario? ¿Debería tener amigos de su edad o mayores?

¿Y no es el abuelo un señor mayor para estos trotes? ¿El abuelo sabe a lo que va? ¿Ana lo tiene como ayuda? ¿Como una especie de protección ante los extraños?

PREGUNTAS SIN RESPUESTAS

... Dudas cuya resolución avanzan, crean escenas o crean un poso para los personajes. Aquí, más preguntas (una línea cada una). Por supuesto, hay muchas más que éstas. Cuantas más nos hagamos, mejor, pero estas son algunas que pueden ayudar a encarrilar la historia.

- ¿Dónde vive Ana? ¿Se relacionan con los vecinos? ¿Viven aparte de los demás?
- ¿Por qué secuestran al padre?
- ¿Cómo lo secuestran?
- En el momento antes del secuestro, ¿qué hacía cada miembro de la familia? ¿Y después?
- ¿La guerrilla se pone en contacto con la familia? ¿Hay garantías de que está vivo?
- ¿El padre es extranjero?
- ¿Quería la madre a su esposo?
- ¿Quería la hermana mayor a su padre?
- ¿Recuerda Ana a su padre o es una sombra?
- ¿Ana odia a su madre? ¿A su hermana?
- ¿La madre tiene una aventura a quien considera su "novio"? ¿Es una relación seria? ¿Cómo se lleva este tipo con las hermanas? ¿Sabe que su marido está vivo? ¿Hace gestiones para que las autoridades intervengan?
- ¿Cómo convence Ana a los dos pequeños para que la acompañen?

- ¿Por qué Ana no tiene como mejores amigos a chicos o chicas de su edad o mayores?
- ¿Por qué son sus mejores amigos? ¿Qué hacen juntos con edades tan distintas?
- ¿Puede una niña de 14 años tener como amigo a un niño de 10?
- ¿El niño y la niña que acompañan a Ana son hermanos?
- ¿Los pequeños van por propia voluntad? ¿Parte de ellos la idea de acompañar a Ana?
- ¿Por qué está el abuelo encerrado? ¿Lo saca para protegerse?
- ¿Ana ha detallado el plan? ¿Es una especie de arrebato?
- ¿Van a pie, en autobús, en tren...?
- ¿Cuántos días se supone que durará el viaje?
- ¿Se ha preparado comida y agua? ¿Ha quitado dinero a la madre para la aventura? ¿Tenía un trabajillo con el que ahorrar para irse?
- ¿La policía no busca a los niños fugados?

¿Dónde registrar una idea en...? (2013-05-25 13:54)

Muchos visitantes llegan a este blog preguntando a Google...

¿Dónde/Cómo se registra una idea, novela, guión, cuento, programa de televisión, obra de teatro en...

Argentina

Bolivia

Chile

Colombia

Costa Rica

Cuba

Ecuador

El Salvador

España

Guatemala

Honduras

México

Nicaragua

Panamá

Paraguay

Perú

Puerto Rico

República Dominicana

Uruguay

Venezuela?

LA RESPUESTA: No puedes registrar ideas, pero sí todo lo demás... Mira dónde →

¿Dónde registrar relatos, novelas, guiones, obras dramáticas...?



(Las ideas no se registran: se registran las expresiones de las ideas)

ENLACES A LOS SERVICIOS DE REGISTRO:

SAFECREATIVE

COPYRIGHT USA (instrucciones en español en un PDF arriba a la izquierda)

OFICINAS DE PROPIEDAD INTELECTUAL (listado mundial)

Si quieres saber cómo registrar un formato de televisión o tienes dudas en general, quizá la entrevista a Salud Reguera, abogada experta en Propiedad Intelectual, puede ayudarte.

Taller (casi) viernes 3: Del cuento/relato breve al guión (2013-05-28 17:30)



¿CÓMO
CONVERTIR UN RELATO/CUENTO EN UN GUIÓN CIN-
EMATOGRAFICO?

No es viernes, pero necesitaba avanzar con la adaptación del relato La mudanza merece una entrada aparte.

Adaptar un relato no es dividir las escenas y dar formato de guión al texto. Quizá, a veces, pero no a menudo. Hay relatos sobre anécdotas, relatos que son una sucesión de diálogos o anticinematográficos (por el uso de la voz interior, por ejemplo).

CAPERUCITA ROJA Y LA ESTRUCTURA

Capercita Roja —tal y como la conocemos— puede adaptarse como cortometraje, pero no como largo. (¿Recordáis alguna adaptación fiel al relato infantil?) En

un formato extendido encontraríamos lagunas que todos conocemos: ¿Por qué la madre envía a su hija al bosque con un lobo por allí? ¿Por qué la abuela vive sola? ¿Por qué la niña no se extraña que el lobo hable? ¿Por qué se mete con el lobo en la cama?

La mudanza es un relato que podemos leer de un tirón. Sin embargo, al igual que el cuento de Caperucita Roja tal y como está sólo podría adaptarse como cortometraje. De hecho sigue la estructura de un cuento clásico: Unas niñas pierden a su madre, son retenidas por gente malvada y son rescatadas por un policía (que como el leñador, aparece en el relato en el último momento).

Si el texto fuera mío o colaborara con la autora le propondría primero analizar la estructura del relato.

DESARMAR EL RELATO PARA PERCIBIR LA ESTRUCTURA

1. El asesinato de una maestra y una de sus hijas.
2. Los asesinos retienen a las hijas vivas.
3. La policía descubre dónde están las niñas gracias al perro del asesino.



El primer acto es precipitado (con un asesinato deseado, pero no meditado). Sin embargo, no es momento de entrar en detalles.

El segundo acto es muy breve en el relato.

El último acto es largo en comparación y tiene como héroe a un personaje aparecido a última hora. Sería como dar protagonismo al cazador de Caperucita Roja en detrimento de la niña, el lobo y la abuela.

¿Puede mantenerse la estructura para un largo? Sí como dijimos arriba, pero a mi me parece descompensada.

Esta estructura aparentemente convierte a la pareja de asesinos en la protagonista. Sin embargo, la pareja desaparece en el último acto en favor del policía y el perro. Así que si buscáramos un largo, una solución sería dar mayor protagonismo al matrimonio asesino y su relación con las niñas. Sería una estructura más o menos así:



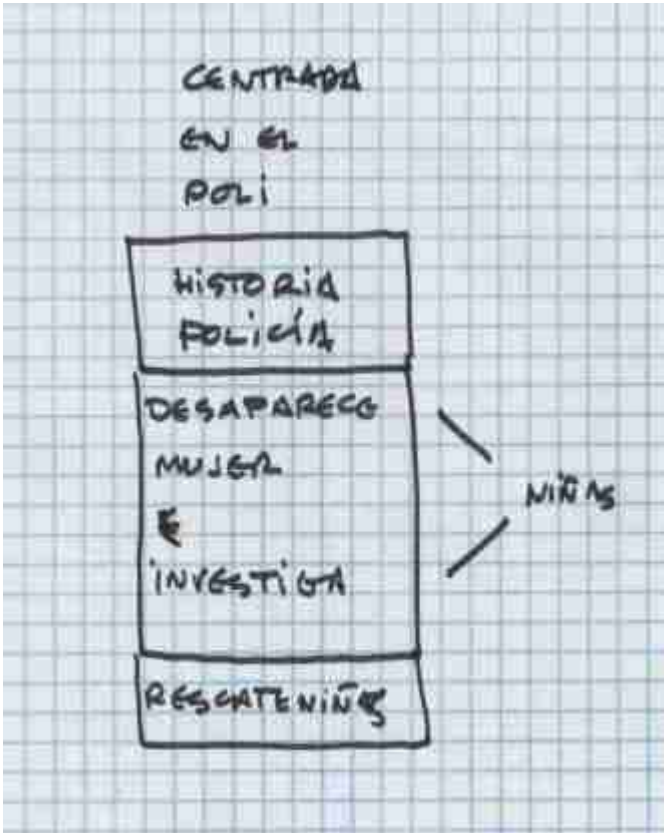
CONTRADA
EN LAS
NIÑAS

~~ASESINATO~~

NIÑAS
RETENIDAS

FOLICIA

RESCATE



LA ESTRUCTURA "RETOCADA" no difiere de la anterior. El policía no aparece al final si no que sus intervenciones salpican el segundo acto al que hay que dar mayor importancia.

En esta estructura de largo propongo que el perro desaparezca porque ofrece una resolución rápida.

Sabiendo esto, se puede jugar con las estructuras.

¿Y SI NO SABEMOS QUE LA MADRE HA SIDO AS-ESINADA?

La historia comenzaría con las niñas retenidas. El público tendría las mismas dudas que las niñas: ¿Dónde

está mamá? ¿Está muerta? ¿Se ha ido y las ha dejado solas? ¿Descubrirán las niñas que viven con los asesinos de su madre?

De nuevo, el policía aparece varias ocasiones a lo largo del relato.

Si lo que pretendemos es que el policía sea realmente el protagonista, la última estructura es la que conviene.

EL POLICÍA PROTAGONISTA está presente desde el comienzo de la historia. Sabemos lo mismo que él sabe.

Por supuesto que hay muchas más posibilidades, pero estas son algunas. Hablamos de estructuras que después necesitaremos vestir, igual que de niños hacíamos dibujos a lápiz y después coloreábamos.

Plantilla de gui3n para Windows, Linux y Mac

(2013-05-29 10:27)



¿Necesitas una plantilla de gui3n compatible con otros sistemas operativos y paquetes ofimáticos? Aqu3, una soluci3n: Plantilla de gui3n Enterprise.



CÓMO SE USA LA PLANTILLA ENTERPRISE

Quizá estás trabajando con otros guionistas que tienen otros sistemas operativos o paquetes ofimáticos. Una solución es utilizar Celtx, pero a todo el mundo no le gusta. Otra solución es utilizar la plantilla Enterprise creada por mi.

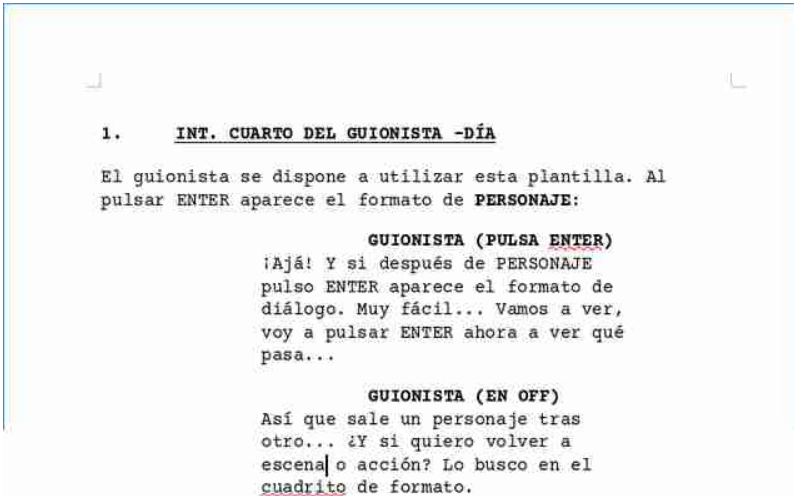
Lo primero es descargar el Formato de guión ENTERPRISE (haz click en el botón derecho del ratón y luego "guardar como").

Coloca la plantilla en el escritorio para un fácil ac-

ceso.

Ahora, unas pequeñas aclaraciones...

La plantilla de guión Enterprise realmente no es una plantilla. Es un archivo con la extensión .DOC.



¿Qué significa? Que puedes abrir el documento en Word (todas las versiones) de Windows y Mac, así como Openoffice/Libreoffice de Ubuntu, Linux Mint, Lubuntu, Fedora, etc.

Puedes escribir directamente. En el propio texto hay unas escuetas instrucciones. Ahora, ¡ojo! Al no ser una plantilla, si no un archivo, lo que escribas en él se queda. Así que antes de usar Enterprise haz una copia, ponle el nombre de tu guión (Las supermamis, La mirada anónima, Ir a por lana, etc.) y trabaja sobre esa copia.

Siempre guarda tu guión en .DOC. Y ese archivo ya

puedes intercambiarlo con otra persona. Si trabajas con otro guionista, no tiene por qué tener Enterprise. Simplemente le dices que guarde el documento en .DOC. Recuerda que esta extensión es válida para TODAS las versiones de Word, de Openoffice y Libreoffice. Si no guardas en .DOC se puede leer el archivo en cualquier ordenador, pero se pierden "las instrucciones" de formato.

La fuente que contiene es Courier New. Si no te gusta busca en DESCARGAS otras fuentes (recomiendo PRIME).

Ahora descarga Formato de guión ENTERPRISE si no lo has hecho. Pruébalo y dime qué te parece.

(Si quieres saber qué sistema operativo uso: Linux Mint Mate. Ha salvado un viejo ordenador).

Miedos que impiden escribir de verdad (2013-05-30 21:42)



Uno quiere escribir de verdad, escribir cosas que merezcan la pena. Sin embargo se llena de miedos, y lo que podría haber sido una buena historia se echa a perder como uno mismo.

Está el miedo "sabrán como soy si escribo esto", autocensura como "pensarán que soy otra cosa". Miedos que conducen crear personajes con emociones copiadas de otras películas y que se mueven como perritos de Pávlov. Uno oculta lo que es o lo que piensa bajo una tonelada de clichés y culpa a las prisas.

"Haré daño a quienes conozco", es un hermano de los anteriores miedos. Uno cree que se quedará solo, pero eso no ocurre. Nadie es "ese que sale en tu historia". Cuando no es el miedo a dañar es el miedo a "destrozar las expectativas ajenas". Todos dicen que "eres un crack" y tú no

quieres defraudar a nadie o quizá te haces presa de un ego tan férreo que sólo te permites frases brillantes y momentos sublimes. (Frasas que uno cree brillantes... pero que no lo son).

Para eludir los miedos de arriba uno adopta otros como "esto no se parece a una película de Hitchcock o de Ford o..." de quién sea. Un miedo que impide inventar fuera de la caja de Hitchcock, de Ford o de quién sea. La admiración cierra puertas. "Al público no le gustará", piensa uno y así acumula otro miedo de propina.

¿Y si después de todo funciona? Es quizá lo peor. Uno está cómodo con la rutina que hace meses o años ha establecido. La conoce. Una vida tan previsible como una tvmovie de domingo. Si las cosas funcionan... Igual esa rutina desaparece: igual haré cosas que no quiero hacer, cosas que me dan miedo... La rutina puede parecer tan placentera.

... Miedos a nosotros mismos y a los demás. Miedos que contradicen lo que uno dice: "Soy un creador". No. Uno es un acumulador de miedos. El creador es quién lo pone en papel, quien hace que el miedo se convierta en musa.

El paso del tiempo como deus ex machina (2013-05-31 09:57)



El tiempo lo cura todo, el tiempo cierra las heridas, hemos oído. Y el tiempo ayuda a Frank Underwood a cerrar uno de los episodios de House of Cards.

Las cosas pasan... Pero si pasan en televisión: ¿es un deus ex machina?

Underwood provoca con una ley imperfecta la huelga de enseñanza más larga de Los Estados Unidos. Una huelga que tiene a millones de niños en las calles. Para dar fin a la situación, Underwood quiere obligar al jefe de los sindicatos de enseñanza a firmar la nueva ley de enseñanza. Pero el representante sindical no quiere: ha dicho todo lo que tenía que decir y no piensa firmar una ley que deja a los profesores en mal lugar.

¿Cómo darle fin? Underwood espera que ocurra un accidente... Se conecta a la frecuencia de la policía, espera... y consigue lo que quiere: un niño muere de un disparo en una guerra de bandas.

Underwood será el primero en plantarse en el lugar del crimen, donde está la madre llorando ante las cámaras, la comunidad depositando flores en el suelo como respeto al pequeño.

Underwood mira a la cámara de televisión (en realidad, a su oponente, el representante sindical):



FRANK: Debemos acabar con esta huelga ahora, y devolver a todos nuestros niños a clase, como es debido, antes de arriesgarnos a que haya otra muerte. Sr. Spinella, iré al Capitolio ahora mismo y allí estaré hasta que esté listo para hablar para que podamos acabar con esta huelga sin sentido.

Por supuesto que el representante sindical acude a la reunión presionado por la opinión pública azuzada por Underwood.

El recurso funciona porque pensamos que "las cosas

pasan". Es una manera más o menos sutil de colar un deus ex machina. Si el niño no hubiera muerto, ¿cómo podría Underwood obligar al representante sindical a aceptar una ley injusta?

5.5 junio

Taller (casi) viernes 4: A veces, el pasado aclara cosas... (2013-06-01 13:42)



Los caminos para escribir un guión no tienen un orden concreto. Cada guión tiene su "truco".

A veces, cuando no sabemos cómo continuar, quizá conviene escribir las biografías de los personajes.

CUÁNDO CONVIENE ESCRIBIR UNA BIOGRAFÍA

Una guionista me pregunta cómo puede desarrollar el guión de un reencuentro entre dos amigas íntimas tras veinte años sin verse. Mi respuesta es inmediata: "Escribe cómo se conocieron de niñas, cómo se hicieron amigas, a dónde les gustaba ir, qué les gustaba hacer en común, cómo empezaron a tontear con chicos, cómo empezaron a distanciarse..."

La guionista escribe ahora un relato detallado de la in-

fancia y la adolescencia de estas mujeres que después de veinte años tienen muchas cosas que contarse o que callarse...

LOS ASESINOS "IMPULSIVOS" DE LA MUDANZA

El relato La mudanza comienza con un crimen atroz y sinsentido como lo son la mayoría cuyo motivo se puede encontrar en el desenlace:

“¡En qué mala hora se le antojó a Kate quedarse con la niñas de la vecina! Si estábamos muy bien sin hijos. Ahora tendré que matarlas.”

Cuando hay crímenes a menudo los motivos se encuentran al final aunque no siempre (se ha puesto de moda la frasecita: "Lo hice porque pude"). Lo que más llama la atención en La mudanza, como señala Weinsta en los comentarios Del cuento/relato breve al guión es:

"La virulencia con la que actúan, por qué la insultan y la maltratan, ¿por qué no la envenenan para que no sufra, por ejemplo? En ocasiones parecen unos pobres diablos que han tenido una mala idea en un momento dado y en otras me resultan seres completamente malévolos. El relato igual permite esa indeterminación, pero creo que el largometraje pide que se profile mejor a los personajes, que se entienda no sólo por qué actúan, sino por qué actúan como actúan."

Las preguntas inevitables son: ¿Desde cuándo sabía el matrimonio que la víctima se mudaría con sus hijas? ¿No

han tenido otras oportunidades para asesinarla? Si realmente querían a las niñas, ¿porqué asesinan a la más pequeña en vez de abandonar los planes? ¿Cómo esperan mantener a las niñas ocultas?

Uno también piensa en otras maneras de matar a la pobre maestra sin tanta saña. Un crimen que les permitiera quedarse con las niñas sin tener que ocultarlas. Un atropello, empujarla al metro (si hay uno cercano), forzar un accidente doméstico...

Quizá La mudanza requiere la biografía de los personajes. Tanto de las víctimas como de los asesinos. Las biografías podrían revelar qué clase de relación mantenían los asesinos con la víctima y las niñas. Sabríamos si se trataban con asiduidad, si merendaban unos en casa de otros, si los asesinos se quedaban con las niñas mientras la maestra trabajaba, si el asesino hacía arreglos caseros en casa de la víctima, si la víctima tenía otra familia, si las niñas quieren a los asesinos... Saber si la maestra tiene un novio o un lío puede influir en el relato. Saber si los asesinos mataron antes o no porque influye a la hora de planear el crimen y cometerlo...

LA BIOGRAFÍA DE EVA (HABLAMOS)

Rubén Ávila, que desarrolla el guión Hablamos hizo una serie de biografías para sus personajes principales. La biografía de Eva muestra que el personaje pasó la mayor parte de su infancia como niñera de su hermano pequeño, que no tuvo amigos y que la relación con los hombres siempre fue complicada. Momentos que se asoman en el presente del guión. Porque un personaje, como una persona, es como es porque tiene un pasado.

Las biografías no tienen por qué seguir un modelo. Puede hacerse como la biografía de Eva. Se puede escribir un re-

lato. El guionista Martín Román recomienda escribir las biografías en primera persona. Se puede utilizar el cuestionario de Proust.

En el caso de La mudanza quizá se debería añadir a la biografía la agenda de los personajes: qué horario tienen, qué hacen a cada hora (se trata de matar a una persona y en este caso no debería ser un acto impulsivo: es necesario saber cuándo y cómo).

¿A cuántos hombres has matado?

(2013-06-02 14:08)



La misma pregunta; tres personajes, tres respuestas distintas.

El trabajo del guionista es que cada personaje hable con su propia voz en todo momento (no es la primera vez que se dice en este blog). La pregunta "¿a cuántos hombres has matado?" es respondida de manera diferente según cómo es el personaje. (Hay muchas respuestas a la pregunta; aquí unos ejemplos recientes que me han gustado).

JAIME LANNISTER: FALSA MODESTIA

Cuando responde intenta que no se le escape la sonrisa, pero no puede evitarlo. Se vanagloria como guerrero.



LA REINA ROJA: LA METÁFORA

Melisandre derrama sangre cuando lo cree oportuno, pero habla con corrección. En este caso emplea la metáfora. No da un número, pero remarca su habilidad para matar.



RICHARD HARROW: LAS CUENTAS DEL SOLDADO

Harrow da una respuesta precisa. No lo hace para vanagloriarse. Es un soldado dentro y fuera del campo de batalla. Cuenta las bajas como aprendió durante la instrucción militar.



Taller (casi) viernes 5: Un plano del tesoro, o casi... (2013-06-08 19:17)



Un plano del tesoro es sencillo (al menos como lo cuentan en las películas). En esos planos aparece un árbol, una piedra, un puente, un cruz al final... Los elementos básicos para orientarnos. Todo lo demás es selva que se descubre a cada paso. Un plano del tesoro también puede ayudarnos a trabajar un guión.

Muchos manuales de guión dicen que los trabajos se escriben siguiendo el orden sinopsis-tratamiento-escaleta-guión. En muchos casos, la realidad es otra. Si nos encontramos con ganas para escribir un tratamiento directamente, ¡adelante!

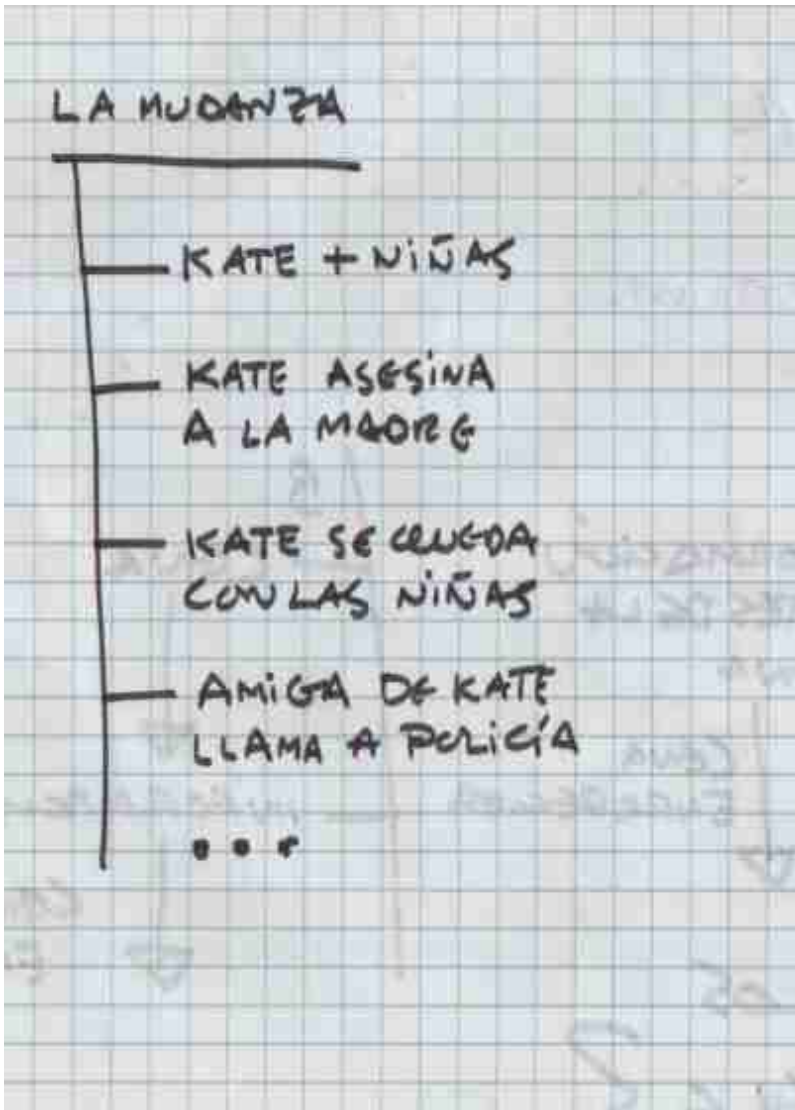
También ocurre que en más de una ocasión hay que volver a un paso anterior. En este "taller" tenemos tres historias. Cada una parte desde un estado de escritura diferente (de una sinopsis, de un medio guión y de un relato). Una vez que nos hemos hecho preguntas sobre ellos, que tenemos biografías de los personajes (que es

un paso opcional) quizá debamos repensar la estructura.

No se trata de usar tarjetas de cartón ni post-it en la pared. Sencillamente, en un papel trazamos una línea y colocamos los puntos principales. También es una manera de comenzar a escribir un guión, cuando tan sólo tenemos esbozos de escenas. Lo importante es que sepamos de un vistazo qué tenemos y a dónde vamos o a dónde podemos ir. (Y creedme que las tarjetas y los post-it suelen ser incómodos de manejar, al menos para mí). Es nuestro plano del tesoro.

("Plano del tesoro" no es un nombre técnico. Es una metáfora que me sacó de la manga para explicar lo que me lo enseñó Patrick Buckley cuando en 2002 asesoró Violetas. Fue dentro del marco de un programa europeo de desarrollo de guiones. Él desmenuzó un guión que por entonces yo consideraba completo. Y al hacerlo aparecieron agujeros y carencias).

Estos planos de tesoro quedarían más o menos así:



Comenzaría por una escena en la que vemos que Kate, la asesina, y las niñas de la víctima hacen "algo" agradable (juegan, cocinan, pasean...) El qué ahora no importa.

Más adelante Kate asesina a la madre de las niñas.

... Vemos que algo falta entre el primer y segundo punto:

cómo se entera Kate que Christine se muda. Puede ser durante el juego con las niñas o puede ser que Christine de lo comunique. Eso no importa ahora tanto. Para no olvidarlo anotamos entre ambas líneas: "Kate se entera de que Christine se muda".

Seguimos con esta línea hasta que está completa más o menos. Lo importante no es que haya detalle, si no que tengamos claro algunos puntos. Luego rellenamos los huecos.

POR EL CAMINO DE LA CRUZ

- ANA Y SU PADRE
- SEQUESTRO PADRE
- AUTODESTRUCCIÓN TERNÁ DE ANA
- LOS AMIGOS ACOMPAÑAN A ANA
- ANA CONVENCE A SU TÍO
- INICIAN EL CAMINO

De este proyecto sólo tenemos una mini-sinopsis y un montón de preguntas. Tendría un plano parecido a este:

Ana de niña con padre. Ella es muy pequeña aún.

A continuación el secuestro... La autodestrucción de la hermana... El desapego de la madre...

Quizá uno de esos puntos luego se desarrolle en varias escenas o quizá en una. Ahora eso no importa, sólo rellenar esta línea.

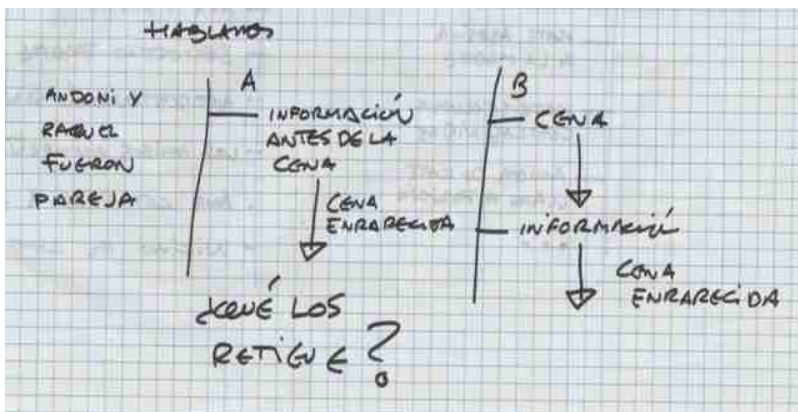
EL gui3n "Hablamos"

Realmente este proyecto est1 medio escrito. Los personajes son muy interesantes, as1 como los conflictos entre ellos. C3mo podemos llegar al final?

El principal foco de atenci3n est1 en Andoni y Raquel que fueron pareja a1os atr1s y a1n guardan artiller1a para lanzarse. En el gui3n tenemos que ambos personajes se ven en una cena con amigos y reconocen al momento haber estado juntos. A partir de ah1 la cena se enrarece.

Hacer un planito de un vistazo nos hace pensar: Y si damos la informaci3n tras la cena? Tendr1amos m1s recorrido antes de que el ambiente se enrarezca. Realmente lo necesitamos? Si empezamos MUY FUERTE, lo que sigue debe ser A1N M1S FUERTE.

Poner en el planito los siguientes puntos fuertes tras la cena igual nos ayuda a ver si nos conviene o no alterar el orden o una nueva reestructura. Tambi3n pone de manifiesto que quiz1 el espectador pueda preguntarse por qu3 siguen los personajes en la cena, en vez de irse.



Los planos del tesoro están bien tanto como para empezar una historia o como para evaluarla en un momento en el que no tenemos claro qué hacer con ella.

Cómo hacer un teaser de terror como todo el mundo (2013-06-09 14:35)



¿Quieres hacer un largo de terror y no tienes un euro ni un padrino ni un actor de una serie cancelada dispuesto a colaborar a espaldas de su agente?

¡Necesitas un teaser!

Con un teaser puedes intentar eso del crowdfunding (pedir dinero a amigos, colegas y despistados) e intentar pasar un DVD a un productor en unas jornadas audiovisuales.

¿Pero cómo se hace un teaser en condiciones? Si la originalidad te asusta, no te preocupes, aquí encontrarás un puñado de consejos para hacer un teaser de terror como todos los demás...

1. Abre el teaser con un rótulo con una tipografía "terrorífica" (rojo sobre negro):

EL TERROR COMO NUNCA LO HAS EXPERIMENTADO

Puedes sustituir las letras terroríficas por fuentes difuminadas y/o rotas. Que parezca sucio. Lo tuyo es demostrar que sabes de qué va el rollo del terror.

2. Saca a una chica corriendo por un pasillo oscuro y mirando atrás con el rótulo:

NO PODRÁS ESCAPAR

Si quieres demostrar olfato comercial que la chica lleve una camiseta blanca de tirantes ajustada con algunas salpicaduras de sangre.

3. Los tíos con máscara antigás que llevan cuchillos molan.

4. La música que crece y ¡THUM! demostrarán que sabes cómo se hace una película de terror como las que hacen tus compañeros de Audiovisuales.

5. Si tu película es de rollo fantasmas saca una niña azul con el rótulo:

ESTÁN ENTRE NOSOTROS

6. Si tu corto trata del horror post-nuclear utiliza una escena de sofá. En la tele suena que llegan extraterrestres o un meteorito o lo que te parezca que convierte a la gente en zombies o vampiros. Como no tienes dinero para efectos pon un personaje que llame a otro:

"¿Estás viendo la tele? Necesito verte"

¡Ahorrarás 100 millones de euros!

7. Los rótulos de periódicos estilo antiguo molan. En los titulares deben aparecer expresiones como:

"CUERPOS MUTILADOS"

"INSPIRADO EN HECHOS REALES"

8. La chica con camiseta de tirantes ajustada abre una puerta y al fondo hay una niña de blanco o tu hermano con cara de pirado. Así todos diremos: "¡Uy, qué susto!"

9. Si lo tuyo es el terror clásico, que no falte un piano con árboles, muchos árboles, mucho verde, grabado en blanco y negro. Al final un rótulo roto en INGLÉS (que tú eres internacional):

THE BLOOD FOREST

BEWARE! THRILLS! SHOCK!

Si después de esto no eres capaz de hacer un teaser igual a otros diez mil teasers puede que tengas un problema llamado originalidad.

Ahora, si lo que pretendes es hacer cine de autor, sigue el enlace...

Una puerta que cae y nadie ríe (2013-06-19 14:07)



¿Cómo escribir un gag que funcione?

Si tuviera la fórmula quizá me la guardaría para vendértela muy cara.

Lo que tengo claro es cómo se escribe un gag SIN GRACIA.

Una pista...

Una película americana. ¿Cuál? Una de esas de sobremesa con actrices cuya decadencia es inversamente proporcional al aumento de botox.

La escena está filmada desde el interior.

Una actriz entra en la clásica casa medio rural con doble puerta y desaparece del cuadro por la derecha. A continuación un actor intenta entrar y se le cae el marco de la puerta encima. Bueno, no se le cae, él se aparta a tiempo...

... Tanto que ni vemos su cara. Y dice: "Esto se ha vuelto a caer". La actriz dice fuera de cuadro: "Vuelve a arreglarlo".

¿Qué ha pasado aquí?

Que sólo vemos el marco cayendo hacia afuera. No vemos la cara del actor ni la actriz.

Necesitamos ver una reacción del personaje

Parece que el guión fue escrito de manera funcional. Algo como:

"John abre la puerta y se le cae".

El actor no era un Steve Carell o un Adam Sandler que reclamaría su momento (aunque fuera un plano de dos segundos). Y el director no era muy fino. El resultado es una puerta que cae y punto.

Una línea de texto para ayudar al director

¿No podía el guionista haber escrito:

"John mira la puerta resignado"
... o algo parecido?

Con una línea tan sencilla como esa se dice: "Eh, que esto es un gag, no sólo una puerta que se cae".

Que bello es vivir tiene una lección sobre cómo usar un objeto que se rompe cada vez que aparece en escena: el pomo de Frank Capra.

El peso del mundo sobre la espalda (2013-06-20 15:15)



Creo que a veces sólo vemos las cosas cuando están enmarcadas por la cámara, que no somos conscientes de la realidad. Al menos, considero que he tomado más referencias del cine y de las series que de la realidad a la hora de hacer mis trabajos. ¡Qué error!

El exterior como el interior

Hablando de enmarcar... En el programa Tu estilo a juicio vemos a mujeres que entran encorvadas en la sala donde está el jurado oculto. Parece que el peso del mundo está sobre las frágiles espaldas de estas mujeres. Otras veces, estas mujeres tienen el cuello hundido entre los hombros. Las veo porque la cámara las sigue, las acompaña.

Cambiar por fuera, no por dentro

Después llega un "coach" de vida, esteticistas, expertos en moda y cambian el aspecto de estas mujeres. Sacan la belleza que han tenido ocultada tras años de sacrificios. Ellas vuelven al plató con su nueva imagen, pero caminan sin garbo, encorvadas, como al principio. Es importante

resaltarlo.

¿Por qué hay descripciones sosas?

En los guiones escribimos cosas como "ANA (33) conduce y canturrea" o "JUAN (45) lleva un impecable traje a medida. Abre una botella de vino y huele el corcho".

... Puede ser. Lo que me falta en cada presentación es una frase que describa el pasado del personaje. Si ANA conduce así o asá, o si JUAN a pesar de su traje se cree un advenedizo. Sí, podemos hacer las biografías aparte del guión; pero estas biografías a menudo sólo incluye a los tres o cuatro personajes importantes.

La idea de que sólo hay que escribir lo que la cámara ve puede hacer daño a la escritura. Deja fuera tantos matices. No es lo mismo "JULIA anda encorvada" que "JULIA anda con el peso del mundo a sus espaldas".

Taller Los viernes 6: Hacer lo que hace el personaje (2013-06-21 21:42)



Se dice mucho, pero se hace poco: si quieres que tu personaje parezca verdadero, ponte en su lugar.

Esto nos ha pasado a muchos: tenemos una idea fabulosa, escribimos y escribimos, sin planear nada, y llegamos a la 50 y no sabemos cómo seguir.

Otro "escenario" es aquel en el que planeamos y planeamos la estructura, pero cuando escribimos los diálogos, no pasamos de la 50 porque no acabamos de creernos lo que hay. En mi caso no avanzo porque no me

creo lo que he escrito. Y no me lo creo porque hace cosas que uno no ve normal.

"El personaje es así" no es una excusa. Es lo que hace que una chica haga autostop de noche y se meta en un coche con tres tíos.

En eso estamos con La mudanza, Por el camino de la cruz y Hablamos: reescribiendo los principios y dando carne a los personajes para que reacciones como gente normal. Como bien se encarga de recordarnos Ana Sáenz Magallón: "Los elementos de una buena historia se derivan del sentido común"

"La mudanza" o cómo matar al vecino

En el caso de La mudanza el crimen brutal al comienzo deja muchos interrogantes: ¿A plena luz del día? ¿Con prisas? ¿De una manera tan imperfecta y ruidosa? ¿Con las hijas de la víctima como posibles testigos?

¿Realmente lo haríamos así?

Vamos a pensarlo...

¡Pero yo no he matado a nadie! Precisamente por eso, si planeas un asesinato será lo más real posible.

Una persona tiene un arrebató y mata a otra en cualquier momento. O una persona mata a otra porque se encuentra amenazada. Pero en el caso de La mudanza hay dos asesinos... ¿Ninguno de ellos plantea un momento mejor y otro método?

Dos criminales: uno dice blanco y el otro negro

Si Kate quiere matar, James tiene que oponerse. Y cuando Kate convence a James (a ver cómo), ambos planean un asesinato con cierta lógica. ¡Son dos! Y estamos en un género realista. No son supercriminales que matan y se van a por su siguiente objetivo.

Así que escribimos una columna con lo que dice Kate y otra con lo que plantea James.

Esto igual no aparece luego en el guión, pero nos sirve para conseguir un plan "perfecto" de asesinato.

Hay que planearlo realmente. Si tuviera que matar a mi vecino, ¿cómo lo haría? Porque estamos hablando de gente "normal" que mata. Desde luego que me lo pensaba mucho... No me contento con "cojo una pistola y le pego un tiro". No. Tampoco con "lo llamo a mi piso y le pego en la cabeza con un martillo". ¿Seguro? ¿Cuándo? ¿A qué hora? ¿Qué pasa con mi mujer? ¿Cómo limpio todo? Matar no es fácil.

La gente ve una película y piensa que matar es fácil y que no hay consecuencias, dijo más o menos Hitchcock a Truffaut. Y las hay, claro que las hay.

También puede ser que Kate mate por su cuenta en un arrebato. Ella solita. Es una buena opción. Nos quita la difícil escena de convencer a James. (¿Es un camino cómodo?) Ella está sola, no tiene a James como oponente dialéctico. Coge un objeto o veneno o lo que sea... (Lo que uno tenga en su cocina ahora mismo). De nuevo hay que ponerse en lugar de quien mata. ¿Cómo lo haría yo? Porque uno puede tener un arrebato, pero no ser tonto. Llega James y ya se encuentra con el problemón... ¿Avisa a la policía? ¿Limpia y se calla? ¿Qué hace?

Si hablamos de gente normal que mata, una buena ref-

erencia son los crímenes cometidos por los personajes de Patricia Highsmith. Ellos matan con lo que tienen a mano. Más o menos planeado. Más o menos accidental. Pero en ningún caso son crímenes que parecen irreales. No habla de gente que coge una pistola, dispara y se marcha. Eso es lo que realmente inquieta. Cualquiera puede matar.

Los excesos no son buenos (2013-06-25 10:37)



Has comido tanto helado que uno más no tiene sabor. Cambia el helado por el vino, la cerveza o cualquier cosa que te guste llevarte a la boca. Los excesos son malos.

Dos ejemplos... El "doble final" de Django desencadenado y un "atracó por duplicado".

El doble final de Django

Django es una película entretenida sobre todo para aquellos que gustan de la violencia gratuita, pero incluso éstos estarán de acuerdo con eliminar el "doble final".



Django (Jamie Foxx) descubre que su esposa es una de las esclavas de un odioso promotor de peleas de negros (DiCaprio). Django y su socio y amigo alemán (Christoph Waltz) fingen querer comprar un esclavo luchador para rescatar a la esposa de Django.

La secuencia está llena de tensión con un DiCaprio en estado de gracia como cruel esclavista. La tensión se masca. Django se lleva la mano al revolver un par de veces porque quiere matar al hombre que atiza a su esposa y la obliga a permanecer desnuda en un agujero. Se contiene... Pero esperamos que todo acabe en una ensalada de tiros...

UN JARRO DE AGUA FRÍA

... Y así sucede. Django dispara a diestro y siniestro matando a todos cuantos salen a su paso, pero entonces... Django es acorralado y iacaba preso! ¿Cómo? Es un jarro de agua fría el que arroja Tarantino.

Después Django se libera, se arma y vuelve a la carga... Otra ensalada de tiros. Pero para entonces uno ha desconectado de la historia.

LOS MINUTOS DE LA BASURA

Hay un momento para todo. Hay un momento para un final. Buscar "otra vuelta de tuerca" no siempre resulta. Piensa en las prórrogas de los partidos de fútbol en los que un equipo gana a otro por 3 a 0. Son "los minutos de la basura".

Atraco por duplicado

Es el título de una película con un planteamiento erróneo. Dos bandas de atracadores roban el mismo banco en el mismo día. Uno de los clientes los convence para que cooperen en vez de liarse a tiros y matar inocentes.

No tiene gracia. Ni las dos bandas ni el cliente listo. ¿Por qué dos bandas de atracadores? ¿Acaso una no es sufi-

ciente? ¿En qué pensaban?

(De esta película no pongo imágenes. No es para tanto).

Dos bandas atracando un banco da como mucho para una anécdota como ocurre en Toma el dinero y corre. ¿Recordáis la escena...?

"¿Quiénes de ustedes desean que el atraco lo demos nosotros?" dice Woody Allen. Y luego pregunta: "¿Quién desea que el atraco lo hagan ellos?".

No confundamos la anécdota con una historia de 90 páginas.

Los excesos se pagan.

5.6 julio

Historias de amor como las de antes (2013-07-03 13:24)



En otros tiempos las historias de amor eran algo serio, incluso en la comedia. Los personajes se querían, pero estaban rodeados de obstáculos para materializar el amor.

Problemas de verdad:

- Distinta condición social (algo que hoy está superado).
- Los que se amaban estaban casados... con otros, y el divorcio no era una opción. La moral de la época o la censura lo impedía.
- Uno de los amantes tenía un pasado turbulento y el otro se mostraba receloso.

También había historias en las que uno de los amantes quería ganarse a una persona que le odiaba. El odiado realizaba esfuerzos titánicos para conseguir el amor de la

otra persona o cuanto menos el perdón (si la trama era sobre la redención y/o el reconocimiento).

Los personajes hacían cosas para superar los obstáculos. Verdaderos sacrificios. No hablaban. Actuaban.



Obsesión es un ejemplo de sacrificios que hoy no vemos en el cine: Un hombre rico y frívolo (Rock Hudson) y un médico generoso tienen un accidente a la vez, en distintos lugares. Ambos necesitan asistencia del único pulmón artificial del condado. Hudson vive; el médico muere. Hudson descubre que vive gracias a la muerte de un gran hombre y quiere pedir perdón a la viuda (Jane Whitman). Ella huye para no escucharle y la atropella un coche. Queda ciega.

Hudson finge ser otro para acercarse a ella. Se enamoran. Hudson decide retomar sus estudios de medicina con la intención de que Jane Whitman vea. Son muchos años. Es una carrera dura para un tipo frívolo. (Creo que he llorado tres o cuatro veces con esta película).

¿Qué ocurre hoy? Que las historias no tienen obstáculos de verdad. No hay problemas sociales ni censura (por ahí bien, gracias) ni impedimentos más allá que los pen-

samientos recurrentes de los personajes como... "Tengo miedo al compromiso porque me partieron el corazón hace años" o "me cuesta expresar mis sentimientos".

Los protagonistas de las historias de amor contemporáneas no actúan. Hablan y hablan. Hay confidentes que son compañeros de trabajo o vecinos gays o la hermana mayor o menor... Cuando no la hija adolescente mete baza. ¿Y cómo se resuelve esta tontería? El tipo o la tipa aparece con un ramo de flores o en la calle de noche despierta a los vecinos: "Estoy aquí y quiero decirte ante todo el mundo que te quiero...", dice. Sí, ya... "¡Bésala!", dice un vecino...

Sí, hablan y hablan porque hay que rellenar 90 minutos. Porque hacer, hacen poco.



Tú y yo es otro ejemplo de sacrificio. Es la historia de un playboy (Cary Grant) y de una cazafortunas (Deborah Kerr) que están a punto de casarse, pero no el uno con el otro. Cada cual tiene su braguetazo correspondiente. Ambos se conocen en un crucero de Europa a USA (camino de sus respectivas bodas). Se enamoran... Pero no se fian. Para nada. Hacen un pacto...

... Dejarán a sus parejas. Cary Grant se compromete a vivir de su esfuerzo y ella volverá a ejercer como maestra de primaria... "Seis meses. Dentro de seis meses volveremos a vernos en lo alto del Empire State. Si estamos allí, sabremos que lo nuestro es auténtico". ... Y ellos hacen lo que tienen que hacer... Pero un accidente impide el encuentro... Quien tiene el accidente no lo dice, se lo calla, no quiere que el otro le tenga lástima... (La piel de gallina cada vez que recuerdo esto y el final...)

Imitación a la vida, Sólo el cielo lo sabe, La extraña pasajera... Son otras películas de amor de verdad. En ellas no hay confidentes para soltarles tonterías bla-bla-bla ni ramitos de flores ni carreritas imbéciles hasta el aeropuerto ni declaraciones de viva voz. (Hablando de carreritas imbéciles: película donde una chica no puede ir a impedir una boda del chico de sus sueños porque ella está dentro de una conga en un asilo... ¿Cómo? ¿Qué basura es esta?).

Las historias de amor actuales tienden a la trivialidad. A veces parece que los personajes sólo quieren revolcarse. Como el amor realmente no importa, lo que se mira es conseguir "al chico/chica de los sueños" y otras gilipolleces. Cary Grant busca en Deborah Kerr una mujer de verdad. Rock Hudson busca el perdón y el amor de Jane Whitman...

¿Y si queremos contar historias de amor verdaderas?

Es un problema. Porque el amor existe. Queremos amor. Necesitamos amor. Lo anhelamos.

El amor en otros tiempos

Podemos situar las historias en el pasado, pero hay un

problema: vemos a la gente de otros tiempos con los ojos de ahora; no alcanzamos a comprender los obstáculos e impedimentos sociales. Nos parece todo tan fácil... Un buen referente es *El piano*. Es una historia de amor que comienza con obsesiones: Harvey Keitel desea —más que quiere— a Holly Hunter, y ella quiere su piano.

In the mood for love es otro ejemplo de historia de amor donde la sociedad impone sus normas. Ellos se quieren, pero no quieren estar mal vistos aunque han sido engañados por sus respectivas parejas.

El truco está pues en hacer que la época sea más que atrezo. La época es tan protagonista como los personajes.

Uno es su peor enemigo

Podemos hacer que los personajes sean sus propios obstáculos. No hablo de chorradas como "quiero conseguir el amor de mi vida y no me fío porque me rompieron el corazón". Hablo de cosas como la trilogía Linklater: *Antes del amanecer*, *Antes del atardecer* y *Antes del anochecer*... Una historia de amor truncada durante treinta años... O quizá la historia de amor más bella, por breve...

Finalmente, pensemos en nosotros como personas (que no es tan fácil): lo egoístas que somos, que damos antes a un "comparte" que pringarnos las manos, que vamos a lo facilito... Sí. Pensemos: ¿Cómo podría una relación de amor "estorbar" nuestra vida?

... No valen respuestas del tipo "no quiero que me corten las alas" o "me gusta ir de aquí para allá"... Hablamos de cosas serias, señoras y señores. ¿Cómo una relación de amor puede cambiar nuestra vida comodita? ¿Estamos

dispuesto a ello?

Un ejemplo puede estar en películas como *Amor y otras drogas* que, aunque fallida en distintos aspectos, muestra una historia adulta. El protagonista (Jake Gyllenhaal) vive cómodo, a su aire, y conoce a una chica (Anne Hathaway) que resulta tener Parkinson. ¿A qué no es gracioso estar cuidando toda la vida a una mujer con una enfermedad degenerativa? Aquí no hay ramitos de flores ni carreritas.

Ahora, volveré a ver *La extraña pasajera*, a ver si se me pega algo.

Algo pasa con Mary vs. Fuga de Cerebros (2013-07-04 10:51)



LOS PREMIOS SE DAN AL FINAL...

Dos comedias gamberras. Gustan o no gustan. William Goldman lo tiene claro: con la comedia te ríes o no te ríes. Es el único baremo para el guionista norteamericano.

Me he reído con Algo pasa con Mary y Fuga de cerebros. Sin embargo, Fuga de cerebros tiene una escena que puede sacar al espectador de la película.

Comedia gamberra, sí, pero incluso gamberra, tiene unas "normas".

Recordemos: Ben Stiller quiere a Cameron Diaz, y Mario Casas a Amaia Salamanca.

Ben Stiller o el amor incondicional

Ben Stiller contrata a un detective para encontrar a Mary.

A éste se le salen los ojos cuando conoce a Mary, y engaña a Stiller: es gorda, tiene hijos, está inválida. "No me importa, yo la quiero ver", dice Stiller. ¡Este tío la quiere de verdad!

... Y durante toda la película vemos los esfuerzos que hace Stiller para ganarse a Cameron Díaz y deshacerse de los pretendientes.

Mario Casas y los sueños húmedos

Mario Casas quiere a Amaia Salamanca desde que era chiquitito. De acuerdo. La sigue hasta Oxford y con la ayuda de sus amigos intenta conquistarla. Bien. Pasan cosas. Jiji-jaja. Y en medio de la película Mario Casas y Amaia Salamanca se dan un revolcón. Los dos desnudos. Es un sueño. Y me saca de la película. A ver, uno no es un puritano, y ha visto de todo, pero cada historia es cada historia.

Amaia Salamanca es el OBJETO DEL DESEO. No sólo para Mario, si no para los espectadores. Si Mario la consigue aunque sea en sueños, el interés merma para el espectador. Por otro lado, pinta a Mario como un tipo que sólo tiene un calentón.

En Algo pasa con Mary, jamás vemos desnuda a Cameron Diaz. Tan sólo se insinúa su anatomía bajo camisetas ajustadas. No hay encuentro sexual entre Stiller y Cameron Díaz. La película va de conseguir a Mary. Algo que no ocurre "ni en sueños". Ese "algo" misterioso se mantiene.

No dudamos que Stiller quiera acostarse con ella, pero al espectador no se le dice eso. Se le dice: "Este tío quiere a Mary aunque sea gorda e inválida. Eso no lo hace cualquier tío". Los deseos sexuales de Stiller por

Mary Cameron están sublimados.

Cuando el amigote de Stiller le dice que debe masturbarse antes de ver a Mary para no pensar en sexo... ¿Qué hace Stiller? Intenta excitarse con un catálogo de lencería. La imagen de Mary sigue siendo inalcanzable.

Cuando el URST se consume muere el interés

Esto no es nuevo. Muchas series de televisión pierden interés cuando el URST que se ha alimentado durante temporadas se consume. Para el espectador no es tan divertida la vida de una pareja o matrimonio como la búsqueda del amor o de la pasión. Búsqueda, que no solución (salvo al final).

Por eso, si vemos desnuda a Amaia Salamanca en Fuga de cerebros nuestro interés decae por la historia del "chico tontito que ama como un colegial a una chica desde pequeños". Hemos tenido a Amaia Salamanca en brazos, desnuda. Y la imagen de "chico tontito" desaparece con un Mario musculoso y sin gafas.

Los premios, las recompensas, al final, siempre al final...

Si le dices a un niño "recoge los juguetes y te doy un helado", el niño recogerá los juguetes. Si le das el helado antes, no conseguirás nada de nada (a no ser que amenes con tirarlo todo a la basura). El mismo principio en el cine, sólo que si el objetivo es conseguir "algo" y el personaje lo consigue a la mitad, ¿qué queda por ver?

En películas como Instinto básico o La última seducción el sexo se muestra en las primeras escenas, pero no va de eso la película, no va de conseguir a una chica, si no del poder y la manipulación.

Dicho de otro modo: si sabemos que El Halcón Maltés es un pájaro pintado a la mitad de la película... ¿Verdad?

Aristóteles y 'Breaking Bad' (2013-07-11 14:06)



Breaking Bad es una tragedia griega contemporánea. En muchos aspectos sigue el "canon" establecido por Aristóteles en La Poética hace más de 2300 años. (Aunque hablar de "canon" es incorrecto. Es más simple: Aristóteles observó que unos temas y formas de exponerlos funcionaban y otros no, y expuso sus conclusiones por escrito).

Nuestra manera de pensar, de sentir y hacer no es muy diferente de aquellos que por primera vez vieron Medea o Edipo. Sólo tenemos más cachivaches. Quizá por eso, las mismas "reglas" que arrancaron emociones hace milenios puedan ahora funcionar. Vamos a verlo...

La ordenación de los sucesos

Lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura. Aristóteles.

Algunos episodios de Breaking Bad comienzan con momentos del pasado del personaje o del futuro. Son cebos. Es un recurso que Vince Gilligan suele utilizar en

la primera y segunda temporada porque aún no sabemos quién es realmente Walter White, hasta dónde puede llegar. Sin embargo, en la estructura general de la serie *Breaking Bad* comienza "por el principio": desde que Walter White es un tipo corriente y buena persona hasta convertirse en un genio del crimen.

El drama no está tanto en la transformación de Walter White a Heisenberg como en los residuos emocionales que deja a su paso: pierde el afecto de su esposa, pierde la confianza de los hijos y prácticamente destroza el trabajo y la vida de su cuñado, que es casi un hermano. Y todo esto lo sabemos y lo sentimos porque hay un orden. Se empieza en A y se acaba en Z.

La tragedia necesita de la realidad

La fábula es lo supremo y casi el alma de la tragedia, y en segundo lugar entran las costumbres. Aristóteles.

Comedia costumbrista o drama costumbrista son géneros o definiciones que más o menos conocemos. Sabemos que veremos una sátira sobre la sociedad en el caso de la comedia o la historia de un grupo de personajes que viven en un ambiente deprimido y sin un futuro distinto a la vista.

Para Aristóteles las costumbres son el terreno donde se mueve la tragedia. *Breaking Bad* se cimenta sobre la crisis, el pluriempleo mal pagado, la desconsideración social hacia los enseñantes, el estigma social de la enfermedad y el culto al dinero. Walter White se mueve en un mundo real. Tú y yo nos identificamos con ese Walter White cargado de frustraciones y facturas.

La duración de la tragedia

La tragedia debe tener una duración que verosímil o necesariamente se requiera para que la fortuna se trueque de feliz en desgraciada, o de infeliz en dichosa, ésa es la medida justa de la extensión de la fábula. Aristóteles.

Si *Breaking Bad* comenzara cuando Walter White ya es Heisenberg no estaríamos hablando de una tragedia si no de un criminal que hace y deshace a su antojo. Walter estaría más cercano a Tony Soprano o Nucky Thompson. No veríamos cómo su matrimonio se rompe o cómo le duele traicionar a su cuñado. El espectador estaría emocionalmente menos implicado en la historia. El espectador sentiría por Heisenberg el mismo apego que por Pablo Escobar.

Breaking Bad tiene la duración suficiente para que Walter White pase de "blanco" a "malo" y sea creíble. El drama es la destrucción de un hombre no por el cáncer, si no por los propios demonios.

El personaje de la tragedia recibe una reacción opuesta a la que esperaba

Dos son las partes de la fábula: revolución y reconocimiento; otra tercera es la pasión (...). La revolución, es según se ha indicado, la conversión de los sucesos en contrario, y eso, como decimos, que sea verosímil o forzoso. Aristóteles.

Walter White piensa que cuando haya muerto, su esposa vivirá tranquila con el dinero acumulado con las drogas.

Sin embargo, no sucede así. Es la revolución que indica Aristóteles. Skyler rechaza tanto a su esposo como al dinero. Como ya he comentado en otras ocasiones, reacciones comprensibles, pero que algunos espectadores rechazan porque "Skyler rompe el puntito". Los que quieren ver muerta a Skyler parecen ignorar que sin ella, Heisenberg sería un caballo desbocado: la serie pasaría de la tragedia a fuegos artificiales. Estaría vacía.

La tragedia no elude lo inevitable

Pasión es una pena nociva y dolorosa, como las muertes a la vista, las angustias mortales, las heridas y cosas semejantes. Aristóteles.

Hay cosas inevitables en la tragedia (como la desaparición de media familia Stark en Juego de Tronos, tema del que hablaré en otro artículo). En Breaking Bad también hay hechos que son tan trágicos como inevitables. Sabemos que Hank, el cuñado de Walter, ha sido emboscado. Aquello acaba mal...

La tragedia griega se consumara con la quinta temporada según las palabras de Bryan Cranston (Walter/Heisenberg): Breaking Bad acabará mal. Va a ser muy feo, un horrible desastre, y creo que la audiencia es consciente de ello.

¿Acaso esperamos que Walter se vaya con su mujer y sus hijos a una casita en la playa sin más ni más? También está el cáncer, que no perdona...

Hay personajes que sirven a la tragedia y otros que no

La composición de la tragedia más excelente ha de ser no sencilla, sino complicada, y

ésta representativa de cosas espantables y lastimeras. La tragedia no ha de introducir ni personas muy virtuosas que caigan de buena en mala fortuna (pues causa indignación); ni malvadas, que de mala fortuna pasen a buena (porque no es lastimoso, ni terrible); ni tampoco sujeto muy perverso, que de dichoso acabe en desdichado porque tal constitución no producirá compasión ni miedo; porque la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo; el miedo es de ver el infortunio en un semejante nuestro. Aristóteles.

Walter White es un personaje perfecto para la tragedia. Si bien el planteamiento puede conducir a la indignación (un tipo bueno coge cáncer de pulmón sin haber fumado en su vida), Vince Gilligan hace que pronto los espectadores olviden esto. Walter tampoco es un malvado que pase de mala fortuna a buena, si no una persona que adquiere su fortuna mediante el daño, y en ese proceso se envilece.

El personaje de la tragedia toma desiciones erróneas

Es preciso que la fábula bien urdida sea más bien por mudanza, no de adversa en próspera fortuna, sino al contrario, de próspera en adversa; no por delitos, sino por algún error grande de las personas. Aristóteles.

La historia de un gran error es Breaking Bad. Un hombre que pretende salvar a su familia: la destruye. Así lo dice Skyler: "Yo soy quien protege a esta familia del hombre que dice que quiere proteger a la familia". Aunque la

tragedia de Walter White parece venir de su carrera criminal, realmente hay que encontrar el germen en la DECISIÓN. Ahí está el error grande que señala Aristóteles.

El asesinato en la tragedia y otras fechorías

(La muerte en la tragedia). Si el enemigo matare al enemigo, no causa lástima, ni haciéndolo ni estando a punto de hacerlo; ni tampoco si se matan los neutrales. Mas lo que se ha de mirar es cuando las atrocidades se cometen entre personas amigas, como si el hermano mata o quiere matar al hermano, o el hijo al padre o a la madre, o hace otra fechoría semejante. Aristóteles.

Walter White ha llegado a poner en peligro la vida de Pinkman, su compañero de batalla, ha perjudicado la imagen de Skyler ante la hermana de ella, y ha estado a punto de provocar la destrucción de Hank, su cuñado. La tragedia está en estas "fechorías" más que en el hecho de que White venda drogas o mate a personas desconocidas o que no empatizan con el espectador.

Las soluciones de las dificultades han de seguirse naturalmente de la misma fábula.

Una frase bastante conocida que en ocasiones se olvida. En ningún momento hay en Breaking Bad soluciones de deus ex machina. Incluso es responsable del accidente de avión que actúa como un importante punto de inflexión en Walter White. La inteligencia del profesor es la que para bien o para mal resuelve los distintos problemas en Breaking Bad.

5.7 agosto

El héroe dramático, el cómico y el penoso **(2013-08-14 21:34)**



Tenemos a un personaje cínico con el amor. Incluso misógino. Otro personaje pregunta: "¿Quién te hizo así?".

La respuesta acabará por revelar si el cínico es un héroe romántico es dramático, cómico o penoso. El último es como un borrón.

El héroe dramático

Sin duda aparece en las historias dramáticas. Es el Bogart de Casablanca:

RENAULT

Más de una vez me he preguntado por
qué no regresa usted a América.
¿Robó los fondos de una iglesia?
¿O se escapó con la esposa de un
senador? Quisiera creer que mató a
un hombre. Soy un romántico.

Rick sigue mirando al aeropuerto.]

RICK

Fue una combinación de las tres
cosas.

Es evidente ninguna de las tres propuestas de Renault es cierta. Bogart opta por ocultar la verdad con el humor. Esto, señoras y señores, es un héroe romántico de los pies a la cabeza. Un ejemplo de tipo de "los de antes". El hombre fuerte y silencioso que gustaba a Tony Soprano.

El héroe cómico

Woody Allen en Manhattan es un ejemplo:

WOODY

Me divorcié porque mi ex-mujer
me dejó por otra mujer.

DIANE KEATON

¿De verdad? Debió haber sido horrible.

WOODY

No lo sé. Lo tomé bien dadas las
circunstancias. Intenté atropellarlas
a las dos.

Manhattan es una comedia y como tal necesita personajes ridículos y risibles como Woody Allen. Que confiese que quiso atropellar a su mujer y a la amante de ella nos

resulta gracioso por cómo Woody Allen lo cuenta con sus palabras aceleradas, sus aspavientos.

El héroe penoso

Este personaje lo mismo aparece en un drama que en una comedia romántica de las que se hacen ahora... Un ejemplo es Gerard Butler en *La cruda realidad* (el ejemplo que tengo más cercano, pero veréis que es una plaga en muchas películas actuales). Este es un momento "serio" en esta película para tarde de sábado:

KATHERINE HEIGL
Háblame de la mujer que te rompió el corazón.

GERARD BUTLER
Quieres hacer que me deprima.

KATHERINE
No. Pero me interesa saber qué te hace ser como eres.

GERARD
Para que lo sepas, fue más que sólo una. Fue más bien un desfile. Chicas codependientes, chicas infieles, chicas deprimidas, chicas narcisistas, chicas falsas. Chicas a las que resultó que yo ni les gustaba. A los 30 años había tenido suficientes relaciones malas para darme cuenta de que no hay una buena.

KATHERINE
No puedes creer que no existe una relación buena.

GERARD
Hasta lo más profundo de mí ser.

El discursito de Butler resulta lamentable. El personaje no consigue que empaticemos con él ni que le tengamos pena. Durante casi una hora ha presumido de conquistar a las mujeres, a las que considera "mecanismos simples". Se ha mostrado cínico respecto al amor... Y cuando llega el momento de ponerse serio suelta excusas manidas: "La culpa es de las tías", dice. "Ellas me hicieron así". Y lo dice casi lloriqueando. Esto recuerda bastante a esos personajes que se meten en "foros femeninos" para desahogarse.

Bogart se muestra cínico con el amor, pero no pone verde a Ingrid Bergman ante Renault. Elude su dolor. El espectador conoce el dolor de Rick en un flashback, no en un

discurso lastimero.

Woody Allen no lloriquea. Responde sin dolor porque la experiencia quedó atrás.

El personaje interpretado por Butler en *La cruda realidad* se extiende como la peste. Parece que los guionistas confunden "hombre que muestra sus sentimientos" con tipo cruel que justifica su comportamiento misógino culpando a que le partieron el corazón el último curso de secundaria. Un peligro.

El héroe penoso muestra además una falta total de elegancia: emplea demasiadas palabras para justificarse (como los asesinos que dicen que sus padres lo maltrataron). Así que conviene usarlo con sabiendo que es penoso.

5.8 septiembre

¿Por qué el personaje no llama a la policía?

(2013-09-24 09:37)

¿POR QUÉ
EL
PERSONAJE
NO
LLAMA A
LA POLICÍA?

- TUVO PROBLEMAS CON LA LEY
- LA POLI EN EL AJO
- PARA ENANTASAR AL ASESINO
- ES SHERLOCK HOLMES
- POR QUE AMO AL ASESINO
- PORQUE ES BATMAN
- PORQUE TEME SER ACUSADO
- PORQUE SOY UN
GUILTON PISTA PEREZOSO
Y ME ESTROPEA LA
HISTORIA



El pasado aparece en dos acciones sencillas (2013-09-25 10:21)



El guionista Joseph L. Mankiewicz nos da una bonita lección sobre cómo mostrar el pasado del personaje con dos sencillas acciones.

La lección de Joseph L. Mankiewicz está en VIOLET uno de los episodios de "Si yo tuviera un millón", una película que no pasará a la historia del cine, pero agradable de ver y con momentos brillantes como el que voy mostraros.

El punto de partida es simple: un millonario regala 1 millón de dólares a personas al azar encontradas en una guía de teléfonos. Violet es una de las agraciadas.



Esta muchacha es prostituta (aunque no hace falta decirlo ni podía decirse en 1932). Lo primero que hace con el millón es alquilar la mejor habitación del mejor hotel. Ella mira la habitación, cierra las cortinas... Realmente está tranquila o no, porque algo la perturba...





¡Las dos almohadas! Se deshace de una y la recoloca en el centro del cabecero.



Ahora sí que parece que todo está en orden. Se le nota en la cara. Se desviste y a la camita...



Sin embargo, hay algo que le impide dormir...





¡Las medias! Cuando se quita las medias sonrío. Apaga la luz. Por fin duerme tranquila después de muchos años.

¿Qué ha pasado aquí?

Los solteros duermen con una almohada pequeña. Los casados y las prostitutas duermen en camas con dos almohadas pequeñas. (En otro de los episodios vemos que las ancianas de un asilo tienen almohadas pequeñas, excepto la que cree que su marido vive, que tiene dos). Esa noche, Violet no comparte cama: ¡odia las dos almohadas!

Las prostitutas también duermen con las medias puestas. La tontería del fetichismo. Por eso Violet se quita las medias: esa noche no ejerce. Es una mujer "normal" y como toda mujer normal se va a la cama sin medias. De acuerdo, tiene un sujetador, pero estamos en 1932 y no se puede enseñar más.

Este episodio es ingenioso porque muestra sin palabras cómo Violet está quemada de su vida de prostituta sin mostrar un bla-bla-bla como "me gustaría pasar una noche sola". Esto lo cambia por una almohada que tira al suelo y al deshacerse de las medias.

Si conocemos a nuestro personaje de arriba, abajo, por dentro y por fuera, seremos capaces de mostrar cómo es incluso en el gesto más sencillo.

Las carreritas en los guiones: sí y no (2013-09-27 10:45)



Hay carreritas y carreritas.

Hay carreritas chungas: son esas "carreras" que no vienen a cuento y que los personajes hacen porque el guionista, el director o el productor (o cualquier lumbrera) considera que el guión necesita ritmo: hay que meter suspense, acción... ¡Carreritas!

CARRERITAS TONTAS

EL MALO EN EL AEROPUERTO y la policía va a detenerlo ANTES de que embarque. El malo se da cuenta, y corre
910

y corre para salir del aeropuerto. Vamos a ver... ¿No lo pueden detener justo cuando está pasando por el arco? Allí hay guardias civiles o policías negras grandotas que pueden soltarte un buen sopapo. Sería una detención fácil.

EL PROTA DESESPERADO DE AMOR ve a la chica con la que se ha peleado que se dirige al bloque donde vive. Y el tipo corre y corre. Ella monta en el ascensor. Él sube las escaleras... y llega con la lengua fuera. ¡Merluzo! Puedes esperar a que regrese mañana del trabajo. De verdad. O encontrártela donde siempre.

¡ALTO POLICÍA!, dice un tipo apuntando al criminal con una pistola. El tipo siempre encuentra una puerta trasera para hacer una carrerita... baja por una escalera de incendios, pasa por encima de un coche y a la vuelta de la esquina lo detienen. El tipo, por cierto, es un don nadie, no pinta nada. Una carrerita de menos de dos minutos para rellenar un procedimental tedioso.

CARRERITAS QUE ¡SÍ! SON BUENAS

TODAS LAS DE WOODY ALLEN dando la vuelta a la manzana para toparse con su cuñada o a ver si pilla a su mujer con otro y "oh, sorpresa, pasaba por aquí..."

El personaje cree que su esposa, madre está a 1.000 kilómetros... y cuando se entera que regresa antes de lo previsto corre y corre para evitar que encuentre algo que no debe encontrar.

Correr porque te persigue un asesino, un monstruo, un robot malvado, un millón de tipos con espadas... ¿Por qué algunos cenutrios se paran y miran atrás a ver si les alcanza la muerte? ¿Será porque siempre tiene que haber un tonto que muera?

Por supuesto que hay muchos más ejemplos de CARRERITAS QUE NO y CARRERITAS QUE SÍ. Lo importante es: ¿Es necesario que el personaje corra? La respuesta es "NO" para la mayoría de las películas de hora-de-la-siesta y los procedimentales industriales.

POR QUÉ TIENE QUE HABER CARRERITAS O POR QUÉ NO

Si la situación puede resolverse sin carrerita, es posible que la carrerita no tiene por qué existir. Por ejemplo: ¿Se puede detener al malo sin carrerita en un aeropuerto o un piso de 50 metros cuadrados? Si la respuesta es sí: no necesitamos carrerita para engordar el guión.

¿Puede el chico ver a la chica al día siguiente? Si la respuesta es sí, ¡fuera la carrerita!

¿Pongo la carrerita porque "necesitamos acción, ritmo, suspense"? Quitá la dichosa carrerita. Si el guión no tiene ritmo ni suspense, una carrerita no va a mejorarlo. La mayoría de los personajes de Hitchcock no corren. Las carreritas no son elegantes.

Woody Allen tiene que dar obligatoriamente la vuelta a la manzana porque si no no podría tener su momento "oh, vaya, qué coincidencia". Si eliminamos la carrerita no hay encuentro: ¡No hay película!

El personaje "mezquino" (2013-09-30 19:29)



Sacrificio silencioso

Haces muchas cosas por una persona.

No dices nada.

Quizás eres una de esas personas realmente generosas que no espera nada a cambio. Ni un gesto. O puedes que esperes algo... Un gracias, por ejemplo. Un beso. Un revolcón. Y quizá llega un momento en el que estallas: dices todo lo que has hecho por esa persona.

—Eres mezquino —dice esa persona—. Nadie te pidió que hicieras eso. Pensé que lo hacías porque éramos amigos, porque me querías, porque...

El sacrificio comentado: el sacrificio mezquino

Si esto ocurre en el cine pensamos que el personaje es un llorica, un héroe penoso. Si el tono es el terror o el thriller quizá nos encontramos ante un tarado peligroso.

Entonces, la diferencia entre el personaje mezquino y el personaje noble es EL SILENCIO.

El personaje noble hace y calla

El personaje noble está calladito. No dice nada. Puede que espere algo a cambio o puede que no, pero no lo pide. Calla. Espera. Cuando el personaje no demada nada SE SACRIFICA. El espectador es quién ocupa el lado "mezquino":

—¡Tía deja a ese imbécil y sal con el héroe!

—¡Qué mala hija! ¡Con todo lo que hace la madre y ella no se da cuenta!

Si nos encontramos ante una "historia de autor" ese sacrificio no sirve para nada. El héroe se pudre en la ignorancia. Muere sin reconocimiento. Se hace monje budista. (Nunca te perdonaré, Kar-Wai el final de *In the mood for love* —siempre espero en cada visionado que cambie la historia).

Si nos encontramos ante un drama tipo Douglas Sirk, el personaje silencioso, noble y sacrificado recoge la recompensa al final. Tanto esfuerzo y tantas lágrimas de pena deben acabar en lágrimas de catársis.

El guionista: "víctima" y dios mezquino

El guionista ante es tanto es la víctima que ha sufrido y recrea los dolores aunque con otros disfraces. Después es el dios que ofrece la recompensa o la deniega. El guionista que ama al personaje sacrificado no le hace abrir la boca para pedir un gracias, un mechón de pelo o un revolcón. El guionista es el mezquino que espera la recompensa, pero su héroe o su heroína es mejor que él:

calla, se sacrifica. Es un personaje grande.

Que el personaje obtenga la recompensa o no es otra historia. El personaje silencioso ya se ha ganado el aura de "noble sacrificio". Es lo que pretendía el guionista.

La fotografía pertenece a Alma en suplicio / Mildred Pierce.

5.9 octubre

Los malos tontos (2013-10-01 12:46)



El “malo tonto” es hijo de la pereza del guionista o de la imaginación mal encauzada. En muchos guiones mueren las tonterías antes de que se graben. Pero no siempre es así. El cine está plagado de malos tontos.

El malo tonto es un tipo que actúa contra toda lógica.

La fantasía y la lógica pueden ser hermanas...

... la fantasía y la tontería, no.

Uno se pregunta cómo es posible que los guionistas confundan "lógica" con "fantasía". Fantasía es que aparezca una epidemia zombie, pero entra en lo creíble si pensamos que hay enfermedades contagiosas muy raras. Ilógico sería dar un paseo en bici a mediodía en una ciudad repleta de zombies a no ser que estemos hablando de personajes tarados.

El malo tonto es uno

El malo tonto: el hijo tonto del guionista



El malo tonto sólo tiene justificación en las comedias más locas: El Dr. Maligno de Austin Powers, el Darth Vader de Pelotas espaciales o la galería de malos tontos que se enfrentan a Leslie Nielsen en las spoof movies. En estas películas los héroes son tan estúpidos como los villanos. La tontería y la ilógica van hermanadas. Fuera de este registro, el malo tonto puede ser un borrón, una mancha en un guión.

Supertontería en Hollywood

En uno de los Superdetective en Hollywood los malos tienen un parque de atracciones como tapadera para negocios sucios. Allá que va Eddy Murphy y empiezan a dispararle en los pasillos de la instalación. Lo persiguen por el parque. Allí, en medio de toooooooooooooo el mundo. ¡Qué malos tan discretos! Se nota que no pasaron por la escuela de malvados de Gus Fring (Breaking Bad).

Podríamos pensar que el estilo de películas como Superdetective en Hollywood demanda a villanos estúpidos. Es cuestionable. ¿Por qué? Porque los actores villanos se toman en serio su papel a diferencia de los villanos contra Leslie Nielsen.

Los malos tontos son urbanitas

En el viejo Oeste, un malo puede matar de día e incluso en presencia del sheriff si éste es viejo y no quiere meterse en líos. No es un malo tonto, es un malo que se sabe impune.

Los gánster en Boardwalk Empire no son malos tontos aunque van matando a la luz del día. Los hombres de Nucky Thompson matan a la luz del día porque Nucky es la ley. Y los enemigos de Nucky matan a la luz del día porque la ley corrupta y cobarde no se quiere meter en medio de las bandas.

Los señores feudales no son malos tontos. Se saben impunes. Pueden matar siervos o violar a campesinas. Como mucho temen ser descubiertos porque “queda feo”, pero las tramas no giran sobre la moralidad.

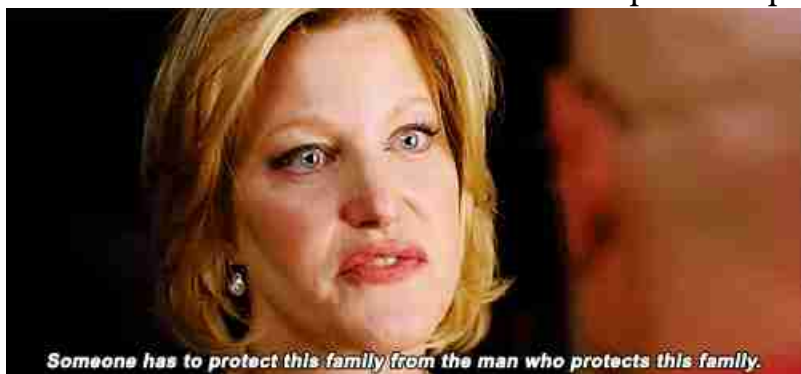
El malo tonto es el malo indiscreto

Los malos tontos son los que no quieren hacer ruido y lo hacen. Los que se ponen solitos la sogá al cuello.

Los que no quieren problemas con la ley, pero optan por dar pistas, no porque se las den de listos —otro tema que merece ser estudiado— sino porque son tontos. Un ejemplo: Investigador privado tiene una teoría. No puede demostrarla. Habla con un testigo, pero éste dice poco porque realmente sabe poco. El malo tonto asesina a este testigo. El investigador, que no es tonto, ya sabe que iba por buen camino, que sus teorías ya no lo son, y tira del hilo. Matar a gente no siempre significa cerrar cabos sueltos, sino todo lo contrario.

El malo tonto tira el dinero

El malo tonto se gasta tontamente el dinero tras timar a la mafia como Robert Redford en El golpe. El malo tonto compra un deportivo nada más cometer el atraco. En esto, Skyler es más lista que Walter White: “¡Deshazte de ese puto deportivo!”



Someone has to protect this family from the man who protects this family.

... Y luego se quejan en algunos foros de iluminados de que ella es una cortapuntos que debe morir. ¡No! Ella ha salvado el cuello a Walter White más de una vez. El maestro de Heisenberg sí que es inteligente: Gus Fring mantuvo un imperio del crimen durante 20 años. Heisenberg es un villano hecho a marchas forzadas que necesita reajustes.

¿Asesinato tonto en The Wire?

¡Un momento! ¿Y el testigo que matan en The Wire de-

spués de que hablara, ese conductor de autobús? Es un aviso para que otros no hablen. La policía de Baltimore no tiene teorías: la policía tiene lo mismo antes que después del asesinato: nada. De hecho, este asesinato desconcierta a la policía.

No hay que confundir malo tonto con malo perturbado o malo “me dio un pronto”. El perturbado y el impulsivo apenas razonan. La teoría del malo tonto —recién sacada de la manga— es esta:

El malo es tonto si...

- Si la única opción que contempla es el asesinato.
- Actúa de manera que pueda ayudar a la policía.
- No es discreto cuando debería serlo.
- Mata llamando la atención. (El “que parezca un accidente” es el lema del malo listo).
- Si habla demasiado antes de pegar el tiro al héroe.
- Si en vez de matar al héroe lo deja en situación de salvarse.

Hablar antes que matar

El punto uno es importante examinarlo. Los malos inteligentes o precavidos no usan el asesinato como primera medida. Prefieren, por este orden: negociar, amenazar, enviar “avisos”, y, finalmente, asesinar. Incluso en situaciones en las que los malos son los dueños del mundo, donde la ley está corrompida o es inexistente, los malos inteligentes prefieren la negociación antes que el asesinato. La violencia es mala para los negocios.

El tonto y loco de Joffrey Lannister

Recordemos Juego de Tronos. Joffrey es un rey adolescente, tarado y estúpido. Su permanencia en el trono no depende de él, puesto que se ha creado muchos enemigos dentro y fuera de la corte, y el pueblo lo odia. Es un candidato a ser decapitado. Es el malvado más débil en la extensa galería de villanos de la serie. Si está donde está es gracias a su abuelo, un poderoso señor de la guerra, y a su tío Tyrion que con su inteligencia, sus intrigas y su discurso al pueblo es quien le salva el cuello.



Los malos tontos NO DEBEN venir solos

Así que tenemos otra cosa en que pensar: si un malo es tonto, hay otro malo, por encima de él, listísimo, que le cubre las espaldas. Pero un malo tonto que no tiene a nadie por encima sobrevive porque el guionista es perezoso. Éste hombre, el guionista, no contempla todas las opciones: cree que que necesita meter un crimen tonto, cometido de manera estúpida para dar vidilla a un guión tonto.

Travolta y Samuel L. Jackson son buenos ejemplos de malos tontos ayudados por un malo listísimo, el Sr. Lobo también conocido como Harvey Keitel. (Es estúpido ir en coche con un arma con el seguro

quitado). La secuencia del "Sr. Lobo" sacando las castañas del fuego a los pistoleros tontos quizá el mejor "episodio" de la película de Pulp Fiction.



No somos dioses, somos diablos tramposos **(2013-10-08 11:28)**

Los que hacemos historias no somos dioses.

Ni el guionista ni el director ni el productor. Por mucho que lo creamos. Somos más parecidos a diablos menores o genios de lámparas que conceden deseos con trampa como en los viejos relatos.

Si el espectador/el personaje quiere encontrar el amor de su vida, pasar un fin de semana tranquilo en el campo o triunfar con su talento le daremos herramientas, le mostraremos el camino en el siguiente punto de giro, y le haremos creer que será fácil. Después torturamos al espectador/personaje durante dos horas o más. Queremos que el espectador pida a gritos que el chico consiga a la chica, que el malo pierda y que los padres estén orgullosos del protagonista.

Al final nos mostramos como diablos que comprenden que hay un punto en el que no es posible añadir más tortura o displacer. Y permitimos, si queremos, porque podemos, que el bueno y el malo se lleven lo que merecen.



Diálogos de niños (2013-10-11 13:00)

Escribir los diálogos de los niños puede ser difícil para el guionista que no tiene hijos o no visita a sus sobrinos con frecuencia. Y a veces se nota mucho: Niños que hablan como los niños de otras películas, como cuarentones revenidos o como "tontos de pueblo".

Tres momentos impulsivos de Walter White (2013-10-13 13:35)



Uno
planea una historia y quiere que el héroe se mueva con ella. Amenaza de muerte a la familia, le pone una bomba en el coche, le quemas la casa... pero el héroe no hace nada porque no es el héroe, no está preparado, no tiene recursos o no tiene sangre en las venas. Al héroe le falta un puntito de impulsividad.

La impulsividad es más importante que un detonante. Pensemos en una catástrofe. Unos tienen el impulso de salvarse, otros de salvar a los demás, otros de quedarse paralizados...

Un impulso hace que un personaje cruce la calle para pedir a Mary, la chica de la pastelería, una cita. Un impulso lleva a un tipo a coger un rifle y a disparar a los vecinos un domingo cualquiera. Un impulso es lo que hace que un Walter White retirado del hampa vuelva a cocinar meta en la segunda temporada de Breaking Bad.

El primer impulso de Walter White

Breaking Bad 2x10 «Over»

Aquí el Sr. White cuenta a Pinkman que el cáncer le ha remitido y que dejará el negocio. El Sr. White se pasa la mayor parte del episodio haciendo arreglos a su casa. Comienza con el calentador. Luego asegura los pilares de madera del sótano... Parece que la vida criminal quedará muy atrás.

Vince Gilligan no puede permitir esto y deja un cebo... Un drogata, un clon de Pinkman, en la tienda de bricolaje donde Walter White compra material para los arreglos. Cuando Walter White lo ve, su faceta como profesor le puede y cuenta al chico qué debe hacer... El chico huye. Walter espera su turno para pagar... Y no aguanta. Sale a la calle, ve al chico y a un clon de él mismo, un cocinero. Walter White les suelta:

"FUERA DE MI TERRITORIO"



Ni la falta de dinero ni la ambición ni las amenazas. Walter White ha sentido un impulso. No lo ha meditado. Así se relanza una historia que de otra manera hubiera

acabado en la segunda temporada.

El segundo impulso de Walter White

Breaking Bad 3x12 «Half Measures»

La primera vez que Walter White mata lo hace en defensa propia. La segunda vez que mata es un acto verdaderamente impulsivo. Recordemos que los hombres de Gus van a matar a Pinkman porque este mató a un hombre de Gus. Walter White quiere permanecer al margen de esto. Pinkman es su amigo, pero Gus es su jefe y un tipo peligroso. Walter White tiene más que perder que ganar.

Y no lo piensa. Walter White mata a los dos pistoleros de Gus. Es un acto impulsivo, a lo loco. El propio Walter se asombra mientras dispara a bocajarro a uno de los pistoleros.

Este acto impulsivo es el comienzo de la caída de Walter White, aunque él aún no lo sabe. Aquí está el germen de las dos últimas temporadas. Si Walter se hubiera quedado en su casa tranquilamente es posible que siguiera siendo el cocinero de Gus. Habría hecho mucho dinero. Y ya está. Fin de la historia. Puede que en frío ni siquiera hubiera planeado una venganza contra Gus.



De nuevo es el impulso lo que provoca el cambio de la suerte de Walter White.

"La cagaste", dirá más adelante Mike a Walter White. "Con Gus lo teníamos todo". No será la primera vez que Walter White meta la pata por un acto impulsivo.

El tercer impulso de Walter White

Breaking Bad 5x09 «Blood Money»

La segunda tanda de episodios de la quinta temporada de Breaking Bad comienza con un Walter White tranquilo en su negocio de lavado de coches como tapadera. Tiene dinero suficiente para diez vidas. Cierta que su cuñado sospecha que es el malo que ha estado buscando, pero no tiene pruebas, sólo conjeturas.



Walter White encuentra un aparato de seguimiento en su coche y sospecha que lo ha puesto su cuñado y, sin pensárselo dos veces, va y lo interroga. Aquí está de nuevo la impulsividad de Walter White metiéndole en problemas. Impulsando acontecimientos que podrían tardar semanas o meses en aparecer. El propio Walter White dice a su mujer: "He metido la pata".

Si Walter al encontrar el aparato se para a pensar un poquito... no habla con su cuñado. Planifica una huida sin prisas. Calladito. Para cuando su cuñado hubiera reunido las pruebas, Heisenberg estaría tomando margaritas tranquilamente. Claro que así, no habríamos tenido un final épico.

El impulso hace las historias más que las bombas

Vince Gilligan se ha cuidado muy bien de dar a Walter White UN CARÁCTER IMPULSIVO, cara y cruz del personaje. Walter rara vez hace planes brillantes por adelantado. Por lo general, se le cruzan los cables o tiene arranques de ira que lo meten en líos. La inteligencia le sirve para salir de estos líos.

Me parece que los guionistas deberíamos pensar más en los impulsos que en los detonantes. Que los personajes quieren cosas y las quieren ahora. (Las clases de interpretación deberían ser obligatorias para los guionistas). Sí, que hay un background, que hay que trabajarlo, pero no tenemos que mostrarlo a la luz. Es más, ¿cuántas veces la gente hace cosas y nos desconcierta? ¿Por qué hizo aquello fulanito? Nadie lo sabe y a pocos le interesan. Los rumores como las historias se nutren del presente.

Errores tontos y fáciles de detectar en los guiones (I) (2013-10-15 14:35)



Hay errores tontos que pueden ser corregidos con facilidad, pero como errores que son, pueden fastidiarnos una tarde o varias tardes.

¿En qué año estamos?

—Ellas se pasan todo el día intercambiándose emails y SMS.

—¿En qué año estamos?

—¿Eh...? ¿En 198... y algo?

... Ésta es una típica conversación como resultado de habernos dejado llevar por la imaginación. Que no es que sea malo, pero a la hora de reescribir una historia ambientada en los 80 o los 90 hay que tener en cuenta. En más de un guión encontramos tecnología, jerga o ideas impropias de la época que viven los personajes.

Los anacronismos sólo tienen cabida en el humor o la ciencia ficción. No sabemos en qué época está ambientada Top Secret, nos hace gracia el Londres sesentero de Asterix al Servicio de su Majestad y es muy probable que un tipo como Doc de Regreso al futuro inventara cachivaches fantásticos en el Lejano Oeste.

La gente de hoy no habla como la gente de ayer

En más de un guión encontramos ancianos del siglo XXI que hablan como suponemos que hablaban los ancianos de otras épocas. Los abuelos de hoy no van diciendo "señora, a sus pies" ni "hija mía" cada dos por tres a personas que no son sus hijos. No arrastran frases de manera lastimera. Pensemos que un hombre de 80 años tenía treinta y tantos en los 70.

Por las redes sociales circula una serie de dibujitos con el título "cosas de la tecnología que mi madre no entiende". Se refiere a madres de alrededor de 40 años que parece que no han visto un ordenador en su vida (!)

Por otro lado, los niños de diez años de nuestro tiempo no insisten en comprar un globo ni las niñas de diez peinan muñecas.

Estos errores vienen de ver películas. La vida es la mejor fuente de documentación. Si sólo te basas en las películas, continuarás los errores ajenos.

Entonces Sandra, perdón, Sara, perdón Sonia...

Los personajes cuyos nombres comienzan por la misma inicial tienen la manía de ser confundidos. Incluso nom-

bres que empiezan por M y por N tienen este problema. Si queremos confundir a los demás, que sea a propósito.

Diana a los 15, Diana a los 50

Esto puede pasarnos cuando escribimos un biopic o una historia que se desarrolla en varias décadas. Puede que nosotros tengamos claro dónde estamos, pero el que rellena los cuadritos del plan de rodaje no tanto. ¿Quién tiene que estar a las 7:00 AM en el rodaje, la actriz niña o la adulta? Con poner DIANA NIÑA y DIANA ADULTA o DIANA 15 y DIANA 50 es suficiente. No liemos a los que nos leen.

Y esto es todo, amigos.

La parodia: enseñanza para el drama (2013-10-16 08:11)

La esposa de Niles Crane (Frasier) tiene un par de multas de tráfico que quiere quitarse de encima para evitar un "escándalo en la alta sociedad". Niles contacta con "un tipo que hace cosas". Frasier acompaña a su hermano como "guardaespaldas". Así habla Niles al misterioso tipo...



Frasier 3x15

La parodia nos hace reír. Y como guionistas nos hace reflexionar: La parodia es el espejo que dice las verdades de los recursos/trucos de guión. Por esto, las comedias de situación y la saga Leslie Nielsen son la mejor escuela para el guionista que pretende hacer drama. Lo que ha sido parodiado debería ser descartado en el drama.

Principiantes: 7 cosas básicas para escribir un guión (2013-10-16 17:56)

Si nunca has escrito un guión y te gustaría saber cómo se hace, y no sabes por dónde empezar o qué necesitas, aquí tienes 7 consejos muy básicos que pueden ayudarte.

1. Una idea

Uno mismo es la mejor fuente de recursos: confiesa tus infidelidades imaginarias, los asesinatos que sueñas, conviértete al público en tu psiquiatra... Y ponte a escribir.

2. Un pequeño esfuerzo diario

Si tienes poco tiempo, pero tuiteas todos los días, cambia tres tuits diarios por una escena.

3. Un cuestionario para comenzar con los personajes

Si no sabes cómo meter mano a los personajes, somételos a interrogatorio.

4. Una plantilla de guión

Compatible con Word 2007 o multi-sistema operativo (Linux, Mac y Windows).

5. Una referencia sobre los precios de guión

Si andas perdido en los precios, en La Solución Elegante hay una lista (no oficial) que puede orientarte.

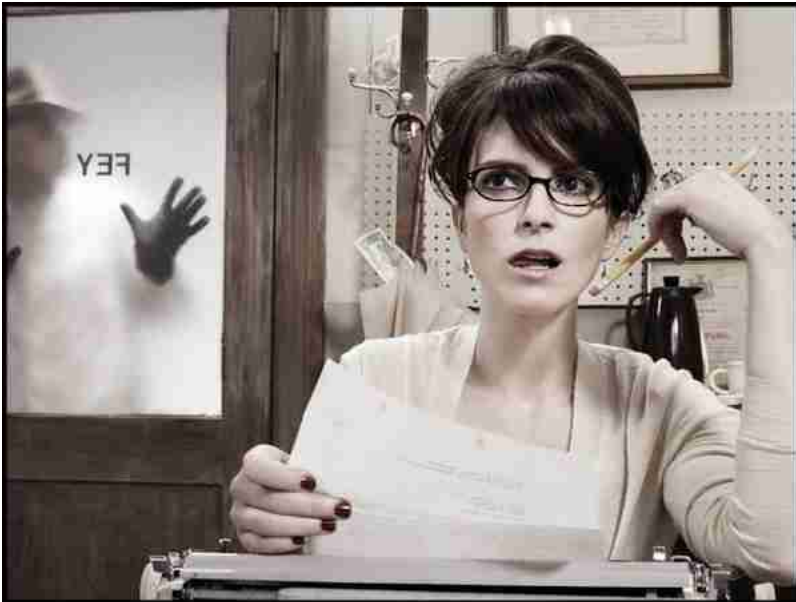
6. Saber leer un contrato de gui3n

Salud Reguera, abogada especialista en Propiedad Intelectual te dice qu3 errores no debes cometer al firmar un contrato.

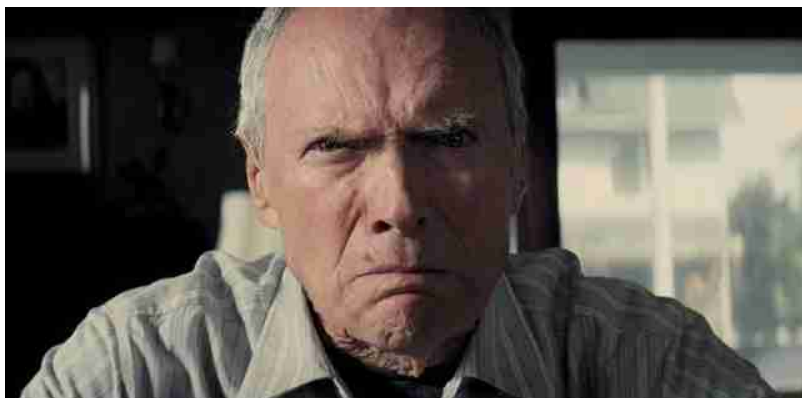
7. Un lugar d3nde registrarlo

Hay varias opciones, con distintos precios: El Registro de la Propiedad Intelectual de tu pa3s, la Oficina de Copyright de Los Estados Unidos o Safe Creative.

Y por supuesto leer blogs sobre gui3n. Hay algunos muy buenos.



La abuela caliente y el viejo verde (2013-10-17 20:29)



El sexo y los ancianos-clichés

Hay comedias que se ríe de los clichés y comedias que explotan clichés. Las segundas tienen menos gracia. Entre los clichés más utilizados están el de abuela caliente y el del viejo verde.

A veces uno se pregunta si los que escriben esto o los que pagan no tienen abuelos. De esto hablo en un post que no trata sobre el respeto a los ancianos, sino el respeto a nosotros mismos como profesionales no dejándonos caer en los clichés.

1. La abuela caliente y el culito del jardinero

Señoras que... dicen al jardinero "ese culito me vuelve loca" o dicen "oooooooooh, que grande la tiene el bombero" siguen pululando por las comedias. No sé a vosotros, pero a mi dejaron de hacerme gracia hace diez o quince años. La liberación sexual de los ancianos ha dejado obsoleto estos "comentarios picantes" que ya aparecían en Los 938

albóndigas en remojo y Despedida de soltero de cuando Tom Hanks empezaba a ganarse el pan.

2. El viejo verde y las señoras apretadas

Clint Eastwood tiene 83 años. ¿Lo imaginas con los ojos fuera al pasar por delante una mujer con la ropa apretada, apretada... y soltando cosas como "hermosa, anda por la sombra que el sol derrite los bombones"?

De acuerdo, hay viejos que con las hormonas revolucionadas como si tuvieran quince o cuarenta años. ¿Para qué negarlo?

El problema está en utilizar a viejos calientes como utilizar ingleses con bombín o andaluces con sombrero cordobés: Para hacer el chiste. Clichés de tomo y lomo que apenas sacarán una sonrisa cuando se buscaba una sonora carcajada. Claro que podemos utilizar una anciana caliente y un viejo verde, pero ¡qué chungo escribir un chiste de viejo verde porque toca!

Los ancianos son personajes con necesidades

Pensemos que los personajes son personajes más que recursos fáciles de guión. No pensemos en una anciana caliente ni un viejo verde, sino en personajes con necesidades. El humor o la tragedia no estará en "un viejo verde quiere tocar el culo a un bombón", sino en "el abuelo está solo y necesita afecto, necesita sexo". Un ejemplo que ilustra esto lo encontramos en *A propósito de Schmidt*, donde Jack Nicholson interpreta a un viudo jubilado.



El personaje de Nicholson compra una caravana y viaja por Los Estados Unidos. En un camping conoce a una matrimonio y se caen bien. La mujer ríe a Nicholson todas las gracias y se produce un malentendido: Nicholson, que hace décadas "está fuera del mercado", confunde la excesiva amabilidad de la mujer con intenciones sexuales. Y cuando se quedan solos, él se lleva por la emoción y ella... ¡grita! La escena es medio cómica, medio dramática. Cómica cuando nos percatamos de la confusión, y dramática cuando tememos por la ira del marido.

Podemos pensar que *A propósito de Schmidt* destila un humor con cierta sofisticación, y como Nicholson es el protagonista, el personaje tiene un recorrido. Y estamos en lo cierto. El cliché apela al momento, a lo rápido; se quiere establecer una complicidad inmediata con el espectador: "¡Mirad este viejo verde y lo que va a hacer!" ¿Pero funciona?



Pensemos en la abuela de *Raising Hope*. En esta serie de humor absurdo, la abuela es un personaje de reparto que en algunos capítulos no aparece. Esta abuela hace a menudo alusiones sexuales sin vergüenza ninguna. La gracia no radica en que está caliente, sino que ha perdido la cabeza. Por esto confunde a su nieto con su marido y le hace proposiciones sexuales, o piensa que tiene quince años y se mete a ligar en Facebook. Un humor basado en la locura de la anciana, más que en sus deseos sexuales.

Los clichés de ancianas calientes y viejos verdes tienen "una cura" fácil: el guionista tiene que hablar con sus abuelos o los abuelos de los demás o pensar en los padres, si son mayores, que igual tienen la edad de Clint Eastwood década arriba o abajo.

Una frase sencilla destaca en medio del silencio (2013-10-20 11:00)

Una frase sencilla destaca en medio del silencio

Hay guiones donde cada palabra parece hacerse escrito con la misma intensidad con la que Moisés talló las Tablas de la Ley. Cada frase de cada personaje equivale a una cita, como un disparo. Y guiones donde las perlas están entremetidas en un parloteo incesante. En ambos casos, son palabras que se pierden. Demasiado solemne o demasiado ruido.

"Say my name" o "I won" y el silencio

Luego están frases simples como "say my name" ("di mi nombre") o "stay out of my territory" ("fuera de mi territorio") o "I won" ("Gané"). Frases de White/Heisenberg (Breaking Bad). Frases demasiado simples. Frases que ganan fuerza porque revelan momentos cruciales en la vida del personaje. Pero frases que destacan, sobre todo, porque están enmarcadas por el silencio. Así de sencillo.

Las frases que se pierden son como esos muros llenos de anuncios caseros: "clases de guitarra", "busco compañero de piso", "arreglo persianas"... Unos pegados encima de otros.

Si queremos que una frase impacte al espectador, haga aplaudir al crítico, y acabe estampada en una camiseta debemos destacarla como un cuadro destaca en una pared desnuda.

Silencio.

Cuándo plantar, cuándo no plantar
(2013-10-21 09:31)



No siempre hay que plantar porque plantar puede matar la sorpresa o hacer lenta la historia.

"Si quieres que el personaje coja una pistola, pónsela en el primer acto; planta y recoge", dicen los manuales de

guión. Advierten que plantar puede evitar que el espectador enfurezca por un agujero. Sin embargo, plantar puede convertirse también en un error, puede aburrir por exceso de explicaciones.

Plantar nos coloca en la situación de un demiurgo que ordena el caos. Si quiero que una niña de diez años coja una pistola se la tengo que poner en la mano, pero mucho antes tengo que poner al padre guardando el arma en la mesita de noche. Pero hay momentos donde plantar equivale a TRAZO GRUESO, y eso también puede molestar, menos a los espectadores que les gusta pensar que son más listos que los guionistas. (Para esto último, un truquito antiguo: si te pones en lugar del espectador medio y piensas "ahora el personaje hace esto", QUE EL PERSONAJE NO LO HAGA).

Volviendo a lo de plantar... Hay guiones donde TODO absolutamente TODO está plantado, matando la sorpresa. Por ejemplo:

Ana y Paula tienen diez años. Fuman en el parque. Una vecina las ve. Cuando Ana regresa a casa, la madre la recrimina por fumar y la castiga.

... Hay algo que quizá no debería plantarse...

Ana y Paula tienen diez años. Fuman en el parque. Una vecina las ve. Cuando Ana regresa a casa, la madre la recrimina por fumar y la castiga.

... No es necesario que aparezca la vecina porque todos comprendemos que una vecina o cualquier otra persona puede ver a las pequeñas e ir a chivarse a la madre. Lo que entra dentro de las posibilidades naturales de la acción no debería plantarse. No estamos hablando de

una pistola que acaba en manos de una niña. Seguimos del punto de vista de Ana; vivimos su historia, lo que ella ve, percibe y conoce. Y ella no puede ver ni saber si la vecina la ha visto, a no ser que eso es lo que queramos, pero entonces, esta sería la cadena de acontecimientos:

Ana y Paula tienen diez años. Fuman en el parque. Una vecina las ve. Ana ve a la vecina. ~~Cuando Ana regresa a casa, la madre la reerimina por fumar y la castiga.~~ Ana está castigada; se lo cuenta a Paula: "La vecina es una chivata, se va a enterar".

... ¿Y por qué esto es así? Porque no necesitamos ver cómo la madre castiga a Ana. Esto lo damos por supuesto. Siempre hay que omitir lo obvio, lo natural, cuando su representación sólo añade tiempo muerto, lentitud.

Otro ejemplo:

Eva lee una revista. Encuentra en la revista una encuesta con un gancho: "Rellena esta encuesta, envíala a... y podrás ganar un coche". Eva gana el coche.

... Desde aquí podemos escuchar al espectador "ahora gana el coche". Pues no, no vemos lo de la encuesta. Queda así:

Eva lee una revista. ~~Encuentra en la revista una encuesta con un gancho: "Rellena esta encuesta, envíala a... y podrás ganar un coche".~~ Eva gana el coche.

... ¿No es esto muy fuerte? Sí y no.

En la vida cotidiana compramos lotería, cupones, rellenamos encuestas de los centros comerciales para conseguir el premio "tu hipoteca pagada". Estos boletos pueden ilusionarnos, pero estas ilusiones no tiene como resultado previsible la consecución de un premio. En una película sí hay una correlación necesaria entre boleto-

premio. Como guionistas escogemos la información que queremos destacar y si destacamos que Eva rellena una encuesta cuyo premio es un coche, todos pensamos que va a ganar ese coche. Y si no lo gana, el espectador se siente frustrado.

Si piensas "yo es que soy autor, y Eva no gana el coche", estás malgastando el tiempo y las expectativas del espectador. Haces un "cliché de autor".

En el caso de Eva, aunque seguimos su punto de vista, y en su punto de vista entra la posibilidad del premio, para ella es una sorpresa conseguirlo. Para el espectador NO LO ES, porque realmente lo está esperando. De hecho, si acabara la película y no hubiera vuelto a aparecer el dichoso boleto, el espectador podría preguntarse qué paso. En la vida real, a menudo nos olvidamos que compramos una quiniela.

Luego están los objetos plantados de manera torpe. Por ejemplo, dos que pelean sobre la cubierta de un barco, PLANO DEL ANCLA, pelea, pelea, PLANO DEL ANCLA, pelea, pelea, PLANO DEL ANCLA, pelea, caída atrás... Y el ancla atraviesa a uno de los dos. Vamos a ver... En los barcos hay anclas. No hay que plantarlo. Culpemos de esto al director o al realizador, pero nosotros como guionistas no pongamos más peleas en la cubierta de un barco.

Así que cuidado con plantar objetos o acciones. Unas veces estará bien (en el caso de la niña que encuentra el arma, o en género del suspense que necesita que planteemos la bomba —o lo que provoca inquietud). Y otras veces dará lugar a una historia con manchones. Aunque para ver qué funciona y qué no funciona hay escribir.

'Cautivos del mal', la escritura simple y la escritura sugerente (2013-10-28 10:43)



En esta época aún nos sorprende ver guiones 'literarios' llenos de acotaciones técnicas hechas por el propio guionista.

Incluso en los buenos tiempos de Hollywood los llamados "shooting script" (guiones de rodajes) apenas contenían indicaciones de cámara.

Abajo, un ejemplo de Cautivos del mal (The Bad and the Beautiful) con guión de Charles Schnee y George Bradshaw.

```
FULL SHOT - EXT. JONATHAN'S POOL - NIGHT           10+  
Jonathan carries Georgia from his car to  
the swimming pool, gleaming in the moonlight.  
He takes the pearls from her hand, dumps her  
splashing into the water.  
  
DISSOLVE TO: '
```

Más o menos:

PLANO GENERAL - EXT. PISCINA DE JONATHAN - NOCHE

Jonathan lleva en brazos a Georgia del coche a la piscina, que brilla a la luz de la luna. Él lleva las perlas en una mano, y arroja a Georgia al agua.

La escena del guión a la pantalla

Seguro que recordáis cómo quedó la escena en la pantalla:

La escena comienza con EL PLANO GENERAL. El guión establece la localización, pero el espectador no se ubica en la escena y considera que está en los jardines de la mansión de Jonathan.

Jonathan lleva a Georgia, pero no desde del coche; el vehículo no aparece. La escena anterior transcurre en el minúsculo apartamento, por lo que entendemos la elipsis. LA CÁMARA se acerca Jonathan y Georgia hasta el PLANO MEDIO... Jonathan se detiene en un punto del camino... El plano vuelve a abrirse para darnos una sorpresa...



... Jonathan arroja a Georgia a la piscina. La escena es muy breve, la apertura del plano es rápida y el espectador no puede decir "la va a tirar", porque ya la ha tirado.

Sin embargo, en el guión no hay tanta complejidad. El director es Vincente Minnelli, uno de los grandes, hace posible la magnífica escena. Quizá que en manos de un director menos competente o en producciones de televisión de acelerada grabación y poca sutileza, el "chiste" de la piscina se vea venir. "Ahora la tira", diría la abuela.

Ésta manera de escribir escueta es un problema para el guionista. No sabemos si el guión acabará en manos de un Minelli o de un director ramplón, y una regla no escrita dice que el guionista no debe indicar qué planos grabar (así que mejor no escribir guiones con términos técnicos, que además, son arduos de leer). Por otro lado, el guionista puede que tenga en la cabeza una escena planificada al detalle como la que acabamos de ver en imágenes.

¿Qué puede hacer el guionista?

La respuesta está en la lectura de los guiones USA de las dos últimas décadas. En estos vemos cómo los guionistas se las ingenian para indicar planos sin abrir la boca. Las nuevas aventuras de un guionista en Hollywood está lleno de ejemplos del propio William Goldman y de otros autores.

'Reescribiendo' la escena

Un guionista moderno quizá escribiría la escena así:

EXT. JARDINES DE JONATHAN -NOCHE

Jonathan lleva en brazos a Georgia. Él lleva las perlas en una mano. Se detiene y mira a Georgia.

Jonathan se ha parado en el borde de la piscina que brilla a la luz de la luna. Tira a Georgia al agua.

De esta manera el guionista puede sorprender a los que lean el guión: no se menciona la piscina hasta el final, no se dice en qué punto se ha parado Jonathan. Hay dos párrafos, por lo que cabe imaginar dos planos.

Realmente, esto no es nuevo; Jean-Claude Carrière, guionista habitual de Buñuel, aboga por esta manera de escribir —'escritura invisible', la llama. Un ejemplo de la escritura de Goldman la encontramos en *Cómo presentar personajes con cinco ejemplos*, donde el guionista dice de un personaje, entre otras cosas:

Sus ojos no se pierden nada: tiene ojos de piloto.

... Ahí está perfección: una frase escueta, literaria, que dice mucho del personaje y pide a gritos un primer plano o plano detalle de los ojos. ¡Goldman, te adoramos!


Ahora, a leer guiones, ¡por lo menos tres o cuatro!

5.10 noviembre

Sobrevivir como guionista, los hermanos Marx y más (2013-11-04 10:41)



En esta entrada respondo a las preguntas que algunos hicisteis en Facebook. Hablo sobre cómo llegar a Hollywood, cómo emplear el método de trabajo de los hermanos Marx, cómo sobrevivir como guionista, y más...

 **Alberto Sánchez Regatos** ¿Y es más fácil hacer llegar un guión traducido a Francia, Uk o USA que a una productora aquí en España? ... por lo que he visto sí... Ilumineme.. 😊

Me gusta · Responder · 30 de octubre a la(s) 19:25

 **Alberto Sánchez Regatos** ¡Prefieres el desayuno americano o el continental?

Me gusta · Responder · 30 de octubre a la(s) 19:24

Javier: Empezamos con el desayuno: Tostá con aceite y jamón, y café muy fuerte con una cucharada de azúcar. Aunque alguna que otra mañana se me han antojado un par de huevos fritos.

Te confieso mi intento de aventura hollywoodense. Hace 952

muchos años llegué a la página de empleo de Disney. (Eran los tiempos de Monster S.A.) En esta página lo mismo buscan a gente para un parque temático que a gente para los estudios de animación. NADA HAY PARA GUIONISTAS. No obstante, me animé a escribir a la solicitud de "buscamos diseñador". Conté que era guionista español, que en España no tenemos agentes y que tenía una idea fabulosa para ellos. Lo curioso es que recibí una breve y amable respuesta del jefe de animación que seleccionaba a los empleados. Me dijo que Disney no recibía directamente guiones, que lamentaba no poder ayudarme, y que buscara un agente para hacerles llegar el guión.


El problema es que para encontrar un agente hay que estar en Los Ángeles o Nueva York. Los agentes tienen miles de guiones al año a su disposición; ¿por qué leerían el guión de un tipo con el que no pueden hablar de tú a tú?

También podrías intentar meter tu guión en la Black List. Conozco a una guionista que lo ha hecho. Estoy esperando a ver qué me cuenta.

Te recomiendo el blog Objetivo: Writers' Room (Las aventuras de dos guionistas españoles en Hollywood). En este blog se explica cómo podrías acabar de guionista en Hollywood.

Creo que hoy por hoy, los guionistas españoles lo tienen crudo para ir a Hollywood como no sea de mano de un director español que esté allí. ¿Has pensado en dirigir? ¿Quién sabe? Te cuento el caso más cercano que conozco. El director de cine Francisco Javier Gutiérrez dirigió el largometraje 3 días. Tuvo buenas críticas internacionales, se lió la manta a la cabeza y se fue a Los Ángeles. Tras

hablar con unos y con otros, y después de varios años viviendo allí consiguió ponerse al mando del reboot de El cuervo. Hay que estar allí. De momento, ¿por qué no pensar en el largo? Hoy todo es posible. Recientemente vi un largo rodado por 6.000 euros que estaba bastante bien.

 **Alberto Sánchez Regatos** De hecho, da la impresión de que los productores huyen de que alguien les pueda hacer llegar un guión.... Yo lo suelo comparar con las tiendas que compran oro... Si alguien se acercase a venderlo y antes de que llegue a la puerta se la cerrasen.... lo lógico es que le echas un vistazo y si es oro de verdad, pues lo compras, pero que te niegues a ver si lo es me parece de gente muy mediocre...de una industria muy mediocre...que así luce.
Me gusta · Responder · 1 · 30 de octubre a la(s) 19:33

Javier: Bueno, el oro lo compras y casi que lo vendes al poco tiempo. Lo cierto es que enviar guiones a las productoras dejó de funcionar hace mucho tiempo. Puede que Violetas fuera uno de los últimos proyectos admitidos por ese sistema. Y no nos fue mal: dos premios y dos menciones.

Uno tiene que hacerse el visto antes de vender. ¿Cómo? Yendo a donde están los productores: conferencias, encuentros, mesas redondas... Haciendo preguntas. Presentándose.

 **Diego Fdez Sánchez Autorteatral** ¿En qué proyecto de escritura andas metido? (corto, largometraje...) ¿Te inspiras en tu bar de tapas?
Me gusta · Responder · 30 de octubre a la(s) 20:13

Escribo una novela para una editorial. No puedo dar más detalles. Sólo que voy retrasado.


 **El Inquilino Guionista** ¿Quieres colaborar en este maravillo libro? <http://elinquinoguilonista.blogspot.mx/>... jajaj, bueno, ahora en serio mi pregunta: ¿Qué puede hacer el guionista para mejorar su situación laboral?
 **el inquilino guionista: El duro guión. El informe perro. La pluma sin tinta. El saco roto. El...**
elinquinoguilonista.blogspot.com
Me gusta · Responder · Eliminar vista previa · 30 de octubre a la(s) 21:04

Javier: Sabes que siempre estoy dispuesto a colaborar contigo.


¿Mejorar la situación laboral como guionista? Creo que el mayor problema del guionista es considerarse guionista. Es decir, pensar "yo sólo soy un guionista". Y así se cierran muchas puertas. Ahora escribo para var-

ios medios online. También escribo anuncios (no te diré cuáles). Y una novela para una editorial. Recuerda que en los buenos tiempos de Hollywood, el guión era un trabajo "residual". Lo hacían novelista o dramaturgos que querían un dinero extra o personas de camino a la dirección.

Al guionista le recomendaría que pensara que es **ESCRITOR** o, como dice mi mujer, **CURRITO DE LA PALABRA**. Se abre el abanico de posibilidades. Por ejemplo: Si ves una publicación online que no habla de cine ni series de televisión, haz una propuesta para trabajar con ellos. Así comencé a escribir para Yorokobu. Si crees que tienes talento para contar una historia en media página, piensa en la publicidad.

 **Martín DeSoto** ¿Te gustan las películas de gladiadores?
Me gusta · Responder · 1 · 30 de octubre a la(s) 21:48

Javier: Y de vaqueros. Las veo con mi mujer. Realmente no tengo un género favorito. Pienso como Voltaire: "Todos los géneros son buenos, menos el aburrido".

 **Juan Antonio Anguita** Una vez k la técnica la controlas...k haces para escribir desde las entrañas?
Me gusta · Responder · 30 de octubre a la(s) 22:21 a través de móvil

Javier: La técnica llega después. Primero uno intenta escribir lo más deprisa posible. Lo más auténtico. Y después corrige. Si escribo como un personaje que está en la cárcel (como ya hice), me mentalizo que estoy en la cárcel y escribo en primera persona lo que piensa, lo que hace, lo que siente... Después traslado el resultado a diálogos.

 **Margarita Agut Gimeno** ¿Es peligroso soñar con tus personajes?
Me gusta · Responder · 1 · 30 de octubre a la(s) 22:20

Javier: No recuerdo haber soñado con mis personajes. Sí haber estado dentro de películas ajenas. Pero no es malo. Durante la escritura de Violetas, la guionista Laura Muñoz Liaño tuvo una serie de sueños con las protagonistas. Ellas envia-

ban mensajes. Introdujimos los mensajes en el gui3n.



V'ctor Hugo D'az Xolalpa ¿por qu3?

Me gusta · Responder · 31 de octubre a la(s) 3:59

Javier: Pens3 que ser'ia

divertido para escribir un post. Y lo est' a siendo.



Sara Palacio Garc'as Una pregunta: si escribes una comedia, la presentas y la gente se r'ie m'as de lo que tu no te esperabas que en lo que escribiste para ser gracioso, qu3 dice eso de tu intuici3n como guionista?

Me gusta · Responder · 31 de octubre a la(s) 0:05 a trav3s de m3vil

Javier: Esa gente que se r'ie de unas cosas y de otras no, es tu primer p'blico. No dice que seas mejor o peor guionista de comedia.

Uno puede escribir en solitario una historia de terror o un drama o cualquier otro g3nero. Una comedia en solitario es pr'cticamente imposible. Uno necesita un referente, un compa'ero de escritura a qui3n lanzar el chiste. El compa'ero es el primer p'blico. Si se r'ie con lo que acabas de decir es posible que el chiste o gag sea bueno.

Si no tienes compa'ero de escritura, e incluso teni3ndolo, toma como referente a los Hermanos Marx. Mucho antes de rodar una pel'cula, los Marx representaban por teatros de peque'as ciudades los di'logos como "la parte contratante" y otros. Observaban qu3 hac'ia re'ir a los espectador y qu3 no gustaba. Pul'ian los di'logos. Despu3s de quince o m'as representaciones sab'ian qu3 funcionaba y eso es lo que se grababa.

Esto es lo mismo que ocurre con los shows de mon3logos de vemos en la TDT. Conozco un actor-monologuista que vive de ello. Antes de que el show se grabe para la televisi3n ha estado dando la vuelta a los clubes de Espa'na para pulirlo.

En tu caso, sustituyes las representaciones por las lecturas de tus amigos y familiares. T3malo como una t3cnica de depuraci3n.

Y ESO ES TODO, AMIGOS

Descripciones de personajes: ¿Cómo de precisas deben ser? (2013-11-05 12:47)



Hay guiones en los que cada personaje está descrito minuciosamente: la ropa, los rasgos físicos, los tics... Hay guiones donde las descripciones son escuetas. "Isabel es cursi", dice uno de los personajes de la protagonista de Calle Mayor: ¡no hay más!

¿Hasta qué "nivel de detalle" necesitamos describir a los personajes? ¿Cuándo es necesario y cuándo no? Algunos lectores me ayudaron a responder a esta cuestión. ¡Muchas gracias!

Hice una propuesta en la página de Facebook de La 958

Mientras respondo a las preguntas que dejásteis, me gustaría que me dijérais, por privado (para no influenciaros los unos a los otros) cómo imagináis vestidos y qué rasgos físicos tienen los personajes por éstas líneas:

LA NIÑA corre por el parque detrás de un collie.

El PSICÓLOGO se rasca la cabeza.

La CAMARERA se acerca a la mesa.

Y ya está. No es necesario extenderse. Vale una línea o dos por personajes. Cómo viste y alguna característica física, si queréis.

solución elegante:

Antes de leer las respuestas de los lectores que colaboraron, piensa en la PRIMERA IMAGEN que apareció en tu cabeza al leer NIÑA, PSICÓLOGO Y CAMARERA. Te invito a que las anotes antes de seguir leyendo.



Al final escribiré cómo imagino a los personajes. Primero, los lectores por orden de envío:



Alberto Sánchez Regatos

Es sencillo, nuestra mente nos va a llevar a casi todos a algo muy parecido....😁

2 de noviembre

-La niña... pequeña, delgada, con dos coletas y un vestido con falda corta,
-El psicólogo, un hombre de mediana edad, medio calvo, con barba y gafas.
-La camarera, una mujer de treinta y largos, con coleta y cara de mal humor.

Todos muy influenciados por las pelis...sobre todo las americanas...😁

Me gusta la frase de Alberto: "Todos muy influenciados por las pelis... sobre todo las americanas..." Volveremos a ella más abajo.



Margarita Agut Gimeno

La Niña: 8 años; vestido rojo y sandalias; dos coletas altas; mielada.

El Psicólogo: 35 años; vaqueros, camiseta negra y sobre ella camisa abierta de ante; cabello un poco largo y barba de unos días.

La Camarera: 45 años; entradita en carnes, pecho abundante, cabello tintado recogido en un moño; pantalón rojo y camisa estampada de grandes flores.

2 de noviembre

La niña de Margarita es más "concreta" que la de Alberto. Han coincidido en "las coletas": un elemento de arquetipo.

El psicólogo es de "la nueva escuela", mientras que Alberto describe a un tipo de "la vieja escuela".



Victoria Eugenia Muñoz Solano

-Niña detrás de Collie: Pelo blondo peinado en una trenza, blusa a cuadros rojos y blancos, vaqueros y zapatillas deportivas. 8 años.

- Psicólogo con cuaderno de anotaciones y calvície avanzada. Gafas pequeñas y cuadradas nariz afilada y ojos avispados. 45 años.

- Camarera que se acerca a la mesa; Morena, estatura media, ojos almendrados de mirada triste; que contradice su amplia sonrisa de intenso rojo y dientes blancos. 30 años.

2 de noviembre

Victoria nos presenta una niña muy concreta. Es la ruibita que en las comedias es un ángel y en las de terror es el demonio.

El psicólogo de Victoria también es de "la vieja escuela".

Vemos que la camarera es el único personaje en el que no han coincidido de ninguna manera. Por mi parte, cuando escribo veo así a estos personajes:

LA NIÑA con vestido blanco y el cabello largo y suelto.

EL PSICÓLOGO de mediana edad, trajeado. (De la vieja escuela).

A LA CAMARERA no la visualizo. Está para poner café o no aparece en la escena.

Hace poco escribí un relato sobre una niña que no describo. En una relectura me pregunté si "mi niña" sería "la niña del lector". Por un lado pensé que "el vestido blanco" quizá no era el apropiado. Esto explica que a veces los lectores de una novela estén disconformes con los actores elegidos para la adaptación: "No veo a fulano

para el papel", dicen basándose en el físico más que en las dotes interpretativas.

Por otro lado, creo que, sin quererlo, he inducido a Margarita, a Victoria y a Alberto a observar a los personajes. Al solicitar las descripciones de la NIÑA, LA CAMARERA y EL PSICÓLOGO éstos "arquetipos" han dejado de serlo: se han convertido en NIÑA, LA CAMARERA y EL PSICÓLOGO de Margarita, Victoria y Alberto.

Alberto dice que ha escrito con la influencia de las películas americanas, sin embargo, su camarera "tiene malhumor". Esto no es un arquetipo. Indica una manera de actuar. No servirá café de manera neutra.

Retomando el título: ¿Cómo de precisas deben ser las descripciones de los personajes?

Realmente la descripción física de los personajes en los guiones no importa mucho. Un psicólogo que escucha lo que dice el protagonista es "un psicólogo" sin más. El espectador reconoce al "arquetipo".



Si los personajes son protagonistas o importantes sí necesitaremos saber la edad y quizá cómo visten si la escena lo requiere. Que un personaje lleve un traje tres piezas negro a la playa es llamativo y hay que mencionarlo.

Sí necesitamos DESCRIBIR una característica física cuando influye en la historia como la nariz de Cyrano de Bergerac o las cicatrices que muestra Joan Crawford en Un rostro de mujer.

Para acabar, qué mejor que el ejemplo de Wilder y Diamond para describir a los protagonistas de Con faldas y a lo loco. Estos son los personajes de Tony Curtis y Jack Lemon:

Una chica del conjunto sonríe y guiña un ojo a...

JOE, el saxofonista. Él le devuelve el guiño. **JERRY, que aporrea el contrabajo** detrás de él, se inclina hacia adelante y le da un golpecito a JOE en el hombro.

Joe y Jerry son dos tipos corrientes; tanto que no merecen más descripción que sus nombres. ¡Qué más necesitamos saber! Y aquí, la bomba, el personaje de Marilyn Monroe:

Una de las chicas de la banda pasa corriendo llevando una maleta y un estuche de ukelele. Se llama SUGAR. ¿Qué podemos decir de Sugar, excepto que es **la chica de los sueños** de cualquier varón americano con sangre en las venas que haya leído alguna revista para caballeros?

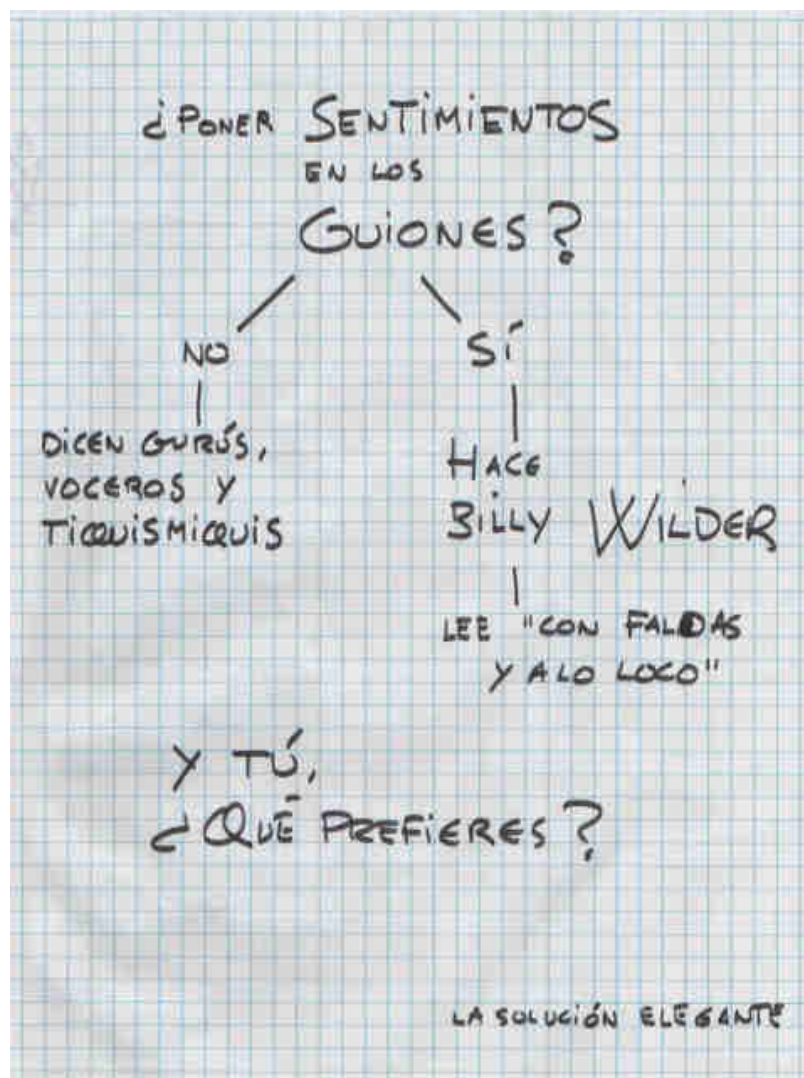
Sugar es la chica de los sueños, la que aparece en las portadas de las revistas de caballero de 1958. Suficiente.

Un puñado de citas (2013-11-08 09:42)



Describir "sentimientos" en los guiones

(2013-11-12 08:56)



JOE
Si encontrara a una chica que pudiera...
me casaría con ella al momento.

Chasques los dedos. La palabra "casarse" también hace resonar
algo en el interior de Sugar.

SUGAR
¿Podría hacerse un favor?

JOE
¿El qué?

SUGAR
Puede que yo no sea el doctor Freud ni
un hermano Mayo ni una de esas
doncellas francesas, pero... ¿puedo volver
a intentarlo?





Chasquea los dedos.
La palabra "casarse"
también hace resonar
algo en el interior
de Sugar.



El personaje es juzgado por lo que oculta **(2013-11-14 20:43)**



En esta entrada hablo de dos personajes con comportamientos similares —en el mismo episodio— y, sin embargo, son juzgados con distinto rasero por los espectadores. Los personajes son Don Draper y Pete Campbell.

El episodio Colaboradores (6x03) de Mad Men muestra a Draper y Campbell siendo infieles a sus mujeres con vecinas. Que las tramas de Draper y la de Campbell sigan el mismo desarrollo, con idénticos plots, nos permite estudiar la importancia de la información extra que damos a los espectadores.

Ambas historias comienzan en reuniones de vecinos para celebrar el fin de año. En ambas fiestas las mujeres lanzan los tejos a los protagonistas: tanto a Draper, como a Campbell. Poste



La conclusión de cada trama es distinta:

1. La amante y la esposa de Draper hacen migas y no hay una tragedia (de momento).
2. El encuentro final entre la mujer y la amante de Campbell cambia la vida de Campbell. La amante de Campbell es golpeada por el marido y esto supondrá que acabe revelando la relación furtiva.

Parece que Matthew Weiner —el creador de *Mad Men*— hace trampa con la cara destrozada de la rubia que ama a Campbell. Punto para Draper.

Sin embargo, Weiner no deja en buen lugar a Draper al hacerlo amigo del esposo engañado. El marido de la amante parece un buen tipo, un médico algo ingenuo, que admira a Don. Los espectadores podrían pensar "qué cabrón, Don". Esto demuestra que a Weiner no le gustan las cosas fáciles. (Lo fácil sería pintar al marido de la amante como un tipo zafio). Tampoco estamos seguros que Draper actuaría de manera distinta si la amante apareciera con la nariz rota.

Una escena del pasado salva la imagen de Don

¿Entonces? ¿Por qué la imagen de Don está a salvo en este episodio? Por las dos escenas de Don Draper adolescente en la casa de putas de su tío. Aquí vemos que Don es un zangolotino que no sabe de la vida ni de las mujeres. La última escena de este flashback muestra cómo su madre embarazada hace el amor con el rudo de su tío. Los espectadores son testigos de la inocencia interrumpida de manera brusca.

Se nos escamotea el pasado de Campbell. No encontramos "justificación" en su infidelidad y en su desdén por su amante golpeada. Por eso podemos decir que un personaje es juzgado no por lo que hace, sino por la información que se oculta de él.

Al menos, así lo veo yo. ¿Qué pensáis vosotros?



Leer el fin de semana... (2013-11-15 10:25)



Cada viernes, tres recomendaciones para leer el fin de semana. Artículos interesantes, prácticos, curiosos para guionistas y similares.

1.

Kurt Vonnegut y su guía para “escribir con estilo” en Cultura Impopular. Aunque Vonnegut habla para periodistas y escritores, sus recomendaciones pueden ser aprovechadas por guionistas.

2.

Una serie de ficción es COMO UN TREN de pasajeros, dice Manuel Ríos San Martín en GuionistasVLC. Con esta sencilla y poderosa metáfora, San Martín explica de manera sencilla temas como EL CONCEPTO, EL ESPACIO, LOS PERSONAJES, y cómo usarlos para nuestros propósitos.

3.

Remordimiento (The Broken Lullaby) o cómo comenzar
970

una película de manera fascinante en Kinodelirio. Incluye vídeo del fragmento comentado, que muestra una secuencia de escenas de gran belleza narrativa y compositiva.

Un bello ejemplo sobre la reacción ante la muerte (2013-11-18 11:50)



ROGER STERLING, LA MADRE MUERTA Y EL LIMPIABOTAS

“Imagina... Una chica está en su piso. Su padre o su tío la llama por teléfono: la madre ha muerto. Escríbelo”, digo en los talleres de guión.

El guionista joven o poco experimentado suele escribir una escena que incluye algunos o todos estos clichés:

La chica pega la espalda a la pared y se deja caer;
corre gritando como una loca a tirarse al sofá o a la cama;
hunde la cabeza entre las piernas (en el sofá) o se coloca en posición fetal (en la cama);
tira cosas, cuanto más frágiles mejor (botellas, jarrones, vasos);

se rasga la ropa (sobre todo si el personaje es “racial”);
golpea la mesa gritando “¡por qué-por qué-por qué!”

... De alguna manera, el guionista joven o poco experimentado así como la mala ficción considera que el per-

sonaje debe mostrar de manera escandalosa que amaba a la persona fallecida. En el origen de estos clichés puede estar la idea “acción-reacción”, pero la realidad nos dice (y la buena ficción), que la fórmula acción-reacción no tiene efecto inmediato.

Muchas veces hay una acción y la reacción tarda en llegar en el mundo real; entre un momento y otro puede haber horas, días incluso semanas. El guionista tiene que saber cómo articular ese tiempo dentro del tiempo de la película.



¿Quiere decir que el personaje no puede gritar, tirarse de los pelos, dejarse caer por la pared, golpear los muebles...? Claro que puede hacerlo. El personaje en contexto. No todos los personajes. Un personaje porque alrededor hay una serie de circunstancias que le llevan a reaccionar de manera visceral. Quizá la chica está sola, sin dinero, sin trabajo, las circunstancias le pueden... le dicen que su madre ha muerto, le flaquean las piernas y se cae redonda. En ningún caso, la reacción visceral porque sí es mala literatura de guión.

También está la influencia de la mala ficción, en la que todo es exagerado, todo... Hay guionistas que toman como referente otras películas, más que la vida. Esto es un problema.

Quiénes tenemos unos años y hemos pasado por recibir

noticias de fallecimiento de familiares y amigos, hemos observado a los demás, nos hemos mirado, y sabemos que muchas veces, la reacción tarda en llegar. Entre que nos dicen “la abuela ha muerto” y las lágrimas puede haber una eternidad.

Hay personas cuya reacción es no reaccionar

Parece que no están afectadas, que están vacías, pero no es así. Incluso parecen sonreír cuando hablan junto al ataúd.

Hay personas que lloran sin aspavientos

Y nada más. Lloran en silencio. Puedes hablar con ellas de trivialidades y te responden sin pena. Lágrimas serenas.

Hay personas que sienten alivio

A veces, los familiares sienten alivio cuando la persona que ha muerto estaba enferma o demasiado mayor para valerse por sí misma. No es una reacción egoísta. No deseamos el sufrimiento de los demás.



Sterling dice que no siente nada por la muerte de su madre.

Puede que los amigos de los aspavientos consideren que las personas que no lloran ni se arrancan la ropa “no tienen sentimientos” o “no querían mucho al muerto”. La verdad es que días más tarde, incluso semanas, en el momento menos esperado, los que no lloraban tengan ataques de llanto o pesadillas en las que se sienten

desvalidos.

La muerte de las personas queridas es desconcertante. No estamos preparados vivir una realidad donde falta una persona realmente importante para nosotros. Reaccionamos cuando comprendemos la magnitud de la muerte ajena.

Si un guionista no ha experimentado el dolor de la muerte de un ser querido, debería abstenerse de retratar el momento. Hay trucos para evitar el momento “mamá/papá/tu hermana ha muerto”.



Weiner lo retrata perfectamente en *Mad Men* (El umbral, 2 parte, 6x02). Roger Sterling dice no sentir nada con la muerte de su madre —a la que quiso profundamente—, pero llora cuando ve los útiles de limpieza del hombre que habitualmente le limpiaba los zapatos, y que también murió.

¿Acaso Sterling quería más al limpiabotas que a su madre?

NO

Sterling llora al ver los útiles de limpieza porque la muerte del limpiabotas le hace consciente de que la vida sin su madre no será la misma. Sterling puede cambiar de

limpiabotas. Madre sólo hay una. La única mujer que realmente amó y entendió a Sterling ya no estará.

Objetos: Elapestoso vino de Los Soprano (2013-11-19 21:10)



Podemos mostrar cómo piensa cada miembro de una familia con algo tan simple como un objeto que pasa de mano en mano. En este caso, el objeto es "un vino de Italia" que llega hasta Los Soprano (4x10 Strong, Silent Type).

Carmela se ha cortado el pelo y a Tony no le convence el resultado. Tony quería haber sido consultado antes. Medio minutos después, Carmela decanta vino.



El corcho se rompe. Carmela pasa el vino de la botella a un decantador y el olor le resulta raro...



Aunque el vino parece oler mal, Carmela se lo toma: "Vino, qué bien".

Carmela se toma el vino porque no quiere rebatir que un vino de la mamá patria es malo. No quiere disgustar otra vez a Tony. (Nota: Por mi experiencia, si el corcho se rompe al sacarlo, es probable que el vino sea malo).



Los suegros de Tony toman el vino y no replican. Más tarde, tío Junior se queja. Es la voz más vieja de la familia. Se ha ganado el derecho a quejarse. Tony toma vino una vez más, sin rechistar. El vino huele a pies, pero Tony se considera un machote —de la consulta de la psicóloga hacia afuera— y no se permite a sí mismo una queja.

El vino es un sencillo elemento que funciona perfectamente para definir el estado emocional de Carmela, la posición de sumisión o cortesía forzada de los invitados, el carácter quejica de tío Junior y finalmente la pose de tío duro de Tony Soprano. Justo en un momento en el que Tony tiene la moral caída por suelos.

¿Conocéis otros objetos que tengan recorridos y significados tan amplios como el vino appestoso de Los Soprano?

Leer el fin de semana (II) (2013-11-22 10:15)



Tres recomendaciones para leer el fin de semana. Artículos interesantes, prácticos o curiosos para guionistas y similares.

1.

La sección Psicología en Domingo de cine reúne comentarios a películas y series de la mano de la psicóloga Cristina Penín. Artículos accesibles en los que aparecen notas sobre la psicología de los personajes.

2.

Alicia Luna nos invita a reflexionar sobre el silencio que deja una historia, sobre países que vuelven anormales a las personas y sobre historias vistas desde el egoísmo. Todavía estoy meditando lo que ha escrito en Arráncame esos clavos.

3.

Carlos López nos dice con maestría cómo debemos comenzar una historia: ha de tener la precisión de un haiku y

ofrecer una promesa que debe cumplirse. Cuidado con lo que prometes es un artículo necesario, en Bloguionistas.

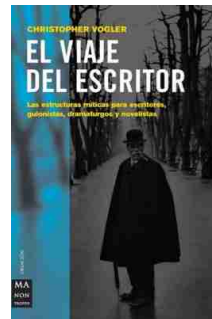
Los Arquetipos y el Viaje del Héroe, aplicados a la creación de historias (firma invitada) **(2013-11-24 13:10)**

Los Arquetipos y el Viaje del Héroe, aplicados a la creación de historias

Por Hidalgo Erenas (firma invitada) *

En este artículo voy a tratar sobre algo de lo que todo el mundo habla, pero no todo el mundo conoce, o no, al menos, en profundidad. Me refiero a los Arquetipos y el Viaje del Héroe. La idea es explicar cómo funcionan y cómo los podemos usar en nuestras historias, pero en ningún momento se va a entrar a explicar un listado de Arquetipos o estadios del viaje, ya que esa información se puede conseguir, además de en libros (consultar bibliografía recomendada), fácilmente consultando Internet.

Lo aquí expuesto se ha basado, principalmente, en “El Viaje del Escritor: El cine, el guión y las estructuras míticas para escritores” de Christopher Vogler, un conocido manual para escritores relacionado con los estudios sobre Mitología y Psicología comenzados por Carl Gustav Jung y



continuados por Joseph Campbell.

Así pues, lo que dio pie a este libro nada tiene que ver con un manual para escritores. Pero el hecho es que

el conocimiento que albergan dichos estudios puede ayudarnos como creadores de historias. Y Vogler pensó esto mismo, hace ya unos cuántos años, cuando escribió una breve guía, no para la venta sino como consulta para analizar los puntos fuertes y débiles de los guiones de Hollywood. Pero ya antes que él, el propio George Lucas hizo uso de estas ideas para desarrollar su famosa saga de “La Guerra de las Galaxias”.

Quisiera apuntar que los Arquetipos y el Viaje del Héroe pueden ayudarnos a desarrollar y/o analizar cualquier historia, sea del género que sea, en cualquier formato (cine, novela, cómic, etc.), y no solamente taquillazos “Hollywoodienses”. Éste es uno de los puntos que mucha gente, tanto defensores como detractores, no ha comprendido.

Los Arquetipos

Comenzaré por los Arquetipos, definiéndolos primero: son imágenes simbólicas comunes en la psique humana. Y, aunque un arquetipo puede ser cualquier cosa, como la lucha de la oscuridad contra la luz, o el bien contra el mal, Vogler se centra sobretodo en los Arquetipos relacionados con los personajes.

Algunos ejemplos de diferentes Arquetipos bien conocidos:

Artefactos:

Objetos de poder que permiten a los portadores hacer cosas asombrosas.



Pueden ser las clásicas varitas mágicas, como la de Harry Potter, bastones como el de Saruman y hasta aparatos futuristas como el “desneuralizador” de “Hombres de Negro”.

Lugares:

El Axis Mundi, que une el mundo terrenal con un mundo



ultraterrenal.

Desde el árbol de meditación del Buda, hasta la planta de las habichuelas mágicas, pasando por la Torre que sube Goku para llegar al palacio de Dios, el Héroe, a través del Axis Mundi y tras un esfuerzo físico o mental, llega a un lugar más allá de lo conocido, sea de forma tangible o intangible.

Personas:

El embaucador, personaje que siempre se sale con la suya tomándole el pelo a los demás, haciendo lo impensable, o



incluso sin saber cómo.

Estos tricksters (anglicismo muy usado para nombrar el arquetipo del embaucador) no necesitan presentación. Pasemos a clarificar algunos puntos sobre los Arquetipos (tanto relacionados con personajes como no) :

1 – Los Arquetipos no son estáticos. Esto significa que un personaje, lugar, u objeto, puede comenzar representando a un arquetipo y a lo largo de la historia, cambiar a otro. E incluso puede representar a varios Arquetipos diferentes a la vez. Un caso típico de cambio de arquetipo es el del enemigo que, tras ser derrotado, pasa a ser un aliado, y un caso habitual de varios Arquetipos a la vez, en el mismo personaje, es el del héroe de la historia que también es un embaucador.



El profesor Cavan de “El Día de la Bestia” (interpretado por Armando de Razza).

El profesor Cavan comienza siendo un guardián del umbral que no quiere colaborar con los protagonistas, pero tras comprobar, con sus propios ojos, que la amenaza es real, se vuelve un aliado imprescindible para la historia.

2 – Los Arquetipos son transferibles, o lo que es lo mismo, un mismo arquetipo puede ser representado en nuestra historia por diferentes personajes, objetos, lugares, etc.



Yoda y Obi Wan (in-

tepretado por Alec Guinness) de la saga de “La Guerra de las Galaxias”.

En la famosa epopeya espacial, el arquetipo del Mentor comienza desempeñándolo Obi Wan, y cuando éste fallece, el arquetipo pasa a ser representado por Yoda. Pero incluso estando Obi Wan muerto, su espíritu complementa las funciones del Mentor que lleva a cabo Yoda.

3 – Los Arquetipos son duales, es decir, no son obligatoriamente de signo positivo (bueno) o negativo (malo). Antes hemos hablado del Mentor, un personaje que hace de maestro y guía para el protagonista. Bien, nosotros podríamos crear un Mentor que hiciera su trabajo en el sentido negativo, ya fuera por los errores de éste (con consecuencias cómicas para nuestra historia), ya fuera porque el Mentor en cuestión es también un enemigo y busca entorpecer el objetivo del Héroe. Ni qué decir tiene que ese signo no es fijo, por lo que un arquetipo puede empezar siendo positivo y cambiar a negativo, y viceversa, tantas veces como necesite una historia.

4 – Los Arquetipos no tienen un aspecto establecido fijo. Si bien, es cierto muchos Arquetipos los asociamos fácilmente a unas apariencias antes que a otras, pero esto suele ser una cuestión más cultural que psicológica. E incluso cuando la imagen a la que se asocia un arquetipo está relacionada con una apariencia otorgada por el inconsciente colectivo (nuevamente me remito al Mentor, representado usualmente como un anciano sabio), puede ser mostrado con cualquier otra apariencia, siempre y cuando el arquetipo desempeñe su función correctamente dentro de la trama.



El niño (Spencer Breslin y Bruce Willis).

"El niño" interpretado por Breslin hace las funciones del Mentor, con la misión de hacer que el personaje de Willis deje de ser un amargado hombre de negocios y vuelva a ser feliz, como cuando era pequeño.

5 – Los Arquetipos no deberían ser evidentes. Y esto es una cuestión muy importante, pero si seguís los puntos anteriormente expuestos, no tendréis problemas con este asunto.

En el cine comercial actual ha habido un redescubrimiento de los Arquetipos, y es usual ver películas en las que es excesivamente obvio ver qué arquetipo desempeña cada personaje. Y sin querer entrar o salir en la controversia, esto es cómo tratar a la audiencia de estúpidos, además de revelar un pobre trabajo de creación de personajes. Aún y así, podemos ser un poco más evidentes con ciertos personajes secundarios, o con algunos géneros que parecen aceptar mejor esta obviedad, como puede ser la Fantasía o la Ciencia-Ficción

más aventureras, las parodias y similares. En cualquier caso, siempre es mejor que, además de envolver a nuestros personajes en un arquetipo, les otorguemos una profundidad, evitando de esta forma que acaben siendo meros clichés. Y hasta aquí, los puntos a tener en cuenta a la hora de abordar los Arquetipos en nuestras creaciones literarias.

El Viaje del Héroe o Monomito

Ahora, pasemos a tratar el Viaje del Héroe, también llamado Monomito, que según Joseph Campbell es un patrón básico que se puede hallar en una gran cantidad de narraciones de diferentes culturas, a lo largo de la historia de la humanidad. Y este patrón fue desglosado por el propio Campbell en 12 estadios (divididos a su vez en otros pasajes menores y variantes), que no se van a exponer aquí, ya que no es la función de éste artículo. En todo caso, también se puede encontrar información al respecto, tanto en libros como en la red.

De forma similar a los Arquetipos, hay unos cuantos puntos relacionados con el Monomito que se deben tener en cuenta a la hora de crear nuestras historias. Veamos cuáles son:

1 – Hay 12 estadios sí, pero no es ni obligatorio ni necesario usarlos todos en una sola historia. De hecho, a menos que estemos escribiendo una saga épica de varios libros o películas, rápidamente veremos que es prácticamente imposible meter todos esos pasajes en menos de dos horas de película, salvo que construyamos escenas excesivamente simples. De hecho, en muchas películas sólo se despliegan 3 ó 4 estadios del Viaje.

2 – Cada estadio puede ser una historia completa

en sí misma, si se desarrolla en profundidad. Pero esto no significa que todos los pasajes que usemos en nuestras historias tengan que desarrollarse en profundidad, pues cada estadio debe cumplir su función concreta dentro de la trama.



“Karate Kid” (Ralph Macchio y Pat Morita en la imagen). un ícono del cine de los 80, se centra principalmente en el encuentro con el Mentor.

Y esto puede dar pie a que uno de los estadios dure prácticamente la mitad de la historia, como puede ser el encuentro con el Mentor, mientras que otros estadios tengan una duración muy corta.

En definitiva: Los estadios ni tienen una duración establecida, ni tienen que durar todos lo mismo.

3 – Igual que sucede con los Arquetipos, cada estadio del Viaje del Héroe puede repetirse a lo largo de una historia tantas veces como necesitemos. Es más, hay

varios estadios que suelen usarse de forma reiterada en las historias, como el cruce del umbral, o el estadio de pruebas y retos (que, de hecho, ha dado mucho juego para todo tipo de películas de entretenimiento). De todas formas, no repetáis los estadios en vuestras historias porque sean los que suelen repetirse, repetidlos sólo si lo necesitáis. Jugad con esta regla, podéis repetir pasajes que no se repitan con asiduidad en otras historias (como puede ser la muerte y resurrección del Héroe, que quizás parece poco habitual, pero tampoco sería el primer Héroe que muere y resucita en más de una ocasión a lo largo de sus andanzas).



“The Matrix Reloaded”
(Keanu Reeves y Gloria Foster en la imagen).

En “Matrix” el primer encuentro con el Oráculo es el más marcado, por ser el primero, pero no es el único, pues Neo consulta a esta figura arquetípica de Mentora, varias veces más a lo largo de la trilogía.

4 – Vogler nos explica los estadios del Viaje del Héroe en el mismo orden que los desglosa Campbell, pero eso es sólo una sugerencia. Es cierto que este sería el orden cronológico que encontraríamos en muchas tramas, pero eso, nuevamente, no implica que tengáis que estructurar vuestras creaciones literarias siguiendo esta disposición. Hay muchas historias, tanto clásicas como actuales, que rompen este orden, y no por ello dejan de tener lógica.

5 – Los estadios no tienen una resolución establecida, es decir, pueden acabar de forma positiva o de

forma negativa. De este modo, podéis conducir vuestras tramas por un camino u otro. Este punto se puede combinar perfectamente con los puntos 3 y 4, pues si el Héroe falla en un estadio, quizás tenga que repetirlo nuevamente, más adelante, para poder avanzar, haciendo así que se repitan ciertos pasajes y rompiendo, de esta forma, el orden clásico del Viaje del Héroe.



“Regreso al Futuro” (Michael J. Fox y Christopher Lloyd en la imagen).

En la trilogía de “Regreso al Futuro” (en relación con los puntos 3, 4 y 5 sobre el Monomito), Doc Emmet Brown (C. Lloyd) fallece al principio de la primera película, aunque el personaje vuelve a aparecer vivo poco después debido a que Marty McFly (M. J. Fox) viaja al pasado.

Como suele ser habitual, la resurrección del Héroe (en este caso Mentor compaginado con sus propios momentos de protagonismo heroico), ocurre al final. Pero en cambio, en la tercera entrega, el mismo personaje aparece como víctima de asesinato en el lejano Oeste (a través de una lápida hallada en los años 50), pero nunca llegamos a ver el proceso de resurrección de Doc porque Marty le sustituye en el duelo que tenía que llevarle a la tumba, quedando igualmente resuelto dicho pasaje porque Marty evita morir a manos de Bufford “Perro

Rabioso” Tannen (Thomas F. Wilson).

Así que tenemos que el estadio de la Muerte y Resurrección del Héroe se ha repetido, pero la segunda vez se ha desplazado, comenzando con un personaje y pasando a otro (debido, entre otras cosas, a las libertades que tiene trabajar con una historia sobre viajes en el tiempo) y se ha solucionado sin necesidad de devolver a la vida a ninguno de los dos personajes implicados.

6 – Por último, nuevamente igual que con los Arquetipos, el aspecto externo de cada estadio del Viaje no es fijo. Hay ciertos pasajes asociados a una serie de cuestiones estéticas, pero es algo normalmente vinculado a asuntos más culturales que del inconsciente colectivo. Por lo tanto, cualquier estadio puede ser representado con cualquier apariencia, y el estadio en cuestión funcionará si cumple su función dentro de la historia en la que se cuenta.



Sobrenatural (serie).

El Infierno no es un estadio del Viaje del Héroe, pero sí es un lugar arquetípico bien conocido por todos, al que asociamos una ambientación y una estética muy concretas que provienen del inconsciente colectivo, con ríos de lava y demonios monstruosos de piel rojiza. Pero en la serie "Sobrenatural" han decidido ser originales y han hecho que el Infierno sea, simplemente y llanamente, una larga cola de espera interminable en el típico pasillo gris, aséptico y agobiante de una oficina del estado. A pesar de estar tan alejado del aspecto típico del Infierno, cumple su función, porque realmente es un lugar en el que ninguno de nosotros querría pasar la Eternidad.

Y, de esta forma, concluimos los puntos relacionados con el Viaje del Héroe, o Monomito.

Ahora, como anexo, me gustaría completar algo más la información relacionada aquí vertida:

1 – Si os fijáis, hay muchísimas opciones para construir una historia usando el Viaje del Héroe y los Arquetipos. Probablemente las combinaciones sean infinitas. El error pensar que esto es una receta sencilla para construir buenas historias rápidamente.

2 – El uso de los Arquetipos es bueno para crear personajes secundarios y comprender el papel que éstos juegan en nuestra historia, más aún si escogemos que el peso de la misma recaiga en la trama. Pero también es útil para construir o analizar personajes principales, siempre que tengamos en cuenta que los Arquetipos no son lo único que debemos usar si queremos desarrollar protagonistas profundos y consistentes. Para crear personajes realmente multidimensionales, es mucho mejor desarrollarlos usando otras herramientas tales como el Eneagrama, los tipos psicológicos o crear detalladas biografías de los personajes más relevantes (tanto si esas biografías van a aparecer en la historia como si no).

3 – El punto anterior es aplicable también a la estructura de nuestras tramas y a la creación de las secuencias: Primero construid vuestras historias sin pensar en el Monomito, elaborándolas alrededor de vuestra idea principal, con coherencia, haciendo que cada acción tomada por un personaje conlleve una consecuencia. Luego, una vez terminada, o en avanzado desarrollo, si tenéis dudas o estáis bloqueados, consultad los Arquetipos y el Viaje del Héroe para ayudaros a salir del bloqueo o a corregir posibles cuestiones problemáticas halladas en la trama o

los personajes.

4 – Aunque los Arquetipos y el Viaje del Héroe pueden ser útiles como punto de partida para desarrollar ciertas ideas, siempre es preferible usarlos más como consulta de nuestras creaciones que como herramienta de creación.

5 – Resumiendo: Si queréis crear historias que, aún siguiendo una serie de patrones universales, sean originales, orgánicas y complejas, haced que los Arquetipos y el Viaje del Héroe se adapten a vuestras creaciones, no al revés.

Y, antes de terminar, me gustaría compartir con vosotros tres consejos que pueden seros de utilidad a la hora de tener en cuenta las ideas expuestas en manuales de guión, talleres de creación literaria e incluso artículos como éste:

1 – Cuantas más herramientas conozcáis, más opciones tendréis para escoger a la hora de crear vuestras historias.

2 – No apliquéis de forma inflexible los consejos que se os den. Tampoco intentéis simplificarlos a la mínima expresión.

3 – Probadlo todo, pero quedáos sólo con lo que funcione para vosotros. Ahora sí, esto ha sido todo, que no es poco. Espero que este artículo os pueda servir a la hora de crear, analizar y mejorar vuestras creaciones literarias.

Hidalga Erenas, 2013

Bibliografía recomendada:

- “El Héroe de las Mil Caras: Psicoanálisis del Mito” de Joseph Campbell (ed. Fondo de Cultura Económica de España S.L. 1992)

- “El Hombre y sus Símbolos” por Carl Gustav Jung (ed. Paidós Iberica, 1995) - “Diccionario de Símbolos” por Jean C. Cooper (ed. Gustavo Gili, 2000)

[Hidalga Erenas dice sí mismo...]

Hidalga Erenas (Barcelona, 1981) es un ávido lector de manuales de guión, libros de psicoanálisis, mitología, ensayos de ciencias y libros de ocultismo, entre otros, que busca la clave secreta para escribir la historia perfecta, esa que dé pie a una película que recaude miles de millones de dólares y que consiga poner de acuerdo a crítica y público diciendo que la obra en cuestión es una auténtica basura. Vamos, algo así como “Crepúsculo”... pero para hombres.

Y mientras tanto, Hidalgo Erenas pierde el tiempo con otras actividades tales como ser guionista, director, actor, músico, técnico de sonido, dibujante, teleoperador, administrativo, dependiente de tienda, comercial e incluso parado, a la espera del día en el que pueda dejar de vivir del aire para comenzar a vivir del arte.

Cualquier consulta, halago o insulto que tengáis, podéis remitiros a: hidalga_erenas@hotmail.com

Algunas sugerencias para hacer series españolas (2013-11-26 11:29)

La series españolas están cambiando. El multitarget está quedando atrás... Sin embargo, esto conduce a nuevos "vicios".

Producciones con La fuga, Isabel, Gran Hotel, Imperium, El tiempo entre costuras, demuestran con sus virtudes y sus carencias que otra ficción es posible. Las series mencionadas no están concebidas con la idea de reunir a la familia en torno al aparato de televisión. Poco a poco, las cadenas toman conciencia de que contentar a la mamá, al papá, la niña, el niño y la abuela es una quimera.

El multitarget, opción de producción antes de Internet

Pocos acontecimientos reúnen a toda una familia (algún espectáculo deportivo, quizá). Sin embargo, aún se conciben y producen series multitarget. Esto tuvo un sentido en los comienzos de la televisión privada. La televisión se convierte en el gran aparato de ocio en una época sin tarifas planas de conexión a Internet, sin "depósitos" de películas ni software para descargarlas y sin smartphones. Tele 5 acertó con Médico de familia: una serie que surge en el momento apropiado con la intención de "quedarse con toda la audiencia".

Internet mató el multitarget

Las audiencias que cosecharon series como Médico de familia y Los Serrano no volverán a repetirse. Con la extensión de Internet, las únicas personas que se sientan en el sofá son los papás y la abuela... por separado: la pareja ve en un cuarto un capítulo de Vikings o Arrow en

A3 mientras la abuela ve “Se llama copla” (Canal Sur) en su dormitorio; la niña chatea con su último novio mientras comparte vídeos de caídas, trompazos y videoclips de One Direction; el niño, por su parte, ve en streaming, en un canal pirata, los últimos episodios de Padre de Familia o pierde horas de sueño en un juego de rol online con otros tres millones de usuarios.

Incluso los periódicos en papel se percataron hace años del consumo de series por canales alternativos y pusieron a sus columnistas a comentar 24 o Friday Night Lights, maltratadas por las emisiones en abierto. Más recientemente, el propio Vince Gilligan comentó que la piratería ayudó al auge de Breaking Bad, cosa de la que no cabe duda.

La señora de Cuenca no compra un BMW

Con la audiencia fragmentada en múltiples plataformas de ocio, el multitarget pierde todo sentido. Es una oportunidad para apostar por contenidos dirigidos a públicos específicos. Y más, cuando la mayoría de la publicidad en prime-time se dirige a espectadores con un status económico desahogado. Hidalga Erenas —firma invitada con “Arquetipos y Viaje del Héroe”— tiene una frase al respecto: La series de televisión no están hechas para la señora de Cuenca (la personificación del multitarget) sino para anunciar BMW, Mercedes, viajes a Nueva York...

La cita no es literal, pero expresa de manera acertada cuál es el fin de las series, así como cualquier otro producto televisivo en muchos casos: vender productos. Nuestras madres, nuestras tías, nuestras queridas vecinas conquesas y similares, no compran coches de lujo alemanes. ¿Significa esto que no debemos producir ficción para personas mayores de 65 años? En absoluto.

La señora de Cuenca veía dramas adultos hace treinta años

A las “personas mayores” les gusta la buena ficción, que no debe confundirse con una ficción “buenista” donde los abuelos están para dar sentencias con miradas protectoras. La señora de Cuenca veía hace veinte o treinta años ficciones más adultas que las desarrolladas este siglo por las televisiones generalistas. Series como *Fortunata y Jacinta* o *Cañas y barro* eran crudas, nada complacientes, nada infantiles. (Era muy niño, pero recuerdo como uno de los personajes de *Cañas y Barro* moría con el estómago reventado tras zamparse varias ristras de chorizo y morcilla, engullidas con avidez —es la única escena que recuerdo).

Desde luego que la señora de Cuenca no es el enemigo del guionista ni debería ser una figura para menospreciar.

El blanqueamiento de las series españolas llegó con las cadenas privadas, con el multitarget, con los niños que se acostaban tarde... Los directivos consideraban necesaria una televisión donde la abuela no tuviera que volver la cara ante los desnudos ni los niños tuvieran que ser mandados a la cama.

Las nuevas series y los nuevos vicios

Con el panorama dibujado, no es extraño que la ficción española busque ahora alejarse del multitarget para crear productos distintos, con “más empaque”. Sin embargo, en esta búsqueda de la diferenciación está adoptando otros errores. Las nuevas series quieren ofrecer un aire de “producto serio” y eso significa, entre otras cosas, que desaparecen los niños, los ancianos, los personajes “de la calle” y el humor. No utilizar estos elementos da pie en muchas ocasiones a una ficción temerosa, constreñida.

Utilizar niños, ancianos, personajes populares y humor no significa hacer series “menos serias”. La calidad de una ficción depende de las intenciones, no de los elementos incluidos. Esto, que es de Perogrullo, no cuaja.

Vamos a ver estos elementos, por separado.

Los niños

En las series españolas multitarget los niños tienen en **TODOS LOS CAPÍTULOS** sus propias tramas con planteamiento, nudo y desenlace. Son tramas “infantiles” en el tono y la intención, y ocurren por lo general al margen del mundo de los adultos.



En las series españolas “de calidad” más recientes los niños desaparecen buscando alejarse del modelo multitarget. Sin embargo, esto empobrece la ficción. No digo que sea imprescindible “meter niños”, pero en ocasiones, uno observa algunas ficciones como cojas.

Series como *Mad Men* o *Boardwalk Empire* o *Dexter*, entre otras, tienen niños en el elenco. Sally Draper (la hija

de Don Draper) es una niña que se comporta como una niña; no es más lista ni avispada que los adultos como sucede en las malas ficciones. Sin embargo, los guionistas de *Mad Men* no la colocan en tramas dirigidas a un público infantil. Sally hace cosas de niña que afectan a los adultos además de a ella misma. A lo largo de las distintas temporadas Sally toma conciencia de su cuerpo, de su sexualidad, se enfrenta a problemas propios de los adolescentes, pero en todo momento, la mirada de *Mad Men* es más cercana a la de un documental que a la de una ficción infantilizada.

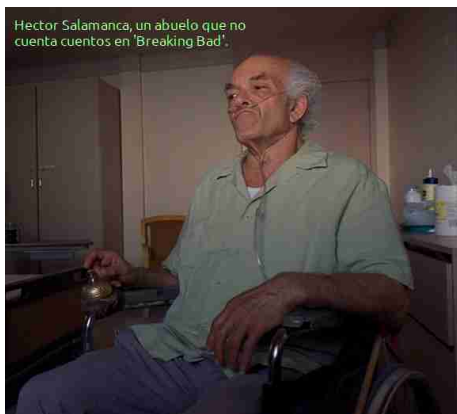
Los problemas de Sally quizá no sean diferentes a los de una niña multitarget, pero sí cómo se desarrollan. Los niños multitarget tienen problemas autoconclusivos. Sally podría querer un vestido, pero no hay una trama sobre cómo conseguirlo, y las “ingeniosas” triquiñuelas infantiles para conseguirlo. Sally es acusada por una vecina de “conducta indecorosa” (masturbarse) siendo muy pequeña, algo impensable en una serie multitarget. Sally Draper no tiene tramas en las que A) quiere algo y B) lo consigue, y acaba en risas. Sally sufre las consecuencias de sus actos, y las consecuencias del comportamiento adulto. Sally no se sienta a la mesa aparcando su “mundo infantil”.

Los abuelos

Los abuelos españoles de las series siempre han sido personajes “graciosetes”. Están ahí para ayudar a la familia, para aportar anécdotas y sentencias que provocan en los demás personajes un momento “ajá”. Los abuelos españoles beben de la fuente del gran Pepe Isbert y de su interpretación en *La gran familia*. Eran otros tiempos. Pepe Isbert ahora tendría otro registro.

Los abuelos multitarget, como los niños, tienen sus

propias tramas con planteamiento, nudo y desenlace, y en donde participa otro señor mayor o señora, y se tratan los problemas propios de su edad. Estas tramas también acaban en risas. Estas tramas no son diferentes a las que puedan protagonizar ancianos en series norteamericanas, pero están desarrolladas con un tono buenista, procurando no molestar a los abuelos. Los abuelos multitarget están lejos de Boardwalk Empire o Roma o Breaking Bad donde los ancianos tienen papeles relevantes, son más que meras comparsas, y pueden llegar a ser viciosos, corruptos y criminales.



Hay series que quizá imposibilite la aparición de niños y ancianos (por ejemplo, ambientada en una cárcel). Pero resulta extraño ver series donde hay familias sin hijos ni abuelos. Nucky Thompson tiene hijos adoptivos, padre y mentor ancianos. Los niños y los ancianos forman parte del universo narrativo de cualquier serie norteamericana, como parte de la vida.

Los personajes y “temas” populares

La gente de la calle, la gente corriente, los personajes costumbristas han desaparecidos en las nuevas ficciones. De alguna manera, es el gran “tabú”. Parece que

los guionistas temen que los personajes costumbristas puedan deslucir “la seriedad de la propuesta”.

Nos encontramos con el mismo problema que con los niños y los ancianos: el tono y la intención del guionista importan. Los elementos populares no “hacen cutre” una historia. Por el contrario, su ausencia puede dar pie a una trama coja, clónica. Es más probable que un guionista español escriba un capítulo ambientado en Halloween que ambientado en la fiesta de Navidad de un colegio de primaria.

Esta tendendencia hacia la “americanización” comenzó hace tiempo en el cine. Sin embargo, algunas de las películas emblemáticas españolas de la última década no oculta “lo español”; al contrario, lo integra en la trama, como sucede con *La caja 507*, *Celda 2011* o *Intacto*. Las tres películas de “género” que no quedan deslucidas. Al contrario, los elementos y personajes costumbristas potencian estas películas de gran factura.

Humor

¿Por qué las series españolas “adultas” carecen de humor? Aunque esto no es del todo cierto. Resulta extraño que telenovelas como *El secreto de Puente Viejo* o *Amar es para siempre* mezclen momentos cómicos con dramáticos (sin romper el tono general), pero series de prime-time, en apariencia de mayor ambición, eludan el humor. Una serie sin humor es por lo general una serie coja. La trascendencia no se hace a base de juntar escenas serias con escenas serias, sino de introducir el humor en lo cotidiano.

Breaking Bad o *The Wire* —indiscutibles totems del cine adulto— tienen momentos verdaderamente cómicos, en los que vemos la estupidez de los personajes. La se-

rie Dexter salta de momentos dramáticos a momentos cómicos. El humor no es crear “tramas de humor” con principio-nudo-desenlace, sino explotar las situaciones que ofrecen las distintas escenas, y mantener el tono general. Hay momentos para reír y momentos para llorar, y otros para sentir repugnancia.

La vida tiene niños, ancianos, personajes populares y humor mezclada con tragedia. No se trata de recuperar el multitarget, sino de hacer historias como la vida misma.

Leer el fin de semana... (III) (2013-11-30 09:31)



Tres recomendaciones para leer el fin de semana. En este caso sobre métodos de escritura.

1.

El método copo de nieve para escribir novelas es un "paso-a-paso" para armar una novela. En cierto modo se asemeja a la recopilación de material para crear una biblia para serie de televisión. Puedes echarle un vistazo en el blog Sombras y Cenizas.

2.

La marmita o cómo cocinar una historia de la mano del guionista-chef Juanjo Ramírez Mascaró en su blog Demasiado violeta.

3.

Tony Gilroy es un tipo que entiende del negocio de escribir películas. En un artículo —en español— para BBC establece su decálogo para escribir un éxito de taquilla.

Incluye vídeo del fragmento comentado, que muestra una

secuencia de escenas de gran belleza narrativa y compositiva.

“Kill your darlings” (*) (2013-11-30 21:44)

“Kill your darlings” (*)

Por David Alonso (firma invitada) **

¿Hay distintas formas de personalidad múltiple?

Desde el punto de vista terapéutico no tengo ni idea —será cuestión de preguntar si hay algún psiquiatra en la sala—, pero desde el punto de vista cinematográfico, puede que haya una forma muy fácil de ser víctima de las múltiples personalidades. Tiene que ver con la situación habitual de muchos de los que nos dedicamos profesionalmente al audiovisual. Además de ser autónomos —que bastantes conflictos crea ya de por sí—, el tema se agrava si, como en mi caso, te dedicas a la dirección, al guión, a la producción, a la enseñanza...



¿Cómo se afronta una actividad profesional (que has elegido por propia decisión y por gusto) desde puntos de vista aparentemente tan distintos?

Esta “personalidad múltiple” me ha creado no pocos conflictos a lo largo de los últimos años de profesión. Si

atendemos a los modelos tradicionales (lo primero que solemos hacer cuando comenzamos en una profesión) los perfiles del guionista, del director y del productor son contrapuestos. El propio cine, además de otras muchas “leyendas urbanas”, nos ha enseñado que el rol del director como autor incomprendido —eterno adolescente en lucha con el mundo—, se enfrenta directamente al del enriquecido productor —eterno cosechador de subvenciones y dinero ajeno— que además, tiene derecho de pernada sobre las páginas del guionista... Cuanto más creas en estos clichés, más difícil te lo estás poniendo a ti mismo como profesional.

Finalmente acabas comprendiendo que lo mismo que en un primer momento te crea conflictos, esa especie de diferencia irreconciliable entre lo que “quieres” escribir y lo que “se puede” producir (o financiar); esa diferencia entre lo que suena estupendamente en el papel y la realidad de las circunstancias de rodaje, te obligan a mensurar... Todo eso es lo mismo que te puede servir para aprender a manejar mejor tus recursos en la vida real.

En esa “vida real” (la producción del audiovisual) lo que cuenta es la sinergia, de modo que puedes acabar por saber utilizar a favor tu trastorno de conflicto de personalidad. Hacer de la necesidad una virtud sería otra forma de decirlo. De modo que, en realidad, todo pasa por la “formación”, ya sea una formación ortodoxa (en algún tipo de escuela) o un aprendizaje autodidacta.



Desde el punto de vista de profesional del audiovisual, los productores son los que más deberían saber de técnica y metodología; y como guionista y/o director deberías saber medir el tipo de guión y proyecto que tienes entre manos, y en qué medida es adecuado para el mercado audiovisual en el que te manejas. Todo lo demás es sufrir inútilmente (incluido cuando un productor sueña con poder encajar en un presupuesto mínimo, un proyecto muy grande y que, generalmente, se está mirando en un espejo equivocado, el de la producción de Hollywood).

Me temo que en muchas ocasiones estas cosas ocurren por un falso concepto de “traición”. No existe esa traición al guión, o esa traición a lo que “necesitas contar” (y que es tan-tan-tan importante que no se puede ni replantear),

ni esa traición a ti mismo. Sino, mucho más, un concepto equivocado en el origen de un proyecto. Lo que en Hollywood llamarían “matar a tus queridas”. Se trata de una cuestión de “sintonía” entre los que escribes, lo que eres capaz de rodar y lo que se puede financiar (sin morir en el intento, porque no conviene morir por ninguna de estas tres actividades). De modo que, si desde el primer momento tienes la suerte de poder manejar herramientas para las tres cosas, mejor que mejor. Porque en el fondo es como un tema mecánico, se trata de manejar herramientas. Y es que como escribe Christine Vachon sobre el oficio de productor:

“Si trato con un director obsesionado con perfeccionar su visión, empatizo. Ahora bien, cuando estás luchando continuamente por hacer películas con las cantidades con las que lo hacemos, estás interrogando al guión continuamente... Un director “psicópata” es alguien que es incapaz de llevar su tarea adelante, que aliena a los actores y que no tiene capacidad de crear una visión de conjunto. Hay que volver al principio de las cosas: ¿Estáis todos unidos en una visión de conjunto? Si no, estás montado en un tren descontrolado...”

En el original:

“When I deal with a director who is obsessed with perfecting his or her vision I am very sympathetic. Right now, when we are struggling to make movies for the amounts we used to, we are constantly interrogating the script, the vision and the aesthetic to figure out what we can and can't compromise on. I can't work with a director who doesn't have any ability to compromise, but I have to work with a director who has the ability to say: “This

is it. I can't go further" – because at the end of the day it is his or her vision that I'm there to support. When a director is obsessed with perfection, I can handle that. A "psycho" director is someone who can't make their days, alienates the actors, and is unable to bring the team together. It comes back to the one thing: are you united for a common vision? If not, you're on a runaway train. Film has no value until it's done. If you realise at the beginning of a production that you may have a director who can't see it through, it's really scary. We keep trying to think of a test that we can give to a director to see if they are crazy or not. We only thought of one question, which is: 'Do you have a relationship with another living thing?' [laughs]"

Así pues, de lo que se trata es precisamente de eso: de que los conflictos de esa "personalidad múltiple" (guionista-director-productor) te permitan —o no te impidan— tener esa visión de conjunto en la que el resultado del producto audiovisual está por encima de otras cosas.



Kill your darlings en urbandictionary.com

* David Alonso es un hombre polifacético: tiene créditos como guionista, director, productor y diseñador de storyboard entre otros.

5.11 diciembre

Los guionistas tenemos una fábrica

(2013-12-03 17:54)

"Tenemos una fábrica en nuestra cabeza que produce historias que nos llevan un tiempo de dedicación y unos costes. Metamos ahí formación, llamadas telefónicas, asistencia a eventos...

Nosotros también tenemos que sacar una rentabilidad a nuestro proceso creativo cual empresarios porque sino cerramos por quiebra emocional, creativa y profesional"

Laura Muñoz Liaño,
Guionista

Primera página: Boardwalk Empire, piloto (2013-12-04 14:06)

Bajamos el guión del piloto de Boardwalk Empire para ver cómo las palabras son traducidas en imágenes.

Escribir la primera página de un guión es una gran responsabilidad. Tiene que enganchar, sugerir un tono, meter al lector —analista de la productora, productor, director— cuanto antes en la historia. Hay mucho que leer. Y leer no es fácil. (Recuerda la primera regla de Vonnegut para escribir bien: apiádate de los lectores, pónselo fácil).

Gracias a Internet podemos conseguir guiones originales de cine y series para aprender a escribir mejores guiones. En esta ocasión bajamos el piloto de Boardwalk Empire para ver cómo las palabras son traducidas en imágenes. También comentaremos algunos detalles del guión que a los más puristas no gustarán. (Por adelantado, disculpad si hay errores en la traducción).

Primera página del piloto de 'Boardwalk Empire'

(Al final de esta entrada puede leer el original).

EXT. OCÉANO ATLÁNTICO - NOCHE

Una boya suena a lo lejos. El Tomoka, una goleta se mece perezosamente en el océano, golpeada suavemente por las olas.

EN CUBIERTA

BILL McCOY, pensativo, 40, comprueba su reloj de bolsillo. Escupe jugo de tabaco y escudriña la oscuridad. A lo lejos, se ven las luces de los edificios. PARPADEANTES, y luego ESCUCHAMOS el rugido de las olas.

veinte en total, con sus motores al ralentí, y se sit
goleta.

BILL McCOY

Vamos, estoy aquí como un puto pato de

DANNY MURDOCH, duro, de 30 años, mira arriba desde la
acompaña un joven HOOD, 18.

MURDOCH

Así, acércala, vamos.

EN CUBIERTA

McCoy tira de una lona que cubre una pila montañosa
descubre cientos de cajas con el rótulo de 'Canadian
diligente precisión, él y tres MARINOS izan la primer
docenas de cajas, y con una polea la bajan por la bo
Mientras la red llega a la lancha:

MURDOCH

(a Hood)

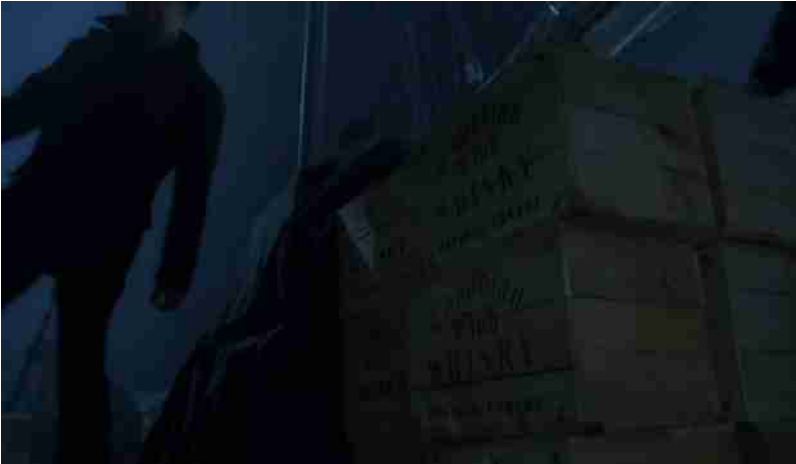
Oro líquido, muchacho.

Un comentario al guión y a las imágenes

La primera página del guión escrito por Terence Winter
es tan sencilla como implacable (hablamos de un primer
borrador) y permite a Scorsese una refinada traducción
en imágenes.







Observemos las pequeñas diferencias:

- No está la boya con su campanita. Lo primero en pantalla es un TIC TAC del reloj, después aparece el reloj, McCoy y el barco... Un orden inverso al del guión, el orden que se le ha dado en la mesa de edición.
- También se omite el escupitajo del capitán y 19 lanchas... Por lo demás, está lo que tiene que aparecer...

El guión dice que las olas golpean suavemente la goleta. Esto no significa un plano de las olas. Sólo nos indica cómo está el mar en ese momento.

Los diálogos de los personajes se respetan. Desde los del capitán a los que aparece en la última imagen: "Oro líquido, muchacho". Por medio se ha mezclado muchos: "Vamos", "deprisa" que no están en el guión, pero que animan la escena.

La primera página del guión nos muestra un tono y un estilo acorde con el resto de Boardwalk Empire, y nos introduce de forma rápida en el tema: Esto va de contrabandistas de alcohol. Y esto es muy importante.

Aunque un espectador vea avances y lea sobre de qué va la serie o película, el guión tiene que mostrarlo. Y si la historia va de contrabando de alcohol durante la Ley Seca, tiene que quedar claro cuanto antes mejor. Si el argumento fuera: "En los años 20, una chica de los suburbios y con una gran voz asciende a la fama", la primera página del guión debería ser otra porque sería otro concepto.

El plural en los guiones

En cuanto al "estilo narrativo" puede llamar la atención de los tiquismiquis que hay líneas en PLURAL.

"VEMOS LUCES" está en el guión y también "ESCUCHAMOS".

... En mayúsculas. Para horror y espanto de los enemigos del plural. Espera, que voy a llamar a Winter a decirle que así no se escribe, que así no se puede trabajar en HBO, a ver qué me dice...

Ahora en serio. El cine y las series son EXPERIENCIAS COLECTIVAS desde que un equipo se pone en marcha hasta el visionado por un millón de personas. NOSOTROS VEMOS LUCES porque lo vemos, tú y yo como espectadores, y los contrabandistas. Ahora piensa: si el plural te sale fácil, ¿por qué vas a perder el tiempo buscando una alternativa? Aún no me ha dicho nadie a la cara: "El plural no se usa". Tenemos que escribir claro, esa es la única "regla de formato".

Ahora, la primera página vista. Para ver/descargar el guión completo, sigue el enlace.

EXT. ATLANTIC OCEAN - NIGHT

With a buoy softly clanging in the distance, a 90-foot fishing schooner, the *Tomoka*, rocks lazily on the open ocean, waves gently lapping at its hull.

ON DECK

BILL MCCOY, pensive, 40, checks his pocket watch, then spits tobacco juice as he peers into the darkness. In the distance, WE SEE flickering lights, then HEAR the rumble of motorboats approaching, twenty in all. Their engines idle as the first pulls up and moors alongside.

BILL MCCOY
(calling down)
Sittin' goddamn duck out here.

DANNY MURDOCH, tough, 30s, looks up from the motorboat, where he's accompanied by a YOUNG HOOD, 18.

MURDOCH
So move it then, c'mon.

ON DECK

McCoy yanks a canvas tarp off a mountainous stack of netted cargo -- hundreds of crates marked "Canadian Club Whiskey". With workmanlike precision, he and three CREWMAN hoist the first load of two dozen crates up and over the side, lowering it down on a pulley. AS the net reaches the motorboat:

MURDOCH (CONT'D)
(to the Young Hood)
Liquid gold, boyo.

They finish setting the load in place, then Murdoch guns the motorboat and heads off. Another boat putters in to take his slot as the next cargo net is lowered.

(Si
alguien encuentra algún error en la traducción, ruego que
me lo comunique).

Leer el fin de semana... (IV) (2013-12-06 17:56)



Cómo escribir un corto malo, cómo usar **Evernote** para escribir un guión o novela y **los anti-consejos del guionista Koppelman** entre las lecturas recomendadas para este fin de semana...

1.

Una de las tareas del guionista es la documentación. Para facilitar esta tarea tenemos ahora distintas herramientas. Una de ellas es Evernote. El periodista David Brown nos cuenta cómo utilizó Evernote para escribir una novela.

2.

Brian Koppelman guionista de Rounders y El jurado, y productor de El Ilusionista se ha convertido en los últimos meses en martillo antigurús y dinamitador de reglas en la red social Vine. Luis Francisco Pérez, guionista y docente, ha recopilado los consejos de Koppelman y los ha traducido en su blog.

3.

José Ignació Tofé nos dijo hace tiempo cómo escribir cortos malos en GuionistasVLC. Léelo si aún no tienes claro si tu corto es lo suficientemente malo.

Cranford (La ficción de época) (2013-12-08 14:24)

Cranford: conjugando el pasado perfecto

Por Lidia Fraga (firma invitada)

La ficción de época es un buen instrumento para analizar cómo se relaciona una sociedad con su pasado. Los británicos, por ejemplo, dominan el género histórico como nadie. En cine y televisión han alcanzado un sofisticado nivel de especialización, en el que destacan varios subgéneros:

- Period o costume drama. Nombres genéricos de la ficción de época (que implica el uso de un vestuario específico, o “costume”). Ejemplo: *Downton Abbey*.
- Historical drama. Películas y series basadas en un suceso histórico puntual o que recrean la vida de personajes históricos. Ejemplo: *The Devil’s Whore*.
- Heritage drama. Productos de época potencialmente exportables que ensalzan la imagen del país (la “Marca Gran Bretaña”). Ejemplo: *Pride and Prejudice*.
- Classic drama. Adaptaciones de los grandes clásicos de la literatura (casi siempre británicos, aunque con notables excepciones: Tolstoi, Dumas, Zola, etc.). Ejemplo: *Bleak House*.

No son subgéneros excluyentes entre sí. *Cranford* sería a la vez “period drama” y “classic drama”, ya que adapta tres novelas de Elizabeth Gaskell. Ambientada a mediados del siglo XIX, esta serie es perfecta para definir **elementos característicos** (aunque no exclusivos) de la

ficción de época.

Debo advertir que hablo de **convenciones del género**. La evolución (*Roma*, *Deadwood*, etc.) y la hibridación (ucronías, viajes en el tiempo, parodias...) reinterpretan estos códigos. Pero para romper las reglas, primero hay que conocerlas.

LA COMUNIDAD

Cranford es un pueblo ficticio situado en las afueras de Manchester. Un lugar en el que nunca pasa nada, que permanece inalterable mientras el resto de Inglaterra cambia. Lo más interesante de la comunidad, al margen de establecer el contexto de la historia, son **los conflictos que se generan** al interactuar con un elemento externo.



EL FORASTERO

Un conflicto habitual es el del **individuo frente al colectivo**. A menudo se trata de un forastero que no conoce

los códigos de conducta de la comunidad. Su mirada es también la del espectador: juntos irán descubriendo las peculiaridades de este universo extraño.

La llegada de un nuevo médico (el doctor Harrison) revoluciona a todo Cranford, especialmente a las mujeres: es joven, atractivo y con un concepto innovador de la medicina. En el primer episodio luce un llamativo abrigo de color rojo. El otro médico del pueblo (el doctor Morgan) le recomienda comprar un abrigo negro para ganarse la confianza de los pacientes.



Más tarde, comprobamos que el recién llegado ha seguido el consejo de su veterano colega. Es el primer peaje que debe pagar para integrarse en la comunidad.



LA AMENAZA EXTERNA

Se trata de un elemento que **pone en peligro el “status quo”** de la comunidad. Puede ser algo específico, como un antagonista o una guerra; o algo más abstracto, como el progreso y los cambios económicos, sociales y demográficos que conlleva. En *Cranford*, al personaje de Deborah le horroriza la llegada del ferrocarril al pueblo.



ESTRATIFICACIÓN SOCIAL

El sistema de clases suele estar muy definido, poniendo de manifiesto las desigualdades. *Cranford* es una serie coral, con un abanico de personajes que cubre todo el espectro social, desde la aristocracia hasta las clases más bajas.



Elizabeth Gaskell, como Dickens, denuncia en sus novelas los prejuicios de la sociedad victoriana. Es significativa la secuencia en la que *lady* Ludlow rechaza a una aspirante a criada porque sabe leer y escribir. Ha transgredido las normas: “Lo único que debería saber una criada es servir y rezar”.

RUPTURA DE LAS BARRERAS SOCIALES

Ya que existen unas barreras, el siguiente paso es romperlas. En *Downton Abbey*, la hija del conde de Grantham se enamora del chófer. En *Cranford*, el capataz de *lady* Ludlow educa a un joven ladronzuelo, esperando que el conocimiento le proporcione las herramientas necesarias para salir de la pobreza.



DESAFÍO A LAS CONVENCIONES

El carpintero del pueblo sufre un accidente, y el doctor Morgan (el pasado) insiste en amputarle el brazo. Pero el doctor Harrison (el futuro) decide probar una nueva técnica para intentar salvárselo: sin brazo, el carpintero no podría ganarse la vida.



El nuevo doctor es un personaje “transgresor” (al menos, en comparación con los habitantes del pueblo); es de esperar que haga este tipo de cosas. Mayor impacto tiene que Deborah, para cumplir una promesa, plante cara a la norma establecida que prohíbe a las mujeres formar parte de un cortejo fúnebre.



Es un elemento útil para **definir a los personajes**. Un ejemplo más sencillo: la forma en la que Deborah y su hermana Matilda comen naranjas. Mientras que la primera lo hace de una forma “decorosa” (lo más aséptica posible), a la segunda le gusta exprimir todo el jugo de la naranja. Sí: es una metáfora de la vida.



MUERTE Y ENFERMEDAD

No son elementos exclusivos de la ficción de época, pero cobran especial importancia en el género debido a la precariedad de las condiciones sanitarias del pasado. Por su universalidad, tienen una doble función: por un lado, destruyen las diferencias entre clases; por otro, eliminan las barreras entre el espectador y los personajes. Producen

un **efecto de identificación**: “Esta gente ha vivido en otra época, pero en el fondo es como yo”.



La muerte sobrevuela Cranford en todo momento. Hay una escena maravillosa, muy breve, en la que los dos médicos del pueblo reaccionan ante la pérdida de un paciente: el doctor Morgan llora sin consuelo; el doctor Harrison queda en estado de shock.

ROMANCE IMPOSIBLE O CON DIFICULTADES

Otro clásico del género, que también busca la empatía del espectador. Las dificultades suelen estar relacionadas con las diferencias sociales o las convenciones de la época. Si quiere conservar su trabajo como criada, Martha no puede tener novio. Por eso mantiene en secreto su relación con Jem, el carpintero del pueblo.



PRESIÓN SOCIAL SOBRE LAS MUJERES

Mary es rechazada por su familia cuando se niega a “cumplir con su deber”: casarse y tener hijos. En el polo opuesto, Jessie renuncia al amor para cuidar de su padre (aunque su sacrificio no sirve para nada).



RECLUSIÓN FÍSICA O PSICOLÓGICA

Un caso paradigmático es el de Bertha Mason (el “reverso tenebroso” de Jane Eyre), encerrada en una torre de Thornfield Hall. Sin llegar a esos extremos, *lady* Ludlow suele estar en su mansión de Hanbury Court, esperando que regrese a casa el único de sus siete hijos que aún vive.

Es un personaje casi trágico, un vestigio del pasado, pero con más matices que el arquetipo de aristócrata propio del género.



EL EVENTO SOCIAL

Fuente habitual de conflictos entre los personajes, y una excelente oportunidad para que se relacionen distintas clases sociales. Un par de ejemplos: el baile de Netherfield Park en *Pride and Prejudice*, y el picnic de *Cranford*.



COSTUMBRISMO Y/O NATURALISMO

Gaskell escribe sobre algo que conoce muy bien; los guionistas de hoy en día no tenemos más remedio que documentarnos sobre los usos y costumbres de la época. Saber, por ejemplo, que las velas eran muy caras. O llegado el caso, la receta para hacer mantequilla.



IDEALIZACIÓN DEL PASADO

El pasado se representa como un lugar amable y sencillo, sin las complicaciones del mundo moderno. Priman valores como la amistad, la solidaridad y la cooperación, especialmente en el entorno rural.

El doctor Harrison necesita luz para su operación, pero no quedan velas en la tienda del pueblo. A pesar de su elevado precio, las mujeres donan todas las velas que

poseen. Atónito, el médico comenta que algo así nunca podría suceder en una gran ciudad como Londres.



Existen otros elementos distintivos del género que no aparecen en *Cranford*, o no tienen tanta importancia. Dos muy interesantes son **la carta** y el **conflicto con la naturaleza**.



Una vez más, conviene recordar que la evolución del

género dinamita todas las convenciones: el naturalismo se transforma en “realismo sucio”, y la nostalgia da paso a la revisión o a la desmitificación del pasado. Pero eso ya es otra historia...



Papel higiénico, Frasier y Mad Men **(2013-12-11 11:53)**



La frase más simple, la más cotidiana, puede ser un broche de humor y/o explicarnos muchas cosas de los personajes.

"No hay papel higiénico" es una frase que hemos oído más de una vez en nuestras casas y en el supermercado. Una frase que muchos tiquismiquis no podrían en su guión porque recuerda a una función biológica "que no es bonita". Una frase que otros, sin ser tiquismiquis, no pondrían porque "es del montón". Una frase que los amigos del "naturalismo" adoptarían sin problemas sólo para dar "autenticidad" a un guión.

Los que llevamos un montón de años escribiendo y no tenemos reparos sabemos que no hay frases tontas ni simples ni vulgares; hay frases que comunican y frases que no. Sabemos que "no hay papel higiénico" puede ser una frase poderosa en contexto. En Frasier y Mad Men hay ejemplos.

Frasier y el arañazo en el parquet

(Capitulo 3x05: Sorber, paladear, escupir)

Frasier prepara una fiesta para los socios del elitista club de vinos al que pertenece. El alcalde y el senador están invitados. Frasier teme a las críticas y pide ayuda a Niles para guardar la vieja butaca del padre en otra habitación. Niles tiene los brazos de trapo y deja caer la butaca. Arañazo en el parquet. Un simple arañazo. Para Frasier una catástrofe... ¿Solución? Llamar a un servicio de reparaciones urgentes.



La frase "¿No le queda papel de water?" funciona en contexto. Durante el episodio hubo momentos en los que Frasier quiso morir al ver el piso patas arriba. Pretende que los invitados se encuentren en un entorno lleno de armonía... El obrero sudoroso que sale del water con un rollo de papel y preguntando "¿No le queda papel de wa-

ter?" rompe "el momento cool".

'Mad Men' y el pisito de soltero (Capítulo 6x03: Colaboradores)

Pete Campbell lleva a un piso de soltero a la esposa de un vecino. Es una mujer algo tonta que está entusiasmada con la idea de tener un romance secreto. (Hablamos de cómo el espectador podría juzgar esta relación extramatrimonial en El personaje es juzgado por lo que oculta).



"Se ha terminado el papel higiénico" significa que Pete Campbell no para mucho por ese piso y que no tiene consideración con las mujeres que lleva allí. Sólo es un picadero. En cuanto acaba en la cama con una quiere volver cuanto antes a sus cosas.

El papel higiénico es un ejemplo perfecto de objeto-subtexto para el espectador. La amante tonta no acaba de pillarlo.

Cuando la esposa de Pete le dice que rompe la relación, Pete no tiene más remedio que quedarse en el piso. Ahora sí que necesitará papel higiénico. Una de esas "cuestiones caseras" en las que antes jamás ha reparado. Debe aprender a hacerse cargo de sí mismo una temporada. Más o menos. Pide a uno de sus ayudantes que compre el papel. Para Pete sigue siendo algo "vulgar" para comprar en la tienda del edificio.

Con Frasier y Mad Men vemos que la frase más simple, la más cotidiana, puede ser un broche de humor y/o explicarnos muchas cosas de los personajes. Como la vida misma. Las relaciones de pareja y las familias se construyen con pequeñas frases. Son la punta del iceberg de lo bueno y lo malo.

La comedia y el chino que se suicidó comprando zapatos (2013-12-14 21:05)

Un chino se suicida tras pasar cinco horas de compras con su novia

El titular de los periódicos online captan la atención de los lectores. El cuerpo de la noticia no cuenta el estado de la relación de la pareja, sólo relata los minutos previos al suicidio —según testigos—:

Tao Hsiao, el joven suicida, pidió a su novia volver a casa porque llevaban comprando cinco horas y estaba cansado de llevar bolsas. “Tienes más zapatos de los que puedes gastar en toda tu vida”, dijo Tao. Ella le acusó de tacaño. Él dejó las bolsas en el suelo y se lanzó al vacío desde el séptimo piso del centro comercial, cayendo sobre las decoraciones navideñas.

Las redes sociales ríen. El guionista también ríe; el guionista es persona. Después, comprende que el suicidio de Tao es la culminación una tragedia gestada durante meses o años. Es posible que la vida de Tao no fuera perfecta. Las compras navideñas fueron para Tao lo que el pomo para James Stewart en *Qué bello es vivir*: una chispa que hace hacer saltar un polvorín de insatisfacciones.

La muerte de Tao ayuda a comprender cómo funciona la muerte en los guiones.

La fórmula de la comedia de “tragedia más tiempo” (Deli-

tos y Faltas, Woody Allen) se amplia. La comedia es una tragedia filtrada por las distancias emocional y física. Las redes sociales ríen, porque no conocían a Tao. La familia cercana de Tao está afectada; los primos lejanos menos; los vecinos, según la familiaridad o trato que tuvieran. Para un internautas de México, Madrid o París, Tao es un chiste: “Un chino que...”

El guionista comprende esto y sabe cómo usar la muerte para el chiste o para el drama.

Un personaje que intenta suicidarse puede ser gracioso, pero los suicidios consumados no lo son. Lo mismo ocurre con los asesinatos: Dexter nos hace reír cuanto más lejos del cuchillo está.

Los funerales han inspirado momentos de humor en el cine y las series, pero no los asesinatos no tienen gracia. Jack Lemmon y Tony Curtis huyen de la matanza de San Valentín. Escuchamos los tiros. Vemos uno de los instrumentos agujereados. Pero no vemos la sangre. El tono de comedia sofisticada elude la violencia.

El asesinato puede ser un momento de catarsis (se hizo venganza, el malo murió), pero el espectador no ríe, sólo siente alivio; si ríe, es porque el héroe está a salvo.

El guionista sabe que la muerte de Tao puede ser reinterpretada de distintas maneras, según qué resultados se espera:

Una conversación tarantiniana

JULES: ¿Te acuerdas de Tao?

VINCENT: ¿El chino del restaurante de la 23?

JULES: El mismo. Fue de compras navideñas con su comprando, hasta arriba de paquetes. Le dijo a él a casa ¿no ves que no puedo llevar más bolsas? El ¿Y sabes qué hizo el muy gilipollas...?

... La muerte como anécdota. El espectador escucha estos diálogos sin llegar a implicarse emocionalmente. Tao es una figura ajena a la película.

Una reflexión woodyalleniana sobre el sentido de la vida
Un personaje en un centro comercial cargado con bolsas de zapatos, cuenta al espectador cómo se siente:

WOODY (VOZ EN OFF): Me acuerdo de aquel chino que centro comercial. ¿Saben de quién hablo? Estuvo con zapatos con su novia...

... El suicidio de Tao trasciende la anécdota, y origina una reflexión sobre la vida, la muerte, la pareja, las compras navideñas, el consumismo... En este caso, el espectador no siente la muerte de Tao —no lo conoce como personaje—, pero se identifica con el narrador.

La muerte de Tao como drama existencial

Tao en 90 minutos. Su insatisfacción con el trabajo y la pareja. Los sueños rotos. Un futuro oscuro. En el minuto 91 Tao con las bolsas, su novia exigiéndole que cargue con más bolsas. Discuten. “No me quieres, eres un egoísta”. Tao deja las bolsas en el suelo y se arroja al vacío. Un drama que no concede esperanzas al espectador. Es posible que el espectador odie al director (el guionista es un personaje invisible).

No es raro que la muerte de algunos personajes de ficción nos afecte más que la muerte de algunos vecinos. A algunos personajes lo hemos conocido durante dos horas o doce capítulos; de muchos vecinos sólo conocemos sus nombres en los buzones, un hola y un adiós. Los vecinos están a pocos metros, quizá en frente, pero lejos de nuestro corazón. Los personajes son inalcanzables, no podemos palparlos, pero nos han removido por dentro. Ese es el trabajo del guionista: remover a la gente, saber cuándo un suicidio podría ser un chiste y cuando el comienzo o el fin de una tragedia.

'Modern Family' se sabotea... ¡Y funciona! (2013-12-17 15:39)



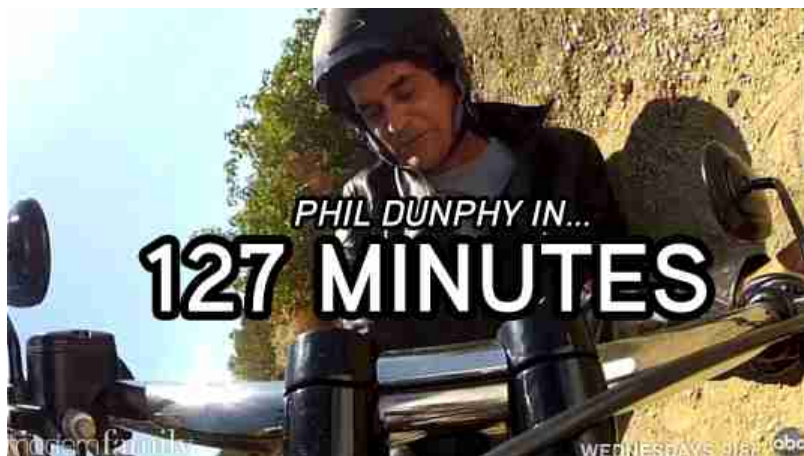
Modern family rompe las reglas que estableció al principio ("esto es un documental")... ¡Y funciona! ¿Cómo es posible?

El concepto de Modern Family es sencillo: Una serie de televisión que finge ser un docu-reality de tres familias norteamericanas emparentadas entre sí. Los espectadores entramos pronto en el juego y aceptamos que un equipo mínimo de grabación sigue en todo momento a cada uno de los personajes. Las cámaras están presentes incluso en algunos momentos íntimos y también recogen las "confesiones" que unos hacen de otros.

Modern Family y el realismo "extremo"

En algunos momentos el concepto es llevado al extremo. Por ejemplo Phil Dunphy coge una moto con cámara in-

corporada. No le acompaña el equipo de grabación del docureality. Phil cae y su pierna queda atrapada por la moto. Phil teme que morirá de hambre y sed, y hace una confesión...



... Esto sería un caso del concepto de realismo llevado al extremo. El espectador supone que si Phil hubiera estado acompañado por el equipo del documental éste le hubiera sacado del apuro.

Modern Family rompe sus propias reglas

Sin embargo, en otros momentos, Modern Family rompe con el concepto: crea situaciones que se apartan del “tono documental” o incluso del “tono docu-reality”. Por ejemplo: Phil persigue a su hija por el campus universitario (episodio "Go Bullfrogs!" 3x06).



En un auténtico documental o docu-reality el policía no diría: “¿Por qué está molestando a esta señorita?”. El policía viene de lejos... vería las cámaras, al pertiguista, al ayudante de producción, al realizador... Todo el equipo del documental y haría preguntas más o menos así: “¿Están grabando una película? ¿Tienen permiso?”

La respuesta de Phil también es “absurda”: “No soy peligroso. Ayudé a poner las farolas de esta universidad”. Cuando debería decir: “Agente, esta es mi hija y estamos grabando un documental”.

Aquí Modern Family rompe las reglas. Se sale del tono documental para entrar directamente en la ficción. Rompe el concepto inicial: “Esto es un documental”. Sin

embargo, ¡funciona!

Claro que se podría pensar... que el momento policía es un momento de "documental ficcionado". ¿Realmente? Todos sabemos que los documentales ficcionados huelen a falso: los participantes no se comportan con naturalidad y a la hora de recrear situaciones pasadas son incapaces de "recrear" las emociones. Así que el policía quizá se mostrara teatral (¡algo en la tele!) y Phil y Haley tampoco serían naturales. El concepto de "documental de la familia" desaparece.

Además de escenas como la del policía, Modern Family romple las reglas cuando comienza grabando a personajes desconocidos que más adelante tendrán importancia.

El espectador acepta que Modern Family rompa las reglas por algo tan sencillo como que se ha enamorado de los personajes. Alguien enamorado lo acepta todo. No le importa qué grado de realidad o irrealidad hay en la propuesta de Modern Family. Tan sólo quiere ver a sus personajes. Así que si queremos romper las reglas o el concepto inicial debemos asegurarnos de que los espectadores realmente están con nuestros personajes. Para ello necesitamos tiempo.

Cómo hacer una película por menos de 10.000 euros (2013-12-17 18:11)

La Noche del Ratón o cómo escribir una película low cost
Por Rubén Avila (firma invitada)



Dicen que escribir no cuesta dinero. O, cuando menos,

no más del necesario para comprarse un ordenador o un lápiz y unas cuartillas (supongo que habrá alguien que siga escribiendo así). Sin embargo, cuando quieres rodar una película, cuando sabes que quieres hacerlo, y conoces el presupuesto del que dispones, las ideas comienzan a aquilatarse por el coste que conllevan. Si dispones de menos de 10.000€ para llevar a cabo tu proyecto tienes que descartar de salida muchas cosas. En tu historia no puede haber decorados fastuosos, ni interminables escenas de acción donde termina media ciudad patas arriba. Pero lo que tampoco puede estar es la calculadora. Es una mala idea escribir un guión como si fueras a ser el productor de la película, incluso aunque termines siéndolo.

Cómo empieza todo

La Noche del Ratón es una película de ínfimo presupuesto cuya génesis, como la de todas las películas, es el querer contar una historia en fotogramas. Curiosamente la primera herramienta para lograrlo no es la cámara de video, sino el teclado del ordenador. Es el guión.



A cuatro manos (David R. Losada, el director de la película, y yo) —cansados de escribir historias que por no poder ser autofinanciadas se quedaban en la carpeta de “mis documentos” a la espera de una oportunidad que nunca iba a llegar— pergeñamos una historia que no dependiera económicamente de un tercero al que le tuviéramos que hacer la corte para que ni siquiera nos escuchase. Una que independientemente de todo lo demás tuviera ciertos elementos indispensables: pocos personajes protagonistas pero que se encontrasen en una encrucijada vital, que tuvieran que luchar por sus vidas; un solo escenario principal que por su función social fuera cotidiano pero que por su esencia dentro de la película se convirtiera en una ratonera, en un *Nostramo* urbano; y, por último, necesitábamos la figura del mal, siempre presente aunque no se le viera, ese mal informe que sin motivo aparente puede hacer saltar por los aires nuestras vidas.

Con estos tres elementos en mente es como comenzamos a escribir *La Noche del Ratón*, aunque entonces no tu-

viera nombre. Comenzamos a dar forma a la relación de Sandra con su novio Álvaro, conocimos a Jorge y su situación sentimental, fuimos poco a poco entendiendo cómo eran, nos convertimos en testigos de sus conversaciones banales, de sus discusiones intrascendentes —que aunque para ellos fuesen vitales en esos momentos, iban a dejar de serlo apenas unos minutos después, cuando sus vidas cambiaran para siempre—.



Porque aunque parezca diferente desde fuera, el guionista no es un demiurgo hacedor del mundo, no es libre de hacer lo que desee con la historia que está contando con palabras. Cuando se define a un personaje, éste actuará siguiendo su esencia, incluso si el guionista le fuerza a hacerlo de otra manera, porque cuando lo haga (si lo pretende en algún momento) una extraña sensación le invadirá, y a fuerza de impedirle el sueño, le obligará a dejar de retorcer la historia, para que fluya, para que ocurra lo que tiene que suceder y no lo que él quiere que suceda. Así que también sufrimos con Sandra y Jorge, y el resto de los personajes, al ver que no podíamos hacer nada

para ayudarles, al convertirnos en espectadores de sus desgracias —aunque espectadores privilegiados, puesto que sabíamos más que ellos, conocíamos su terrible futuro—.

Del guión a la película

El guión tardamos unos tres meses en acabarlo, con sus correspondientes reescrituras incluidas. El tiempo suficiente para quedarnos medianamente satisfechos con la historia que queríamos contar y para que los plazos no se nos disparasen. Sí, porque no os olvidéis de que de lo que se trataba era de hacer una película, no sólo el guión. Y necesitábamos medir los tiempos para que nuestros esfuerzos no se diluyeran. Necesitábamos reunir a un grupo de personas que quisieran participar en el proyecto, aprovecharnos de sus energías y entusiasmo (y del nuestro propio) para que *La Noche del Ratón* pudiera existir. Como afortunadamente así fue.

Ahora toca esa parte donde se ensalza la calidad profesional y humana de todo el equipo. En nuestro caso así es, todos los que han participado en el desarrollo de la película han cumplido su papel increíblemente bien. Que la hayamos podido terminar es un claro ejemplo de ello. Pero al margen de la mención obligada no voy a incidir más en el tema, puesto que no es este el motivo del post.

El rodaje duró menos de tres semanas, con horario nocturno, de diez de la noche a seis de la mañana. Después vino la post-producción —que ha sido sin duda alguna la

parte más larga—. Y ahora que finalmente está acabada es cuando viene lo más difícil, después de dos años de trabajo nos damos cuenta de que solamente hemos hecho la película.

¿Y ahora qué?

Una película no se realiza para meterla en un dvd y dejarla comiendo polvo en la estantería de tu casa. Existe para ser vista por el mayor número posible de personas. Esa es su razón de ser, no sólo económica sino de su existencia. Así que cualquier película estará incompleta si no llega a las salas de cines, si no se emite por alguna cadena de televisión, si no se ve en dvd o en *streaming* o de alguna de las múltiples plataformas existentes. Y esa está siendo nuestra lucha ahora.

Bueno, esa y lograr que sea económicamente rentable, para poder cobrar todos por el trabajo que hemos hecho y para poder seguir haciendo más películas en el futuro. No queremos que *La Noche del Ratón* sea la primera y la última. Aunque somos conscientes de que será muy difícil repetir la experiencia, volver a trabajar de la misma manera.

El cine low-cost

Cuando se habla de la democratización del cine, de que gracias a la tecnología cualquiera puede hacer una película, se olvida de que si bien es cierto que los medios

de producción se han abaratado una barbaridad, dar vida a una película sigue siendo muy caro. Nosotros hemos podido gracias a que un amplio grupo de personas han querido que *La Noche del Ratón* fuera posible. Pero el cine no debería ser un hobby al que dedicarse cuando se sale del trabajo. Y aunque rodar una película por 6.000€ puede convertirse en la única salida posible no debería ser el objetivo. De lo contrario estaríamos precarizando el cine, no democratizándolo.

The logo for the film 'La Noche del Ratón' is presented in a highly stylized, hand-drawn font. The words 'La', 'Noche', and 'del ratón' are stacked vertically. 'La' is the smallest, 'Noche' is the largest and most prominent, and 'del ratón' is smaller than 'Noche'. The letters are thick and irregular, with some overlapping, giving it a gritty, artistic feel.

Los hermanos Farrelly en 'Breaking Bad' (2013-12-19 14:18)

¿Cómo podemos ofrecer información dramática sin caer en la comedia?



No sabemos por qué, pero a veces ocurre esto (cuando menos los esperamos):

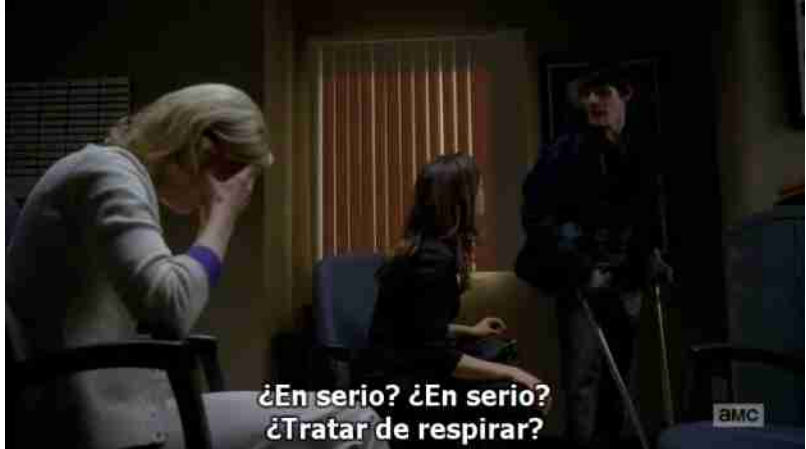
Tragedia+Tragedia = Comedia.

En el cine de terror "serio" hay momentos de comedia inesperado cuando se acumula sangre o golpes. Demasiado drama conduce a la risa o provoca al espectador alejamiento. Esto ocurre en el episodio Ozymandias de Breaking Bad, un momento dramático corre el riesgo de convertirse en cómico.

Hablo de la reacción que provoca las dos escenas en las que Walter White Jr. recibe dos noticias que le noquean: primero descubre por boca de su madre que papá es un narcotraficante, y después, más tarde, que tito Hank ha

muerto por culpa de su padre.

Reacción de
Walter Jr. cuando le cuentan que su padre es un crimi-



nal:

Reacción de Walter Jr. cuando se entera de que tío Hank ha muerto:



La unión de estos dos momentos crean el momento "¿hum?", un momento hermanos Farrelly en el que un personaje con discapacidad física y/o intelectual es utilizado para un gag. No me reí. Igual que no me hace gracia que un ciego reciba un pajarito muerto y le digan que está dormido, pero en ese momento, los hermanos Farrelly aparecieron en mi cabeza. En ese momento, no estaba viendo a Walter Jr., un joven con discapacidad, sino a un actor gesticulando: "Oh, mierda, oh mierda".

Un momento dramático detrás de otro puede provocar risas

El drama llevado al extremo, es lo que tiene como válvula de escape a la tensión. Son las risitas que se escapan en las películas de terror "serias" cuando el director/guionista pretendía "una vuelta de tuerca".

Oh, Dios mío

+

Oh, Dios mío

=

¡Peligro, risas!

¿Quién no se ha aguantado la risa ante un profesor que se ponía colorado y amenazaba con coger a uno por el cuello (los alumnos de los 80 podíamos sufrir situaciones así)? Allí estábamos, en un momento peligroso para nuestra integridad física y, sin embargo, con la risa a punto de salirnos.

Dosificar o condensar el drama

Creo que en esta ocasión, Breaking Bad comete un error: no juega bien con la información.

El momento "oh, Dios mío" de Walter Jr. cuando descubre que su padre es un criminal es perfecto. Pero el segundo momento, cuando sabe que tío Hank murió empañada al primero, y el conjunto es el momento Farrelly.

Quizá entre que Walter Jr. descubre que su padre es un criminal y que tío Hank ha muerto debería haber transcurrido varios episodios. Tiempo en el cual, Walter Jr. y su padre podrían haber llegado a un acercamiento. O

quizá, y más efectivo...

... Walter Jr. llega a casa y se encuentra que su padre quiere llevar a la familia a una huida, y que quizá ha matado a tío Hank. Así se condensa TODO EL DRAMA en una escena. Se evita un momento casi Farrelly.

Breaking Bad resuelve la papeleta con la rapidez y retoma el pulso con la escena de violencia que tiene lugar segundos después.

Un año de cine brasileño (2013-12-21 14:11)

Un año de cine brasileño

Por José Manuel Blanco (firma invitada)



Vi *Ciudad de Dios* dos meses y medio antes de vivir en Río de Janeiro durante un año, de septiembre de 2012 a agosto de 2013. La tenía pendiente desde hacía tiempo. Ese viaje a la “Ciudad Maravillosa”, como la llaman los brasileños, era la excusa ineludible. Me enamoré de esa obra con un montaje veloz, cortante; una fotografía destelante hasta herir y una historia donde se mezclan la ternura, el amor y la tragedia cotidianas.

Ciudad de Dios es una de las películas más conocidas de la cinematografía brasileña. Comparte el puesto de honor

con *Orfeo negro*, *Tropa de élite* o *Estación Central de Brasil*. Nos suenan, ¿no? Son las más conocidas. Por otra parte, en Brasil saben de nuestro cine por Almodóvar y poco más. Vamos a hablar de cine brasileño reciente y de cine español en Río de Janeiro.

El cine brasileño y los brasileños. Los brasileños y su cine

Brasil produce cine. Cine variado, como el español: comedias muy comerciales, documentales... **Según datos de la Agencia Nacional del Cine (Ancine), en 2012 se estrenaron 83 películas nacionales** (2 de animación, 34 documentales y 47 de ficción) y **solo una de ellas se coló entre las diez más vistas**: *Até que a sorte nos separe* se situó en el puesto 9 de una tabla coronada por *Los vengadores*. Y curiosamente, según me contaban Juliana y Luísa, dos amigas muy cinéfilas, sucede lo mismo que en España: **existe el tópico de que el cine nacional es muy malo**. El éxito internacional de *Ciudad de Dios* (nominada a cuatro Óscar), *Tropa de élite* (Oso de Oro en Berlín y cuya segunda parte lidera el ranking de películas más vistas en las salas brasileñas) o *Estación Central de Brasil* (candidata al Óscar a Mejor Película Extranjera y a Mejor Actriz Principal, lo que convirtió a Fernanda Montenegro en la primera intérprete latinoamericana en postularse para esa categoría) ayudaron a mejorar su imagen dentro de las propias fronteras.

Juliana me lo narra así: “Aún existe un cierto prejuicio con relación a las películas nacionales. Personas que ni la vieron, ya no quieren [hacerlo] porque ‘debe ser mala’. Creo que hay mucha gente que aún no se dio cuenta de cuánto ha mejorado últimamente.”

Juliana, “optimista” con respecto al cine de su tierra, describe las películas brasileñas como “intensas, incluso las comedias. Al contrario de las cintas comerciales de Hollywood, de efectos especiales e historias vacías, la actuación del actor aún tiene importancia, así como el contenido. Ahora hay algunas comedias sencillas pero aupadas por un gran elenco. Los dramas suelen incluso lanzar nuevos actores robustos, como el Vinícius [de Oliveira] de *Estación central de Brasil* y los chicos de *Ciudad de Dios*.” Por cierto, un documental cuenta qué fue de los protagonistas de esta última diez años después de su rodaje.

Luísa también coincide en la idea de “prejuicio” hacia el cine nacional debido, en su opinión, a la baja calidad de los guiones hasta los años 90. “Es lo que llamamos ‘**porno chanchada**’, películas comerciales y eróticas con ninguna calidad técnica.” En la última década del siglo XX, con películas como *Estación Central de Brasil* y *O auto da compadecida*, “el cine brasileño pasó a ser más respetado dentro del propio país, pero no por eso más buscado o apoyado por el público nacional

Para mi amigo Léo, otro cinéfilo, Brasil tiene “una producción diversificada que atiende todos los gustos, pero aún hay muchas **dificultades en la distribución**, dominada por la industria estadounidense.” Léo destaca también el apoyo de TV Globo (perteneciente a Rede Globo, el mayor grupo de medios de comunicación de Brasil) en la producción de películas: “se ha convertido en un importante factor de atracción de público y muchos dicen que sin su apoyo es casi imposible superar la barrera del millón de espectadores. La excepción fue la

primera película de *Tropa de elite*.”

Entre las **cintas recientes de Brasil** destaco:

- **O som ao redor**, que encabeza esta lista por ser la película que representa a Brasil en los Oscar 2014. La cinta cuenta la vida de unos vecinos de clase media de la ciudad de Recife (en el noreste, una de las sedes de la Copa Confederaciones y el Mundial de Fútbol). Ilusiones, miedos, frustraciones... No es oro todo lo que reluce tras el boom de la economía brasileña. Es una de las diez mejores películas de 2012 para un crítico de *The New York Times*; los madrileños pudieron comprobarlo en el Festival de Cine Brasileño Novocine del pasado mes de noviembre.

[youtube=http://www.youtube.com/watch?v=wweuSi_krNs]

- **Faroeste Caboclo**. Hablé de ella en mi blog porque no conocía ninguna película basada en la letra de una canción. En este caso, se trata de un tema de más de nueve minutos de duración de la banda de rock brasileña Legião Urbana, clave para los jóvenes del país durante los años 80 y 90. Presente en el pasado Festival de Toronto, *Faroeste Caboclo* cuenta la huida de João de Santo Cristo del duro campo del noreste brasileño, para dar con sus huesos en la futurista Brasilia, donde se enamora con locura de Maria Lúcia. Amor, injusticia, diferencias sociales y venganzas, que algunos espectadores españoles pudieron ver en el Festival de Cine Iberoamericano

de Huelva, donde *Brazilian Western* compitió en la sección oficial.

[spotify id="spotify:track:2xPPQtdFh6bhKU93yy3ta5" width="300" height="380" /]

[youtube=http://www.youtube.com/watch?v=4azYkNkPtJg]

- **Uma história de amor e fúria.** Ojito a este título porque puede que pronto lo oigamos más. Es la primera película de animación brasileña que se ha llevado el máximo premio del Festival de Annecy (Francia), el certamen más importante de su género, y una de las preseleccionadas para la categoría de Mejor Película de Animación en los Óscar 2014, junto a la española *O apóstolo*. Con las voces de la estrella internacional Rodrigo Santoro (*Perdidos*, *Love Actually*, *300*) y Selton Mello (que arrasó en los Premios del Cine Brasileño de 2012 con *O Palhaço*), cuenta la búsqueda de la amada de un hombre a través de cuatro siglos de la historia de Brasil, marcados por acontecimientos como la llegada de los portugueses, la dictadura militar (1964-1984) y un futuro distópico en el que la falta de agua ha convertido a Río de Janeiro en una ciudad peligrosísima. Homenajeada en el Festival Anima Mundi de agosto de 2013, que se celebra cada año en Río y São Paulo, y presente en el de Sitges, su producción duró más de ocho años. ¿El resultado? Una historia en la que destaca su poderosa y atractiva factura visual.

[youtube=http://www.youtube.com/watch?v=VEpiAkypvO8 #t=75]

- **Luz, Anima, Ação!** Seguimos con los dibujos. Este documental producido por TV Brasil (una especie de La 2 patria) recorre la historia de la animación brasileña, desde la época muda hasta nuestros días, pasando por la publicidad y los animadores que han desarrollado su carrera más allá del Amazonas. Muy interesante para los amantes de la animación, de la historia del cine... o simplemente de Brasil.

[youtube=<http://www.youtube.com/watch?v=-PtNN8Axj6TA>]

- **Cine Hollíudy.** Brasil es un país gigantesco, de proporciones continentales. Hay algunas películas que solo se estrenan en un estado o región, se convierten en éxito y de allí saltan a otros rincones. Es lo que ha sucedido con este *Cine Hollíudy* en el estado de Ceará (noreste del país y cuya capital, Fortaleza, será, como Recife, sede del Mundial). Éxito en esos terruños, esta comedia ambientada en los años 70 cuenta la historia de un emprendedor que decide reformar un cine con el que hacer frente a la competencia de la televisión. Como curiosidad, el dialecto “cearense” ha sido subtítulo para entender los diálogos a la perfección. Las 50.000 entradas que los distribuidores esperaban vender se quedaron cortas: según datos del diario *O Globo*, fueron 400.000 solo en la región noreste de Brasil, 280.000 de ellas en Ceará, antes de despegar a Río de Janeiro y São Paulo (en la región sudeste, mayor mercado cinematográfico del país). Como me dice Léo, que nació en tierras cearenses y ha seguido

este caso por vínculos afectivos con la zona, “normalmente, lo que ocurre en Brasil es lo inverso: la cinta se estrena simultáneamente en todo el país o primero en el sudeste para después llevarse a todos los estados.”

[youtube=http://www.youtube.com/watch?v=-7allekyiCY8]

- **¿Una futura película de Woody Allen?** El alcalde de Río, Eduardo Paes, no ha escondido su deseo de que el director de *Annie Hall* ambiente una de sus películas en la ciudad y ponga al Cristo Redentor y compañía en el mismo mapa en el que están Nueva York o Barcelona. “Pago el 100 % de la producción”, dijo Paes. De momento, ya ha hablado con la hermana del director y ha mandado recado a través de Santiago Calatrava.

El cine español y yo en Río de Janeiro

La verdad, uno se alegraba con la presencia del cine español por las calles de Río de Janeiro. Cruzarte con Maribel Verdú en el cartel de *Blancanieves* cuando no sabías que la iban a estrenar allí (Pablo Berger fue a presentarla) o ver a los azafatos más locos del celuloide patrio en un cartel más alto que tú.

Se estrena poco: cinco títulos en 2012 y 3 en 2011 y 2010, según datos de Ancine y frente a los 133, 144 y 149 de Estados Unidos, respectivamente. Y por lo que hablé en Río de Janeiro, se conoce muy poco. Almodóvar y gracias. De ahí que, por ejemplo, te chocara (pero a la vez agradecieras) que unos amigos alabaran *Eva*, de Kike

Maíllo o que se sintieran interesados por la variedad de nuestra comedia. Como anécdota, *La piel que habito* estuvo nominada en 2012 en la categoría de Mejor Película Extranjera para el público de los premios de la Academia Brasileña del Cine. Y fue derrotada por... adivínenlo:

[youtube=http://www.youtube.com/watch?v=-FN3Y2tUnuGg]

Quizá sea más fácil llegar al público brasileño a través de la coproducción con Iberoamérica: durante el tiempo que estuve allí se pasearon el nacionalizado Ricardo Darín con *Tesis sobre un homicidio*, junto a los zombis de *Juan de los muertos*. Estas películas, que cuentan con participación española, lucieron cartel meses después de las *18 comidas* de Jorge Coira y las antes citadas.

Hace unas semanas, la Fundación SGAE promocionó el cine español reciente ante el público de Río y São Paulo, con la esperanza de que también interesara a distribuidores y exhibidores. Entre las películas programadas, *15 años y un día*, *Pa negre* o *Sueño y silencio*. El relevante Centro Cultural Banco do Brasil de Río de Janeiro cierra 2013 con una muestra de cine español contemporáneo, donde Quim Gutiérrez y Luis Tosar compartieron pantalla con José Coronado y Michelle Jenner. El Instituto Cervantes también se ocupa de la difusión del cine nacional y el Festival de Cine de Río proyecta cintas actuales: en 2013 fue el turno de *Mapa* o *Carmina o revienta*, mientras que en 2012 Fernando Trueba acudió para presentar *El artista y la modelo* a la vez que veíamos *No habrá paz para los malvados* u *Operación E*.

Para saber más:

- En enero de 2013, el productor de las dos películas de *Tropa de élite*, Marcos Prado, resumió en una entrevista los que para él eran los problemas actuales para producir cine en Brasil [en portugués]: “Falta *marketing*, estrategia en los mercados internacionales y apoyo del Gobierno.”
- *O Palhaço* fue la película que representó a Brasil en los Óscar 2013. El diario *Valor Econômico* contó el proceso que se siguió para elegirla y cómo el Gobierno brasileño aporta una cantidad de dinero a la productora para ayudar a su promoción en Hollywood.
- La actriz Ingrid Guimarães es, en cierta medida, la Santiago Segura de Brasil: la encargada de llevar a sus compatriotas al cine. Lo hizo en 2011, cuando 3,6 millones fueron a las salas a ver *De Pernas pro Ar*, y lo ha hecho en 2013 con su segunda parte. El periódico *O Estado de São Paulo* habló con Guimarães ante el estreno de *De Pernas pro Ar 2* el último fin de semana de 2012.
- Detrás de ese éxito, también se encuentra Bruno Wainer, dueño de la distribuidora Downtown, dedicada exclusivamente a la difusión del cine brasileño. Entre sus perlas también está *Ciudad de Dios* o *Cine Hollíúdy*. La revista *Veja* publicó un perfil biográfico sobre Wainer en enero de 2013 [en portugués].
- Página web de Ancine, la agencia brasileña del cine. Legislación, publicaciones, procesos de coproducción...

- Web de
la Cinemateca Brasileira (Filmoteca Brasileña), con
sede en São Paulo.
-

José Manuel Blanco es licenciado en Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Ha trabajado para ABC y la Información. Fue redactor de la Agencia EFE en la delegación de Río de Janeiro (Brasil) en los años 2012-2013. En la actualidad colabora con Hoja de Router con artículos de tecnología y emprendimiento. Accésit en el II Certamen Andaluz de Escritores Noveles del Pacto Andaluz por el Libro (PAPEL).

Pensar, recordar, interpretar... después escribir (2013-12-23 12:47)



Para evitar un montón de borradores de diálogos, prefiero primero pensar, interpretar, recordar, sobre todo recordar, situaciones similares.

Escribir mucho es fácil. Escribir bien no lo es. Hay que tener talento o método o ambas cosas. Para mi el método es importante. Desde hace unos años, cuando tengo que meter mano a las escenas, primero pienso de pie y después escribo. Me di cuenta impartiendo talleres, al comentar de pie escenas de los talleristas, interpretando los diálogos, las acciones y los gestos.

Me di cuenta hasta qué punto la escritura "nos engaña". En muchos guiones de novelas se observa cuando la escritura es "sentada o de pie". (Por supuesto que uno puede escribir sentado todo el tiempo, pero obliga a forzar la imaginación para recrear una escena, mientras que de

pie, el propio movimiento te invita a la imaginación”).

A continuación, un ejemplo de “escritura sentada”. Los antecedentes son: Alicia vive en Madrid. Sus padres en Almería. Aunque el cariño entre ellos es grande, llevan un año sin verse porque el trabajo de Alicia no le deja tiempo libre. La madre telefona para decirle que papá está gravemente enfermo. Alicia toma el primer avión y se planta en el hospital.

8. INT. HABITACIÓN DE HOSPITAL -DÍA

Alicia entra en la habitación. Su madre está sentada en una butaca. La madre se pone en pie. Noelia la abraza. Se dan dos besos. Noelia se vuelve hacia la cama.

MADRE

El médico dice que las primeras 48 horas son lo más importante. Pero papá abre los ojos. Ya es algo.

ALICIA

(a su padre)

Papá, ¿me puedes oír? Estoy aquí. Te vas a poner bien.

El padre parpadea. Alicia le coge una mano con delicadeza.

ALICIA

Mamá vete a casa, esta noche me quedo yo aquí...

Aquí faltan cosas y sobran otras. Está escrito deprisa y se ha pasado por alto “cosas que pasan” en situaciones similares. Sin entrar en el estilo narrativo y los diálogos, hay que hacer unas “reparaciones”.

8. INT. HABITACIÓN DE HOSPITAL -DÍA

Alicia entra en la habitación. Su madre está sentada en una butaca. → Es posible que lleve muchas horas en vela y esté echando una cabezada. Si esto es así. Se acerca directamente al padre. La madre se pone en pie. Alicia la abraza. Se dan dos besos. → La entrada está bien. Alicia podría decir un simple "hola" si la madre dormita, pero no es necesario.

Alicia se vuelve hacia la cama.

MADRE

El médico dice que las primeras 48 horas son lo más importante. Pero papá abre los ojos. Ya es algo. → Es un diálogo frío. ¿Realmente diría esto esta mujer en este momento? Además, lo hace delante del marido, que según parece, escucha.

ALICIA

(a su padre)

Papá, ¿me puedes oír? Estoy aquí. Te vas a poner bien. → Aunque pareciera breve, es demasiado diálogo para un momento así.

El padre parpadea. Alicia le coge una mano con delicadeza. → Alicia tarda en coger la mano. Es lo primero que hace una persona normal sino tiene miedo a los gérmenes: coger la mano del padre enfermo.

ALICIA

Mamá veté a casa, esta noche me quedo yo aquí... → No es necesario para decirnos que es una niña buena.

Lo de "el médico dice que las primeras 48 horas" no sólo es frío. También es raro. Parece que la madre no le dijo nada por el teléfono. Esa es una información que ya debió darse. Aquí la respuesta es más emocional. La mujer está cansada de velar por el marido y de escuchar a los médicos que no dan opciones.

Si hubiéramos pensando antes de escribir, el resultado sería más o menos este:

8. INT. HABITACIÓN DE HOSPITAL PÚBLICO -DÍA

Alicia se asoma a la puerta. → Es lo que hacemos siempre. Entramos con cuidado. Ve a la madre dormitando en una butaca. La cama del padre es la primera que se ve. Está separada de otro paciente por una cortina.

ALICIA

¿Mamá?

La madre abre los ojos, se levanta. La madre y la hija se abrazan y besan. |

ALICIA (EN VOZ BAJA)

¿Cómo está?

MADRE

Los médicos dicen que... → No puede hablar. Es lo normal.

Alicia se acerca a su padre y le coge una mano. → Es lo primero que hace alguien normal.

Por supuesto que se podría dar una vuelta a los diálogos. A lo que dice la madre, en concreto. Si uno se empeña puede reducir a lo mínimo esta escena. Quedaría así:

8. INT. HABITACIÓN DE HOSPITAL -DÍA

Alicia está de pie junto a la cama del padre. Ella tiene cogida la mano de él.

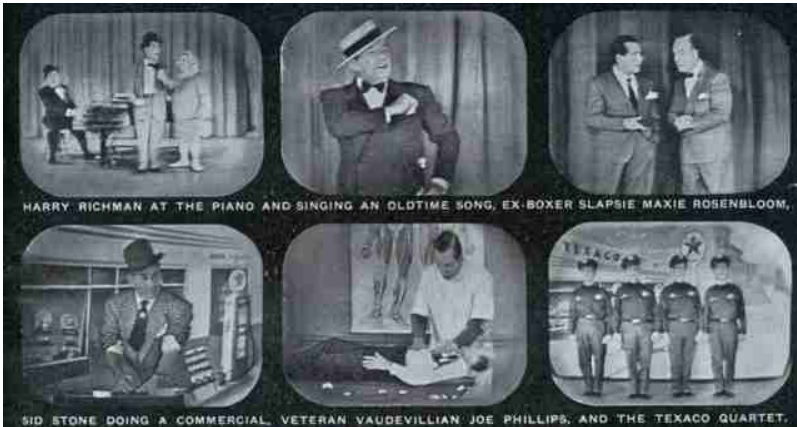
El padre duerme profundamente.
|

¿Realmente necesitamos ver a Alicia entrando en la habitación? ¿Quién no ha tenido a un padre, una madre, una pareja o cualquier otro familiar en el hospital y ha temido por su vida aunque los médicos dijeran "es una intervención sin importancia"? Sabemos qué se siente en esos momentos. Si no ponemos palabras en la boca de Alicia, el espectador recordará sus sentimientos en una

situación así.

Para evitar un montón de borradores de diálogos, prefiero primero pensar, interpretar, recordar, sobre todo recordar, situaciones similares. Después paso al papel el momento y el diálogo. Por supuesto, que hago nuevas revisiones, pero así gasto menos energía que escribiendo directamente. Encuentro lo que falta. Lo que he dejado fuera. Cuando trabajas con otro guionista estas escenas salen solas. (En la foto, Billy Wilder y I.A.L. Diamond están pensando en la oficina). Cuando uno trabaja solo, uno tiene que inventarse un alter ego. Mi mujer se extrañaba al principio de vivir juntos que me pusiera a andar y hablara en voz alta. Ahora sabe que pongo a los personajes a dialogar.

Preguntas frecuentes sobre el registrar formatos de televisión (2013-12-26 11:06)



En esta entrada encontrarás una recopilación de las preguntas frecuentes sobre el registro de formatos de televisión hechas en los comentarios a la entrada Cómo registrar formatos de televisión. Se matizan algunas cuestiones y se actualizan otras para vuestra comodidad.

Primero, un par de aclaraciones:

- 1) No soy abogado ni ofrezco asesoramiento legal. Soy un guionista que ha tenido problemas con el Registro de la Propiedad Intelectual y me las he tenido que ver con abogados en distintos frentes.
- 2) Los formatos de televisión **NO SE REGISTRAN** en ningún país. Conforme al Tratado de la OMPI sobre derecho de Autor (de ámbito mundial):

La propiedad intelectual no protegerá "las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí", pero sí la forma de expresión de los mismos (Art. 2 del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor y Art. 9.2 del Acuerdo sobre los Aspectos de la Propiedad Intelectual Relacionados con el Comercio. Marrakech, 1994)

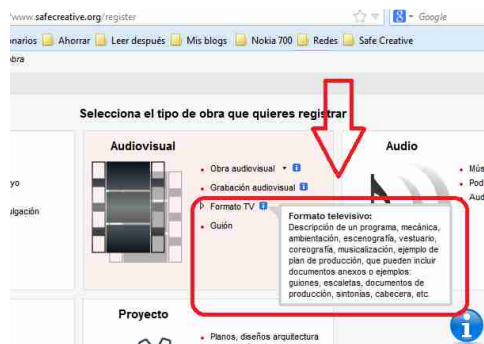
Dicho de otro modo. No protegemos la idea de "un concurso para descubrir talentos de la canción" ni tampoco protegemos las secciones ni los apartados. ¿Entonces qué protegemos? Realmente, las palabras que explican en qué consiste el concurso o el talk-show o la serie de reportajes sobre un tema. La Academia de Televisión de España que ha creado un Registro de Formatos, se cura en salud en el reglamento que lo regula:

Artículo 1.- Objeto del registro.

Se crea el Registro de Formatos de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión con el fin de inscribir o anotar en el mismo los formatos creados específicamente para soportes audiovisuales, aún cuando dichos elementos no gocen de la protección establecida en la legislación vigente en materia de Propiedad Intelectual.

¿Entonces? Realmente no se protege la Propiedad Intelectual. Depende del criterio del juez como demuestra la condena a Telecinco por plagiar a RTVE el programa “Tengo una pregunta para usted”. Además, el juez estimó competencia desleal por parte de Telecinco. El abogado Javier Prenafeta, experto en Propiedad Intelectual, considera que la sentencia es cuestionable en parte; por un lado, opina que conforme a la letra de la Ley sí hubo competencia desleal, pero no plagio (que no se atenta contra la Propiedad Intelectual). Así que, si acabas metidos en líos judiciales, que el resultado sea favorable a tus intereses dependerá en gran parte de la interpretación del juez.

De todo esto sí sacamos en claro que el documento del formato de televisión debe estar desarrollado de manera detallada y compleja. Cuanto menos resquicios, mejor. Si no conoces un formato puedes tomar como base los documentos de venta de la sección de herramientas. SafeCreative —que tiene a Javier Prenafeta como asesor— propone el siguiente contenido para el documento:



Como vemos, un documento bastante completito. Antes de pasar a las preguntas un consejo que funciona, por experiencia: Si presentas el documento escrito al Registro de Propiedad Intelectual evita expresiones como

PROYECTO DE TV, FORMATO DE TV o similares para no darle pistas al registrador de que eche tu proyecto para atrás. Ahora, pasemos a las cuestiones más frecuentes...

Preguntas frecuentes sobre el registro de formatos de televisión

¿Existe algún documento o plantilla tipo para darle una estructura determinada a un formato de televisión?

Realmente no hay un "formato canónico" a diferencia que un guión de película. Pero puedes tomar como base los dossiers de venta que encontrarás en Herramientas que son resúmenes de la biblia del formato. También puede orientarte el artículo 21 días pasando sobres.

He creado un formato de magazine / concurso / call tv diario / reality show, ¿cómo puedo proteger este proyecto?

Grabar un piloto y registrarlo como obra audiovisual. En este tipo de espacios, la diferencia la marca el tono, el estilo, el presentador principal y los reporteros, algo que difícilmente se va a reflejar por escrito. Es realmente, lo que debes destacar: ¿por qué tu programa va a ser diferente de otros? No es el formato lo que debes vender, debes venderte tú. Esperanza Martín, Directora de Programas de La Sexta recomienda a quienes deseen presentar un formato: "La mejor forma de presentarlo es la realización de un piloto que sea capaz de reflejar la idea, la puesta en escena, la factura..."

No tengo medios para grabar un piloto, ¿cómo protejo el formato?

Escribe un documento del proyecto, lo más detallado posible y destaca **QUÉ LO HACE DIFERENTE**. Lo presentas a Safe Creative o a un notario.

¿Qué validez legal tiene el notario o el registro de obras audiovisuales en SafeCreative?

Tienes la posibilidad de argumentar “ser el primero” y “competencia desleal” en el caso de que otra persona o productora copie el formato.

¿Cómo se podría contactar con un productor?

Busca en Google o la web de la FAPAE a las productoras. Coge el teléfono y pregunta si admiten proyectos no solicitados. Si dicen que sí, envía tu material y paciencia.

Otra opción es asistir a talleres, seminarios, conferencias... donde acudan productores e intentar abordarlos. Eso sí, sin plantarles el proyecto en la cara... Hazte el interesante en el turno de preguntas... Youtube está ahí... Puedes usarlo como escaparate.

¿Puedo registrar el piloto sin registrar el formato en papel?

El piloto se registra como "obra audiovisual". Y sí, puedes registrar el piloto (por ejemplo un documental como episodio 0 que acabas de hacer) sin desarrollar el formato en papel. Lo que si convendría sería redactar un documento de venta, pero este no se registra.

¿Si registro el formato en España puedo moverlo por el extranjero?

Puedes registrar la grabación del programa piloto en SAFECREATIVE que es un registro internacional y con

acuerdos con la Oficina de Registro de Los Estados Unidos.

¿Si registro el formato en Safe Creative tengo que hacerlo también en el Registro de la Propiedad Intelectual?

No es necesario. Quien registra primero tiene preferencia. Por otro lado, el Registro de la Propiedad Intelectual puede rechazar tu formato. SafeCreative no.

Si el formato incluye diseños, ¿lo registro en Patentes y Marcas o basta con que esté en el documento?

Los diseños puedes registrarlos como obra artística en Propiedad Intelectual o SafeCreative. No son diferentes a una pintura. Lo que sí sería conveniente registrar en Patentes y Marcas el título de la serie y los nombres de los personajes si son originales porque la propiedad intelectual no los protege de manera eficaz.

Una productora está interesada en mi formato. Si finalmente lo compra, tendremos que realizar un contrato, ¿qué tipo de contrato sería?

Vendes el formato. Consulta los baremos de precios mínimos que había en 2011 (la ley no permite que los guionistas sugieran precios).

Por otro lado, estaría el contrato de tu puesto en el equipo: guionista, director, productor ejecutivo, etc. Por lo general un contrato por obra y servicio (por una determinada tanda de programas).

¿Qué porcentaje pedir por los derechos de explotación?

Se entra en el juego de la oferta y la demanda. Todo lo

que se pueda sacar.

Pepe Navarro ganó 139.425 euros por la Idea Original y Derechos de Formato del programa "Rufus y Navarro". Una cifra difícil de alcanzar.

La otra opción es que registres en SafeCreative, que no te pondrán pegadas de este tipo.

El ministerio de Cultura ha rechazado el registro de mi formato. ¿Qué hago?

¿Vas a meterte en un juicio civil por 11 o 12 euros que te han cobrado en el Registro? Te saldría más barato entregar el formato en un notario o Safe Creative.

Somos una pequeña productora con un formato, ¿cómo podemos llevarlo a la tele?

Intentad mejor contactar con otras productoras. Las cadenas son reacias a hablar con productoras que no conocen.

Si tengo un guión del piloto registrado como obra literaria, ¿puedo moverlo sin problemas?

Puedes moverlo. Pero recuerda que conforme a la ley has registrado "las palabras sobre el papel", no el formato. Aún así, ¡adelante!

Hace un año registré unos formatos en el Registro de la Propiedad Intelectual, pero la ley dice que no se protegen los formatos. ¿Cómo es posible?

Se confunde que el funcionario coja los papeles con el hecho de que la obra este registrada. El funcionario acepta los documentos y los tramita. Incluso aunque el

Registrador haya dado el visto bueno, tampoco es una garantía. El Registrador no puede leer todo lo que le llega. Si todo acaba en juicio, depende del criterio del juez.

Una cadena de televisión me ha plagiado un programa. No tengo ni idea de que hacer. Me puse en contacto con ellos y no me han hecho ni caso.

Contacta con un abogado especialista en Propiedad Intelectual. Salud Reguera, por ejemplo.

¿Se puede elaborar un teaser con locución e imágenes de Youtube para dar a entender la idea? ¿Se puede registrar?

Si quieres que un productor comprenda mejor tu propuesta puedes incluir imágenes ajenas en tu dossier o vídeos en tu teaser, pero el resultado no puedes registrarlo con el material ajeno. Por ejemplo: los textos de este blog tienen una licencia Creative Commons, pero las imágenes no (éstas pertenecen a los productores de las series ni películas que menciono).

En conclusión, sólo puedes registrar lo que sale de tu cabeza.

Registré un formato en Copyright.es, pero me piden dinero para renovar el servicio. ¿Qué ocurre con el formato?

Copyright ofrece una serie de servicios, entre los que se incluye una “copia certificada” de la inscripción de la obra. ¿Qué quiere decir?

Primero, la obra es tuya mucho antes de que la entregaras a la empresa Copyright. Ésta lo único que

hace es darte un documento que lo certifica, como ellos mismos dicen. Hazte con la copia si quieres o registra el formato en otra plataforma.

No tienes que pagar por los servicios si ya no te interesan. La obra es tuya. El certificado sigue siendo válido. Nadie te lo quitará. No se puede borrar la fecha en la que lo presentaste. Si no pagas, no tendrás relación comercial con Copyright.es, pero la obra es tuya.

Si quiero registrar un formato de televisión y alguien ya ha registrado anteriormente alguno similar, ¿qué ocurre?

El primero que inscribe una obra gana. Eso dice la ley en cuanto a Propiedad Intelectual. Puesto que no puedes saber qué se ha registrado antes, lo mejor es que detalles tu documento cuanto más mejor para que se establezcan las diferencias.

Lista de propósitos guionísticos para el 2014 **(2013-12-30 09:54)**

Lista de propósitos guionísticos para el 2014

Por El Inquilino Guionista (firma invitada)



1. Lograr pagar la renta a final de mes, sólo con lo que gane escribiendo guiones.
2. Escribir un largometraje vendible, filmable y económico.
3. Escribir un cómic bien chingón.
4. Escribir otra webserie.
5. Escribir otra obra de teatro.

6. Dejar de agachar la cabeza cada vez que me humille un productor (o en su defecto, mirar hacia otro lado).
7. Perder el miedo, la pereza y la rabia a escribir con gente... que no admiro.
8. Hacer una fiesta más grande que #lanochedelguión
9. Viajar y conocer guionistas en otras ciudades, y no sólo por Feisbuc.
10. No enojarme con la gente que dice que lo que yo quiero es venderme al mejor postor, que soy una puta.
11. No enojarme con l*s que aseguran que ser “guionista = ególatra”, o peor: “guionista = idiota”.
12. Ser menos mamón aunque eso sea difícil.
13. Aunque parezca imposible: entre irme de fiesta o escribir, elegir escribir.
14. No desdeñar ningún trabajo guionístico, sin excepciones.
15. Volver a dirigir para demostrar que l*s guionistas también dirigimos (y bien).
16. Aprender las (malas) artes de ser productor.
17. Convencer a quien sea para formar un Sindicato de Guionistas Iberoamericano.
18. Armar un grupo de gente confiable para levantar el primer Festival de Guión en México.
19. Tener más paciencia con los demás, aunque digan sandeces sobre lo que escribo.
20. Aprender a poner en su sitio a la gente que ofende por ofender (y no sólo borrarlos del Feis).

21. Fiarme un poquito menos de los directores que me llaman autor y luego sonrían.
22. Decirle a más amigos “lo siento, no puedo”, y quedarme escribiendo.
23. Leer más guiones, muchos más.
24. Correr más, ir más al cine, comer menos palomitas.
25. Trabajar de nuevo en alguna serie de televisión prime time.
26. Escanear las bibliotecas de mis amigos guionistas que están repletas de guiones y de libros de guión que son una joya.
27. Tener más cosas que decir que este año, y que sean mejores, y decirlas más fuerte.
28. Escribir una sátira política que sirva para incendiar el congreso de l*s diputad*s.
29. Sentir de nuevo la libertad que solía sentir antes al escribir.
30. Escribir.
31. Escribir.
32. Y observar más.
33. No hacer listas de propósitos guionísticos que quizás nunca cumpla.
34. Amar el cine como a mí mismo.
35. Amarme a mí como amo al cine mismo.
36. Amar.

37. Seguir siendo cursi aunque no lo demuestre, pues eso es como maná del cielo para el guionista.
38. Seguir siendo... guionista.

Chapter 6

2014

6.1 enero

Los números de 2013 (2014-01-02 08:46)

Los duendes de las estadísticas de WordPress.com prepararon un informe sobre el año 2013 de este blog.



Aquí hay un extracto (según Wordpress):

El Museo del Louvre tiene 8.5 millones de visitantes por año. Este blog fue visto cerca de 110.000 veces en 2013. Si fuese una exposición en el Museo del Louvre, se precisarían alrededor de 5 días para que toda esa gente la visitase.

El mérito no es sólo mío. En 2013 La solución elegante incluyó artículos de firmas invitadas: "Los arquetipos y el viaje del héroe en los guiones" por Hidalgo Erenas; "Kill your darlings" por David Alonso, "Cranford o la ficción de época" por Lidia Fraga; "Cómo hacer un guión low-cost" por Rubén Ávila; "Un año de cine brasileño" por José Manuel Blanco; y "Propósitos guionísticos" por El

Inquilino guionista. Estos artículos han contribuido a aumentar el número de visitantes. No es extraño: los autores saben escribir y saben de lo que hablan. Les estaré siempre agradecido por sus colaboraciones.

Haz click para ver el reporte completo.

Pueden cerrarme las puertas y otros miedos del guionista (2014-01-07 12:28)



Hay miedos unidos a la carrera del guionista: el miedo a no tener suficiente talento, a que el trabajo no guste o que el guión de largometraje escrito con mimo durante cinco años no tenga una adecuada traducción en imágenes. A estos miedos entendibles, se unen, en ocasiones, otros irracionales por completo. En esta entrada menciono algunos.

Si reclamo lo mío, me cerrarán las puertas

No recibir la remuneración pactada y/o ser ninguneado o eliminado de los créditos son situaciones lamentables que a veces se dan. A menudo se llega a esto porque el guionista está empezando la carrera y teme que abrir la boca pueda perjudicar su futuro profesional.

—Uno no sabe a quién conoce esta gente; te pueden cerrar las puertas —dice el guionista.

El guionista joven ignora de que nadie tiene tanto poder como para acabar con su carrera. Los productores no forman un grupo homogéneo; entre ellos hay posturas ideológicas, estéticas y formas de trabajar contrapuestas, tantas como los guionistas tenemos entre nosotros. Y por supuesto, hay productores honrados y productores que acaban en los juzgados por no obrar conforme a la ley.

Ellos son peligrosos

A lo largo de los años un guionista escucha historias increíbles que podrían convertirse en guiones: productores que pertenecen a sectas satánicas o sociedades secretas como la retratada en *Eyes wide shut*.

Aunque sin duda, la historia más extravagante escuchada es: “Menganito tiene matones”. Es una leyenda urbana que circuló años atrás sobre un conocido empresario y productor de cine. Los guionistas que propagaban este bulo parecían vivir ajenos a la realidad: ¿Eran conscientes de que contratar a un matón era —y sigue siendo— más caro que pagar la deuda a un guionista? ¿Y los cadáveres de los guionistas?

Hay que meter la cabeza como sea

Un aspirante a guionista me dijo que quería trabajar como negro, aunque no recibiera dinero, para aprender el oficio, para conocer a gente, porque quería “meter la cabeza”. Temía que si no lo hacía así, humillándose, jamás podría ser guionista. Es quizá el punto de partida más nefasto para iniciar una carrera.

La realidad es otra: la complacencia no conduce al guion-

ista a avanzar en su carrera. Por lo general, cuando uno parte con la idea de “meter la cabeza como sea”, lo más probable es que acabe con la cabeza en el váter, vomitando, mientras otro se embolsa el dinero y los méritos, por pocos que sean estos.

Esto dañará mi reputación

Quizá el guionista llega a una edad en la que se queda estancado. El problema no es la edad. El problema es que nadie llama. Se plantea entonces otras opciones: desde escribir una novela a realizar un corto, pero no lo hace.

—Me gustaría presentarme al concurso de cortos de..., pero no quiero competir con niños de veinte años. ¿Y si pierdo? —y el guionista deja pasar la oportunidad.

El guionista debería ser consciente de que la reputación no tiene que ver con el medio, sino con la profesionalidad, las vísceras y el corazón empleados en el trabajo.

Demasiado joven o demasiado viejo para...

El paso del tiempo no acumula talento, de la misma manera que los cumpleaños no restan la imaginación ni las fuerzas para trabajar. El tiempo sólo mejora la técnica y los procedimientos de trabajo. La carrera del guionista es de fondo. No hay un mañana, sino este guión, esta historia. Cuando ser joven es motivo de desesperación o cumplir años conduzca al desencanto, conviene recordar que algunos guionistas comenzaron a tener éxito cerca de la edad de la jubilación de la mayoría de los trabajadores. Los guionistas no se jubilan, dejan de escribir.

Complejos de un guionista español (2014-01-08 19:01)



En algún momento de nuestra vida hemos querido trabajar en Hollywood.

Hay quién se conforma con añadir a sus trabajos cosas vistas aquí y allá en películas americanas, creando una suerte de collage. Luego están aquellos que sienten complejo de ser españoles y no quieren “hacer españoladas”. Huyendo de esto, cambian los nombres de los lugares, los personajes, las comidas... (Una lista que se verá en esta entrada). Todo "cuanto menos español, mejor", piensa el guionista o director. Pero con complejos no se va a ninguna parte.

Los lugares

Scranton, Fairmont o Greenville suena suenan tan “exóticos” que los guionistas acompleados no pueden situar las tramas en Mairena del Alcor, La Pobra del Farnals o Higuieruelas. Así que inventa los nombres de las poblaciones... o sitúa las tramas en Scranton, Fairmont o Greenville.

Claro que uno puede situar la trama donde le plazca y hablar de lo que le plazca. La pregunta es... ¿Realmente es necesario que una historia de chico conoce a chica o el asesinato del vecino se desarrolle a 10.000 kilómetros de donde uno vive? ¿O es el complejo de españolito el que me hace situar la historia en otro lugar?

Los nombres y los apellidos

Sin duda de un tiempo a esta parte la mayoría de los inspectores de policía o doctores de las películas españolas se llaman Fuentes, Cifuentes, Castillo, Lebrél, Águila, León... ¿Dónde está el inspector Luis Jiménez o la doctora Rocío Sánchez? Es una plaga que se extiende no sólo a los “profesionales”. A no ser que el guionista escriba comedia, rehuye los nombres comunes en favor de Danieles, Davids, Tonys y Jonnys.

Las palabrotas

Están en la vida. Ni tantas que la historia sea un catálogo de ellas —como las comedias de medio pelo—, ni quitarlas de enmedio para hacer una “cosa americana”. Un “tus muertos” es más sonoro que un “que te den”.

Las comidas

¿Dónde están las lentejas y los potajes de garbanzo? ¿Y unos callos? ¿Y una señora tostá con pringá? Ahora todo el mundo come en las series spaghetti carbonara, pizza, macarrones con tomate... Lo mismo los niños que los ancianos. Los personajes no van a tapear, sino a lugares de sushi o "nouvelle cousine".

Torrente mojando un churro en un café es una escena antológica. Pero tú y yo sabemos que no sólo los personajes como Torrente comen churros. Si te invitara a comer churros mañana, me dirás que sí.

Así estamos, con complejos, mientras que en series como Dates, lo que está de moda la es ir a comer a un restaurante de tapas españolas (y bien caras que son).

A mi sí me parece sexy que una actriz coma un buen bocadillo de chorizo al infierno. Y mejor ver quemar chorizos que nubes de caramelo (¿son de caramelo?).

Las celebraciones

Igual odias las procesiones de Semana Santa, los belenes, los villancicos, las funciones escolares navideñas, las comuniones... De acuerdo, nadie te ha pedido que las pongas.

¿Y por qué Halloween, sí, cuando realmente, se disfrazan cuatro niños? Lo que canta, y mucho, es cuando los niños de las películas españolas van disfrazados de "La Guerra de las Galaxias". Esto dice más del guionista que de los niños. Los niños de ahora no saben quién es Han Solo ni

Luke Skywalker, y menos si son españoles.

Estamos llegando a un punto en el que en "Breaking bad" hay más nombres de personas y lugares en español que en algunas películas españolas. Y no, eso no puede ser.

Cómo nos encariñamos de los personajes I (2014-01-09 12:11)



—Pero qué tontería más grande —mi mujer riendo y secándose una lágrima.

—Sí, qué tontería —yo, sin parar de reír.

Estábamos viendo, por primera vez, el programa llamado “Me resbala”. Un escenario inclinado, una escena sin más guión que unas líneas de acción, y cómicos más atentos a mantener el equilibrio que a improvisar frases ingeniosas. Y nos estábamos riendo. ¿Por qué? Habíamos visto zapeando vídeos de caídas y trompazos que despertaron en nosotros profunda indiferencia.

La respuesta está en el background de los cómicos. En ellos mismos, como personas mediáticas. No vemos a una persona desconocida que se cae por un escenario inclinado; vemos a un cómico que durante una o dos décadas nos ha hecho reír. Aquí hay una lección fundamental para todo guionista, escriba drama, comedia o melodrama: el personaje está por encima de la trama. El

personaje es quién nos atrae, quién nos conduce a través de la historia y nos atrapa.



Hitchcock hace trampa cuando dice que prefiere situaciones fuertes a personajes fuertes, porque cuenta con actores como James Stewart o Cary Grant. El background de los actores —los personajes interpretados en otras películas— ayuda al espectador a empatizar con los personajes de Hitchcock.

El maestro inglés es consciente de esto, y cuenta a Truffaut que según el tono que pretenda dar a una película escoge a Grant o Stewart. "La ventana indiscreta" es una película para Stewart porque Grant hubiera parecido un depravado espiando a los vecinos, dice Hitchcock.

Así que de alguna manera una estrella allana el camino de una historia. Una estrella por sí misma evita la presentación de un personaje. Un Robert de Niro con traje oscuro y gafas de sol es nuestro mafioso icónico contemporáneo o Drew Barrymore la chica pizpireta y a ratos melancólica a la que enamorar.

¿Pero qué podemos hacer si no podemos contar con un cómico conocido para predisponer al espectador a las risas? ¿Si nuestro personaje no es histórico ni conocido por la actualidad? ¿Cómo podemos enamorarnos de un personaje si carece de atractivo físico y es desconocido? ¿Quizá empleando a un hombre y una mujer corrientes, con los que los espectadores pudiera identificarse de inmediato ("ese soy yo, y podría pasarme a mi")? ¿No estaríamos cayendo en lo mundano, cuando lo que pretendemos es montar un sueño?

Meditaciones...

Cómo escribir y rodar escenas de sexo (2014-01-10 08:53)

Mi cine es como el sexo, puro placer

Por Borja Brun (firma invitada)



Siempre he pensado que ser original es complicado. Y, sinceramente, no creo que hace unos años fuese más fácil que ahora sorprender al espectador. Pero hay una constante que permanece: la finalidad de todo autor cada vez que inicia un nuevo proyecto es la de ser original, y mi originalidad en este sector la he concebido como el resultado de la mezcla de dos conceptos, comedia y sexo.

Desde mis más incipientes comienzos como estudiante de cine siempre me ha llamado más la atención la forma en la que rodar el sexo, que el sexo como elemento en sí mismo. Detrás de cada escena explícita, trataba de imaginar al operador de cámara haciendo lo posible por capturar la verdad de la realidad de lo que estaba suce-

diendo y a unos actores poco involucrados en la historia. Y es que, por desgracia, la mayoría de las producciones eróticas actuales son resultado de escasísimos medios lo que provoca con demasiada frecuencia que los profesionales descuidemos un aspecto vital por excelencia para cualquier otro género, el guión.

Yo, construyo mis historias desde un punto de vista sexual, todo lo que en ellas ocurra tiene que tener relación con el sexo, pero sin dejar de lado el argumento. Y por ese motivo, ruedo el sexo, como rodaría la danza, con plasticidad y escenografía. Los sonidos y los silencios, los giros, el desplazamiento de las manos por el cuerpo, los gestos de los labios, las miradas y los momentos. Y es que para mí, el sexo en el cine es como un baile. Todos los movimientos tienen que ser armónicos. No importa si suaves o bruscos, pero medidos. Sorprendentes o comunes, pero delimitados. Fríos o cálidos, pero pactados. En definitiva, poco alejados de lo que suele ser un rodaje convencional, con las pausas y cortes necesarios de cualquier otro tipo de escena.

Para mí el sexo en el cine no debe ser un espectáculo de malabarismos, nuestras relaciones tampoco lo son, sino una forma de normalizar la temática con el espectador. Pretendo dibujar y presentar visualmente una realidad cotidiana que por prejuicios, nos resistimos a ver. Me sorprende que siga habiendo quien se escandalice por ver un desnudo masculino en pantalla, pero que asista impasible a cualquier escena de guerra o violencia de las que a menudo nos presentan los informativos en televisión.

Cuando hablo con mis guionistas sobre las escenas de sexo, siempre les digo lo mismo, “no entréis en detalle”. Quiero que esta parte de mis películas quede abierta hasta el rodaje entre mis actores y yo. No me gusta que conviertan el texto en un ejercicio de novela erótica, ya

que por mi experiencia sé que esto rara vez funcionará en pantalla. Existen de hecho grandes escritoras y escritores de novela erótica, pero el cine es un concepto distinto, requiere un tratamiento más conciso y menos poético en el guión.

Procuro que el sexo sea un ingrediente más del guión. Un personaje sin el que la película no sólo sería otra, sino que no tendría el mismo sentido y al igual que los personajes experimentan una obligada evolución en paralelo a la historia, el sexo sufre un proceso de metamorfosis similar. Es vital, imprescindible y natural. Para ello recorro a una mezcla entre guión técnico y guión gráfico o story board. El primero, para aquellas tomas donde no existe carga argumental y el segundo, para aquellas que sí la tienen y en especial para las de sexo. Prescindo de enseñar el story board a los actores, porque he constatado con el tiempo que los contamina, hace que tiendan a copiar las posiciones y movimientos de los dibujos y les hace perder originalidad. Prefiero saber primero como ven ellos su posición y luego, si no me gusta pasar a mi opción.

Personalmente creo que el cine con sexo puede tener un formato de larga duración, y tengo la certeza de que el truco para que podamos contar una historia y a la vez incorporar sexo explícito a la misma, supone necesariamente la confluencia de dos ingredientes: un argumento sólido y la orientación minuciosa del producto a su público destinatario. No podemos, ni debemos, pedir al espectador que permanezca delante de la pantalla para ver nuestra película si en ella no se cuenta algo. Es esencial trabajar sobre una historia interesante, que despierte su atención desde el principio y lo mantenga alerta hasta el final, en la tensión permanente de ver el desenlace. Y, en mi caso, busco un objetivo ambicioso. No me dirijo a un espectador masculino ni femenino, sino ambos a la vez. Con mi forma de concebir este género, no pretendo sugerir un placer individual, sino servir como pretexto de complicidad que provoque la intimidad de la pareja. Conseguirlo, no es fácil, requiere un esfuerzo extra en la presentación del trabajo.

La película es el pretexto para el placer. Que dos personas disfruten en sentido amplio y de manera global, como es obvio durante la visualización, obteniendo un beneficio estético y de ocio, pero también una vez que acaba, más allá de lo previsible y de manera diferente en cada contexto y pareja. Por ello, creo que es importante cuidar los detalles, los preliminares, que el envoltorio incluya elementos adicionales con los que poder iniciar y continuar el juego. Siempre, para compartir. Estimulante desde todos los sentidos y perspectivas.

Por ello, en *Diet of Sex*, hemos concebido el packaging como una pieza más en el puzzle de la experiencia. Cada caja de la película, está construida desde un punto de vista sensitivo: forma, textura, color, tamaño, sonidos, aromas y sorpresas interiores. De esta forma mis películas responden a convertirse en objetos de de-

seo en su conjunto. Títulos de contenido apetecible pero además el regalo perfecto, discreto y sugerente que cualquier mitad de la pareja pudiese hacer a la otra.

Creo firmemente en que no hago una única película sino tantas como espectadores la verán.

Diet of Sex se convierte en una película por terminar, divertida, erótica y con un sinfín de posibilidades, pero que pide la colaboración de la pareja para su conclusión. En cualquier caso, no dejará indiferente a nadie. Por mi parte sólo puedo invitar a que la disfruten y que sea en la mejor compañía posible.

Melancolía y escritura (2014-01-12 19:03)

En cierta ocasión escribí una escena dramática en medio de lágrimas. Las circunstancias trajeron la tristeza. La escena era trabajo remunerado y urgente. Releí la escena varias veces y pensé que era perfecta.

El editor de guiones de la productora devolvió el guión pasado un mes con una nota en la escena: americanada. Tenía razón. Mi pena existía, aunque mitigada, y me permitía reescribir sin estar embargado por las emociones. La paradoja del comediante de Diderot se cumplía: el artista no puede recrear el dolor en medio del dolor sino una vez que ha recuperado la calma.

En pleno dolor emocional uno se queja e insulta a quiénes toma como culpables, lo sean o no. No puede describir cómo se siente ni cómo ha llegado a sufrir.

Es necesario pasar por el dolor para hablar de ello, pero el dolor no deja hablar en pleno proceso. Es como explicar qué sentimos en una montaña rusa mientras estamos en bajada.

Aparte de estos dolores más o menos pasajeros, está el dolor como compañero cotidiano. Los genes o la desesperanza o la resignación (un suicidio cotidiano según Balzac) son otras formas de dolor que pueden ayudar a escribir. Aquí no se habla de una montaña rusa en bajada sino de un trayecto estando de pie en un autobús atestado de personas malolientes que te clavan paraguas y bolsos y cajas. Podemos verlo todo, darnos cuenta de todo y describirlo.

Patricia Highsmith dice que un poco de tristeza puede venir bien para la escritura. La resignación puede ser tratada con un párrafo de 600 palabras igual que el dolor

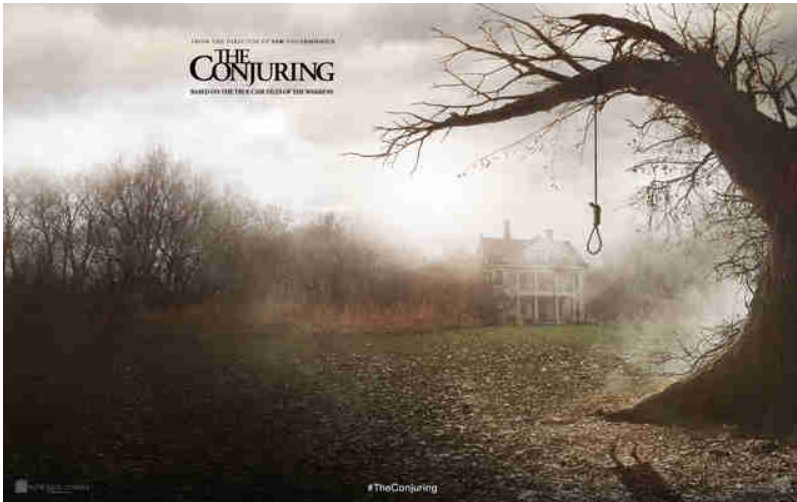
de muelas con paracetamol 650 g. No cura ni lo uno ni lo otro, pero alivian.

Publicado desde WordPress para Android

El terror está en la sencillez (2014-01-13 16:09)

Expediente Warren (The Conjuring): El miedo a lo sobrenatural

Por Manuel Castilla Gómez (firma invitada)



EL CINE DE TERROR, REFLEJO DE LOS MIEDOS DEL SER HUMANO

*“Vosotros los que leéis aún estáis entre los vivos; pero yo, el que escribe, habré entrado hace mucho en la región de las sombras. Pues en verdad ocurrirán muchas cosas, y se sabrán cosas secretas, y pasarán muchos siglos antes de que los hombres vean este escrito. Y, cuando lo hayan visto, habrá quienes no crean en él, y otros dudarán, mas unos pocos habrá que encuentren razones para meditar frente a los caracteres aquí grabados con un estilo de hierro”. Sombra de **Edgar Allan Poe.***

Desde su origen el ser humano ha sentido miedo ya sea por una causa real o imaginaria. Los mitos, las super-

sticiones y las leyendas han forjado una serie de seres y criaturas de todo tipo como **las brujas, los vampiros, los hombres lobo, los fantasmas, los zombis etc...**, todos ellos destinados a provocar el horror en el corazón del ser humano incluso en esta época tan tecnificada y en la que da la sensación de que una gran parte de la humanidad ya no cree en estos fenómenos que se escapan a los límites de la razón.

El cine de terror ha sabido ser desde siempre un reflejo de nuestros miedos más profundos y retorcidos: películas como *Nosferatu, el Vampiro* (1922) de **F. W. Murnau**, *Drácula* (1931) de **T. Browning**, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1931) de **Rouben Mamoulian**, *La Mujer Pantera* (1942) de **Jacques Tourneur**, *Yo Anduve con un Zombie* (1943) también de **Jacques Tourneur**, *Psicosis* (1960) de **Alfred Hitchcock**, *El Entierro Prematuro* (1962) de **Roger Corman**, *La Noche de los Muertos Vivientes* (1968) de **George Romero**, *El Exorcista* (1973) de **William Friedkin**, *Halloween* (1978) de **John Carpenter**, *El Resplandor* (1980) de **Stanley Kubrick**, *The Ring: El Círculo* (1998) de **Hideo Nakata**, *El Sexto Sentido* (1999) de **M. Night Shyamalan**, *El Espinazo del Diablo* (2001) de **Guillermo del Toro**, *La Morada del Miedo* (2005) de **Andrew Douglas** y *Expediente Warren: The Conjuring* (2013) de **James Wan** entre otras han mostrado todos los miedos del ser humano. Por ejemplo, el miedo a la enfermedad, a la locura, a la parte oscura que habita en nuestra mente, a los vampiros, a ser enterrado vivo, al Demonio, a los muertos, a estar maldito, a los fantasmas y sobre todo el cine ha sido también un reflejo del miedo entre los miedos, **el miedo a la muerte**.

UNA CASA CON UN OSCURO PASADO

—Me temo que no —reconoció—. Ésta se considera el *Everest de las casas encantadas*. Han intentado investigarla en dos ocasiones; la primera, en 1931 y la segunda, en 1940. Ambos casos acabaron en desastre. Ocho de las personas implicadas fueron asesinadas, se suicidaron o enloquecieron. Sólo una de ellas sobrevivió, pero ignoro si sigue conservando la cordura. Se trata de Benjamin Fischer, una de las dos personas que me acompañarán. La verdad es que no me da ningún miedo la casa —continuó, advirtiendo que aquellas palabras habían inquietado a su mujer—. Estoy completamente convencido de mis creencias. Sin embargo, temo que los detalles de la investigación sean ligeramente desagradables”. La Casa Infernal de **Richard Matheson**.

Expediente Warren: The Conjuring de **James Wan** es una estremecedora película de terror que ha sido un gran éxito de público y de crítica. En ella se nos cuenta la historia del matrimonio formado por **Roger Perron (Ron Livingston) y Carolyn Perron (Lili Taylor)** que, con sus cinco hijas, se muda a una misteriosa casa en Harrisville (Rhode Island). Muy pronto la tétrica casa da muestras de estar encantada, los fenómenos sobrenaturales son cada vez más terroríficos y la familia se ve obligada a pedir ayuda a unos conocidos investigadores de los paranormal, el matrimonio formado por **Ed Warren (Patrick Wilson) y Lorraine Warren (Vera Farmiga)**.

La película nos plantea una situación típica de las historias de casas encantadas: una familia se marcha a vivir a una casa en la que descubre que ocurren fenómenos misteriosos y pronto la angustia se apodera de esta familia. **El hecho es que tememos compartir nuestra casa con las presencias sobrenaturales de personas**

muertas tiempo atrás. Vivimos en una sociedad llena de peligros y nos gusta pensar que nos sentimos a salvo en nuestros hogares pero **¿Qué pasa cuando nos sentimos amenazados dentro de nuestra propia casa? ¿Qué ojos nos observan cuando dormimos ajenos a todo peligro? ¿De verdad esos ruidos extraños que escuchamos a veces están provocados por causas naturales?** Todo es mucho más inquietante cuando vivimos en una casa construida hace mucho tiempo, las casas antiguas estas llenas de recuerdos y algunos son realmente terribles.

En el caso de *Expediente Warren: The Conjuring* ocurrieron una serie de espeluznantes sucesos en el pasado: una mujer llamada Bathsheba mató a su propio hijo, después se fue al tenebroso árbol que hay cerca de la casa, proclamó su amor por Satán, maldijo a todo aquel que ocupara sus tierras y se ahorcó en el árbol. Desde entonces una serie de terribles sucesos han ido ocurriendo y la maldición de Bathsheba ha funcionado como una enfermedad sobrenatural, infectándolo todo del Mal más oscuro. **Así el miedo a sufrir una maldición también se haya presente en esta película,** el miedo que podemos sentir al hecho de ser víctimas de una oscura fuerza sobrenatural que no podemos controlar y que ésta nos lleve hasta la locura o incluso hasta la muerte.

¿JUGAMOS A LAS PALMADAS?

“Como había dicho Mark, a esa distancia de la casa no era posible tomarse el asunto en broma. Todos los procesos de pensamiento, el acto mismo de conversar, tenían lugar en el marco de una voz más fundamental que no dejaba de gritar «¡Peligro! ¡Peligro!» en un idioma ajeno a las palabras. Sentía tensión y pesadez en los riñones. Sus ojos habían adquirido una agudeza preternatural, a la que no

se le escapaba una astilla ni una mancha que hubiera en el muro de la casa. Y para que todo eso se desencadenara no había hecho falta ningún estímulo externo: ni hombres armados, ni perros amenazantes, ni indicios de fuego. Un vigía más profundo que sus cinco sentidos había despertado tras un largo período de sueño, y no había manera de ignorarlo". El Misterio de Salem's Lot **de Stephen King.**

Expediente Warren: The Conjuring es una película en la que la dirección, la fotografía y la banda sonora están al servicio de crear una sensación permanente de inquietud en el espectador. Las interpretaciones son excelentes en todo el plantel de actores y actrices sobresaliendo **Patrick Wilson, Lili Taylor y Vera Farmiga que brillan como siempre a gran altura. Lili Taylor y Vera Farmiga son** dos grandes actrices que transmiten como nadie la angustia de quien es acosado por fenómenos sobrenaturales, en el caso de **Lili Taylor**, y la fuerza y determinación de quien combate a estos ejércitos de la oscuridad en el caso de **Vera Farmiga**. Nos encontramos ante una película llena de momentos terroríficos y me gustaría destacar dos de ellos:

En el primero de ellos **Carolyn Perron (Lili Taylor)** está jugando al escondite con su hija más pequeña mientras sus hermanas están en el colegio y el padre trabajando. **La dos se encuentran solas en la tenebrosa casa y la madre anda con los ojos vendados mientras busca a su hija.** La niña debe hacer unas palmadas para indicar a su madre donde está como pista del divertido juego, el sonido lleva a la madre hasta una habitación donde se encuentra un armario muy antiguo. Éste empieza a abrirse lentamente y unas manos fantasmales desde el armario hacen sonar unas palmadas provocando que **Carolyn** se

acerque a él para encontrar a su hija pero la niña entra de pronto en la habitación detrás de ella y **Carolyn** comprueba que en el armario no hay nadie. Cuando la madre descubre que las palmadas del armario no son las de la niña porque ésta no se encontraba en la habitación en el momento en que sonaron es como si sintiéramos el mismo escalofrío que siente **Carolyn**. Lo sobrenatural se ha hecho presente dentro de una situación completamente natural como es que una madre juegue con su hija. Lo que hasta este momento era diversión se convierte en desasosiego y lo asombroso, lo misterioso ha hecho acto de presencia de forma sutil pero muy inquietante.

[youtube=<http://www.youtube.com/watch?v=-cZfeDbToqLk>]

El segundo de ellos se produce en el dormitorio **de Christine (Joey King) y su hermana Nancy(Hayley McFarland)**. Christine lleva un tiempo sintiendo como si alguien le tirara de la pierna mientras duerme y le echa la culpa de ello a su hermana Nancy. Una noche Christine se despierta después de que tiren de su pierna con fuerza y se da cuenta de que los tirones no se los da su hermana. Misteriosamente, una puerta empieza a abrirse lentamente y la joven ve algo horrible detrás de ésta en la oscuridad, avisa a su hermana pero ésta no ve nada lo que hace que la situación sea aún más terrorífica. El terror de Christine es el de una persona que está viendo algo tenebroso y fuera de la realidad mientras otra persona no ve nada en absoluto **¿Qué es aquello que la observa desde la oscuridad? ¿Es real o es fruto de su mente?** La joven actriz transmite perfectamente la sensación de miedo y desesperación del que ve lo sobrenatural por primera vez en su vida y que se revela ante

ella como algo perverso y malvado. Su rostro es el reflejo del horror más absoluto, del miedo más paralizante.

[youtube=http://www.youtube.com/watch?v=-vnPa2aVYt_g]

Expediente Warren: The Conjuring es una película que te mantiene angustiada y en tensión durante todo su metraje desde el principio hasta la parte final cuando se produce la gran batalla entre el Bien y el Mal. Es una película que nos devuelve la sensación de pasar miedo en un cine, algo que muchos cineastas intentan pero que no todos consiguen. Es también un viaje al corazón mismo de lo paranormal y de toda su fenomenología, además es toda una experiencia para los que amamos el cine de terror, una joya que con el tiempo ocupará su lugar como lo más destacado del género. En cierta manera esta película nos quiere enseñar que existe una vida tras la muerte y no solo el vacío y la oscuridad eterna, pero en algunos casos es una existencia de pesadilla y convertidos en presencias sobrenaturales muy alejadas del paraíso prometido por la religión.

Trailer en español.

Pomodoro con tu smartphone (2014-01-14 20:23)



Si tienes un teléfono inteligente, quizás quieras utilizar la técnica Pomodoro con alguna de las aplicaciones específicas para ello. Yo utilizo la aplicación gratuita "Clockwork Tomato" para Android:

¿No conoces la técnica Pomodoro?

En "Un consejo para guionistas ocupados" escribí que cuando tenemos muchas cosas que hacer o pensamos

que nos falta tiempo, nos agobiamos y acabamos por no hacer nada.

Un modo para controlar el agobio es la Técnica Podomoro de gestión de tiempo. Consiste en poner una alarma en tu reloj o móvil para que suene pasados 25 minutos. Durante 25 minutos te concentras en una tarea (escribir o corregir una escena, por ejemplo) y no paras hasta que suene la alarma. No miras el correo electrónico ni las actualizaciones de las redes sociales durante esa casi media hora. Sólo escribir o lo que debas hacer.

Es una técnica que emplean escritores como Chuck Palahniuk ("El club de la lucha"):

“Cuando no quieras escribir, pon una cuenta atrás [“an egg timer”, en el texto original] para una hora (o media) y siéntate a escribir hasta que el avisador suene. Si todavía odias escribir, eres libre después de la hora. Pero generalmente, cuando suena la alarma, quieres seguir trabajando”.

Ahora, te animo a probar cualquiera de las aplicaciones Pomodoro que hay para Android o Iphone o Windows. Puede que te ayude a concentrarte en un ratito de escritura.

Errores tontos y fáciles de detectar en los guiones (II) (2014-01-20 20:28)



¿Errores fáciles de detectar?

Sí.

Y sin embargo, algunos sobreviven durante varios borradores, hasta que el guión llega a una persona que tiene la decisión de comprar o la capacidad para considerar que podrías trabajar como guionista en su equipo. Entonces, esos errores fáciles de detectar pueden pesar mucho.

PERSONAJE "ÁRBOL"

Un personaje entra en una habitación y allí hay otro personaje que no sabemos qué hace (el personaje árbol):

INT. CASA ANA Y PEPE -DÍA

PEPE entra con su maletín de falsa piel.

PEPE

Cariño, ya estoy en casa.

ANA

¿Llamamos al chino?

¿Qué hace ANA en el momento en el que PEPE entra? ¿Ve la tele? ¿Ganchillo? ¿Da de comer al gato? Suponemos que Ana no acaba de materializarse.

PERSONAJE "PARED"

Un personaje habla y habla, y otro (el personaje pared) escucha y no replica o no reacciona.

INT. CASA ANA Y PEPE -DÍA

PEPE entra con su maletín de falsa piel.

ANA ve la tele y whatsappea.

PEPE

Cari, durante un tiempo no vamos a tener coche. I trabajo y alguien lo ha chocado. Una señora que l tres días, eso me dijo ella. No sé cómo ha sido, p para siniestro total. Me parece que lo de la play que dejar para más adelante.

Hay contextos en los que esto es posible que el oyente no replique:

- Diferencia de grado/status: profesor-alumno, jefe-empleado, señor-criado... La persona de menor

grado o rango no está autorizado o no se atreve a replica.

- Uno de los personajes está imposibilitado para hablar (por enfermedad, por ejemplo).
- El personaje que escucha ignora o no le interesa lo que dice el que habla; y parece que escucha, pero está ausente.
- El personaje que escucha tiene miedo y no replica.

... Pero en estos casos, incluso el que oye reacciona de alguna: "escucha temblorosa", "se le hace un nudo en la garganta", "intenta contener las lágrimas", "mira a sus pies y no presta atención", etc.

La escena anterior podría editarse así:

INT. CASA ANA Y PEPE -DÍA

PEPE entra con su maletín de falsa piel. ANA ve la te

PEPE

Cari, durante un tiempo no vamos a tener coche.

ANA

¿Qué ha pasado?

PEPE

Estaba aparcado y alguien ha chocado contra él.

ANA

¡Vaya!

PEPE

Me parece que lo de la playa...

ANA

Bueno, qué se le va a hacer.

EL ADULTO INFANTILOIDE O EL NIÑO VIEJUNO

En las historias que se desarrollan durante varias décadas puede ocurrir que el protagonista hable a los 40 como cuando tenía 10 años (o viceversa). No digo que esto no puede ser (por ejemplos, si el personaje tiene algún tipo de discapacidad que le impide madurar), pero a menudo ocurre que el guionista no se ha percatado de que el personaje crece.

¿DE QUÉ VIVE EL PERSONAJE?

Un personaje comparte piso con otros o tiene un estúpido estudio para él solo... pero no sabemos cómo lo paga. Ni una mención a si trabaja, a si recibe dinero de los padres, a si le tocó la lotería, a si trafica con drogas... Quizá por eso, muchos guiones tienen como protagonista a un escritor o un guionista. Es un modo tan cómodo como chapucero de quitarse el muerto de encima.

Esto puede arreglarse con un par de líneas de diálogo o un breve plano del personaje en su trabajo.

¿EN INVIERNO O EN VERANO?

En ocasiones se cuelan en los guiones momentos como éste:

EXT. AZOTEA -DÍA

Estamos a finales de noviembre.

ANA toma el sol, desnuda sobre una toalla y whatsapp

ANA

Mmm. Esto es vida, hermanita.

Podría ser. Sí. Quizá Ana está mal de la cabeza. Pero lo más probable es que se trate de un error. En las reescrituras, hay escenas que se mueven arriba y abajo, restos que quedan de otras parcialmente eliminadas... Así se mezclan cosas de invierno y de verano. Esto se soluciona leyendo con tranquilidad el supuesto último borrador.

¿QUÉ EDAD TIENE EL PERSONAJE?

Es un error relacionado con el anterior. El personaje a lo largo del guión es niño, adolescente y adulto... pero no sabemos qué edad tiene en cada escena.

Este error viene porque el guionista tiene al personaje en la cabeza, pero no se ha preocupado de indicar la edad.

Si nuestro persona tiene varias edades en el guión, debemos poner la edad del personaje al principio de cada escena; así se facilita la comprensión del lector, y la tarea de producción:

INT. CASA PADRES DE PEPE -DÍA

PEPE (10) juega en el suelo con soldaditos de plástico

-

INT. CASA PADRES DE PEPE -DÍA

PEPE (35) descorre las cortinas.

En próximas entradas, más...

La cocina insonorizada de Frasier (2014-01-21 13:52)



EL "APARTE" EN

LOS GUIONES

Cuando en una reunión, dos de los personajes se alejan del grupo —sin salir de la habitación— y hablan "en confidencia" se utiliza el "aparte" del teatro. En FRASIER hay ejemplos de esto, sirviendo la cocina como "aparte".

En muchos capítulos de FRASIER la presencia de uno o más invitados en el piso del protagonista da pie a conflictos entre los Crane. Cuando la situación parece a punto de desmandarse, Frasier y Niles van de prisa a la cocina. Aquí, los hermanos, alterados, a gritos a veces, intentan retomar la calma y solucionar la situación.

Los seguidores de Frasier recordarán que la cocina se abre al salón, no tiene puerta y hay un mostrador en

una de sus paredes. Pero no llegan las voces ni los ruidos del salón (aunque haya una docena de invitados), y ni una palabra de la cocina pasa al salón. Ni una palabra.





¿Una cocina insonorizada?

Eso parece.

¿Cómo es posible?

FRASIER utiliza el recurso del "aparte" del teatro. El espectador de teatro acepta que un personaje se acerque a los espectadores y piense en voz alta o intercambie confidencias con otro personaje en un extremo del escenario.

En FRASIER, la cocina es ese "más cerca del público". La cocina es el "foco de luz" que da relevancia a las palabras de Frasier y Niles, y acalla lo que ocurre en el salón.

La comedia permite este recurso con mayor descaro que el drama. El aparte en historias dramáticas hay que encontrarlos en obras que espíritu teatral como

Doce hombres sin piedad, La soga o Dogville (por poner algunos ejemplos).

Escribir diálogos con ejemplos de películas en español (2014-01-22 19:12)



(Una entrada realizada con la ayuda de los lectores de "La solución elegante").

Uno de los problemas que muestran los textos de guionistas primerizos es la "americanización". Es decir: los personajes "hablan" como los protagonistas de las películas de Hollywood dobladas al español. Hay personas que

hablan como recién salidos de "El sueño eterno", otros de "Pulp Fiction" (el cuento del reloj de oro ha hecho mucho daño al guionismo), y otros con réplicas propias de Clint Eastwood como "Harry, el Sucio".

Y no. Así no habla la gente normal. Ni siquiera en Hollywood. Así hablan los dobladores. (Que, por otro lado, realizan un trabajo que no debiera desaparecer porque la abuela Encarna, a los 80 años, no sabe leer y no sabe qué botón usar para cambiar los idiomas de las emisiones).

El error no sólo está en el "oído puesto en el doblaje". Muchas escuelas de guión hacen hincapié en el cine "made in Hollywood". Un cine que (casi) todos amamos. De las películas de Hitchcock, Wilder o Kurosawa debemos aprender cómo contar historias en imágenes, cómo estructurar las tramas y las subtramas, pero no cómo redactar diálogos.

Las escuelas deberían tener "Calle mayor" como ejemplo de diálogos antes que "En bandeja de plata", o "La caja 507" en lugar de "Reservoir dogs".

Los lectores de "La solución elegante" sí tienen claro qué películas españolas deben ser tomadas como referentes a la hora de escribir diálogos.



Michel Gallego Guillén Pues sin pensármelo mucho, se me ocurre que los diálogos de REC siempre los he destacado por ser naturales

Ya no me gusta · Responder · ↻ 3 · 6 de enero a la(s) 20:11



Alberto Sánchez Regatos Agree con Smoking Room... También están bien los de Grupo 7...menos cuando habla Mario, que no se le entiende, claro.

Ya no me gusta · Responder · ↻ 2 · 6 de enero a la(s) 21:12



Manuel Castilla El espinazo del diablo de Guillermo del Toro por la naturalidad que tienen los niños y el gran trabajo de los actores adultos respaldados por un estupendo guión.

Ya no me gusta · Responder · ↻ 1 · 7 de enero a la(s) 0:29 · Editado

-  **Emilio Flores Riesgo** Alatríste. Y no me refiero a la dicción de Viggo (que también me gusta a pesar de las críticas) si no a lo que dicen.
Ya no me gusta · Responder · 🗨 1 · 6 de enero a la(s) 22:31 a través de móvil
-  **Alberto Sánchez Regatos** Nueve Reinas
Ya no me gusta · Responder · 🗨 1 · 6 de enero a la(s) 21:16
-  **Alberto Sánchez Regatos** Martin H por supuesto... 😊
Ya no me gusta · Responder · 🗨 1 · 6 de enero a la(s) 21:15
-  **Miguel Marcos** "Smoking room" de Roger Gual y Julio Wollovits. Cada personaje tiene su forma de hablar y todas te las crees
Ya no me gusta · Responder · 🗨 2 · 6 de enero a la(s) 19:56
-  **Lucas Oscar Yuge** "El secreto de sus ojos", de Campanella. ✕
Me gusta · Responder · 🗨 2 · 6 de enero a la(s) 22:21 · Editado
-  **Miguel Marcos** Las primeras de Jaime Rosales: "Las horas del día" y "La soledad", coescritas con Eric Rufas. Muchas escenas dejan esa sensación tan difícil de conseguir: "la gente habla así".
Ya no me gusta · Responder · 🗨 1 · 6 de enero a la(s) 22:17
-  **Luis Ortiz** "El camino de los ingleses"... No a todo el mundo le gusta la peli, pero a mi me encanta
Ya no me gusta · Responder · 🗨 1 · 7 de enero a la(s) 0:31
-  **Pako Segura** Así a bote pronto se me ocurre "Los lunes al sol" de Fernando León.
Ya no me gusta · Responder · 🗨 1 · 6 de enero a la(s) 21:48
-  **Miriam Garcia Gato** El Perro del Hortelano. Aunque esté en verso.
Ahora que hay tanta ficción ambientada en épocas pasadas no vendría mal que los personajes dejaran de tutearse o usar expresiones modernas. Si se hace bien, el "castellano antiguo" también se entiende y ambientado en esa época, suena más natural.
Personalmente el uso de la segunda persona del singular en los verbos me duele, pero me duele todavía más que hagan visible al sujeto. "Tú" es fonéticamente muy duro y no cuesta nada cambiar un "¿Tú has visto esto?" por un "¿Habéis visto esto?" o incluso mejor "¿Os habéis fijado?"
Perdón. Ya sé que no hablamos de películas de época, sino en general... pero es que en las de época el sonido irreal es todavía peor...
Ya no me gusta · Responder · 🗨 1 · 6 de enero a la(s) 21:15
-  **Daniel Peraza Zermeno** A mi me parecen magníficos los diálogos de "El Esqueleto de la Sra. Morales" (México, 1959).
Ya no me gusta · Responder · 🗨 1 · 6 de enero a la(s) 19:42 a través de móvil
-  **Osobuco Prod** agregaría a la lista las argentinas: "el hombre de al lado" (cohn y duprat) ; los filmes de la gran Lucrecia Martel es impecable el trabajo que hace con los dialogos... suenan más que naturales con el toque dramaturgico pertinente. Las películas de Ezequiel Acuña y su guionista Alberto Rojas Apel: "nadar solo", "como un avión estrellado" y "excursiones" ... y por qué no, las de Alberto Fuguet.
Me gusta · Responder · 7 de enero a la(s) 16:38 · Editado

-  **Samuel Dalva** @SamuelDalva 6 ene
@lpsguion Otra: Tres días amb la familia.
Ver conversación · Responder · Retwittear · Favorito · Más
-  **Samuel Dalva** @SamuelDalva 6 ene
@lpsguion Los diálogos del Secreto de Sus Ojos (no tengo facebook).
Ver · Responder · Retwittear · Marcado como favorito · Más

Entre las distintas y estupendas propuestas llama la atención que se mencionen tres películas argentinas contemporáneas: "Nueve reinas", "El secreto de sus ojos" y

"Martín (Hache)". Las dos primeras, cine de género: suspense o thriller, como queramos verlo. Constituyen un gran ejemplo para los guionistas que quieren escribir un "noir" (qué palabro) y toman como referente el cine dirigido por Howard Hawks.

De género también es "Las horas del día" que sorprende muchísimo puesto que el protagonista es un asesino en serie de pueblo, con un negocio de pueblo. En esta película de Rosales no hay "frases para enmarcar". Rosales ha dejado que los personajes hablen de manera natural. ¿Acaso el terror no está en lo cotidiano?

"El secreto de sus ojos" en concreto, hace un repaso por la historia Argentina y por la idiosincrasia del país. Se habla de fútbol. Se va a los bares. Hay personajes costumbristas. Y, sin embargo, el misterio no se pierden en ningún momento.

"El espinazo del diablo" y "REC" también destacan como terror contemporáneo. "El espinazo del diablo" tiene como una de sus virtudes que transcurre poco después de la guerra civil española y no se elude el contexto.

Si nos fijamos, con excepción de "Smoking Room" y "El perro del hortelano" y "Martín (Hache)", la mayoría tienden al minimalismo. Diálogos escuetos. Los justos para la trama. Sin embargo, no suenan artificiales, como de robot, sino que fluyen como la vida misma.

Nota: No he visto "Tres días" ni "El esqueleto de la Sra. Morales" ni las películas que menciona Osobuco (con las que me estoy poniendo al día).

¿Por qué nos gusta la Dra. Brennan? (2014-01-23 10:09)



LA DOCTORA HOW?, SUPONGO

Por Marien López Fernández (firma invitada)

Querido Javier, hace un tiempo contactaste conmigo y como si fueras **Violante** me pediste que escribiera un post para tu blog explicando **por qué si es tan irritante nos gusta la doctora Brennan**, la protagonista de la serie **Bones**, el veterano procedimental de la **Fox**, cuya novena temporada está en emisión.

Créeme por ahora si te digo que en mi vida me he visto en tal aprieto. **Ser amigos virtuales tiene estas ventajas ni nos conocemos ni nos ofendemos.** Pero te prometí que lo escribiría si no me ponías fecha límite, soy mujer de palabra y me aterra no cumplir mis compromisos, claro que desde que en reconocimiento de mis muchos méritos accedí a la dirección del concesionario de coches deportivos en que trabajo no paro de hacer maletas. Me paso las semanas de Milán a Ginebra, de Hamburgo a

1132

Chicago. Explicando a medio mundo el método (inefable) por el que consigo que un don nadie que quiere y no puede, compre uno de mis “**roadster**”, ya sabes los utilitarios de los deportivos.

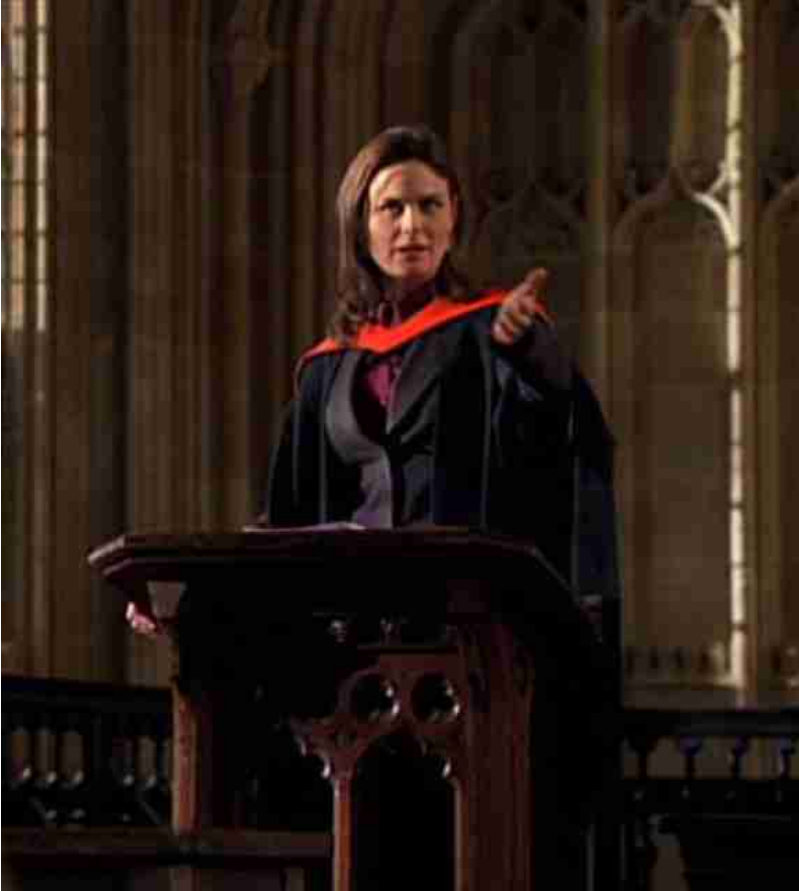


A ello dedico casi todo mi tiempo, porque **una mujer como yo, una superdotada**, como inopinadamente han descubierto los machos alfa de la empresa, que esperaban sonrientes ver pasar mi cadáver por su puerta, no puedo detenerme ni un momento. Ya sé, ya sé, que el crecimiento continuo ha devenido insostenible por culpa de la crisis. Pero he descubierto que la compra de un **roadster** es para los hombres un hecho emocional, ajeno a cualquier razonamiento. Se suben en el asiento del conductor, se miran por el espejo retrovisor y ya no ven a la gorda que quiere venderles el coche, sino a la **Kate Moss** mirándoles lasciva y relamiéndose los labios. Cuestión de razonamiento, y de oído.



Así que ya ves, mientras mis competidores pierden el tiempo lamentándose en las redes sociales de la caída de sus bonus yo me he entregado en cuerpo y alma a un proyecto tan solidario, después de todo sólo el vacío aguarda ansioso en las noches mi llegada.

Recapitulando, soy una autoridad en la venta de utilitarios deportivos habiendo conseguido que en plena crisis mundial mi empresa obtenga, desde que hace diez meses accedí a la dirección, un setenta y cinco por ciento más de beneficios antes de impuestos, que el año anterior cuando estuvo a punto de quebrar. No lo dudes, si comprar un **Chevrolet Camaro** te tienta, acude a mí, te haré un buen descuento.



Pero volviendo al soneto. Sé que me lo pediste porque soy la persona más capacitada para explicar la personalidad de **Bones**, si hablando de **financiación de Roadster nadie me iguala, hablando de Bones** puede que ni siquiera **Hart Hanson**, su creador, me llegue a los tacones, el pobre cree que la conoce, pero hace tanto tiempo que escribió el piloto, zascandilea tanto de una serie a otra, se emociona tanto con las loas de sus adláteres y los murmullos de éxtasis de las **boneheads** (fans de la serie **Bones**), que la **doctora Brennan** se ha convertido para él en un ente tan extraño como para **la teniente Rip-**

ley la reina **Alien** el día de su presentación. En cambio para mí **Brennan** es como para **Ripley** el **huésped que tras su resurrección albergó**.

Y además quién mejor que yo, **una experta en la Poética de Aristóteles** para hablar de **las cuatro calidades de los caracteres** de las que la doctora no cumple ninguna, no es del todo buena puesto que como tú bien dices nos irrita, no es apropiada puesto que es una mujer muy varonil, no es... lo dicho, ninguna; quién mejor que yo, al decir de mis **haters** “la primera fan de **Bones**”, para **deconstruir la personalidad cambiante de la doctora**.

Por un instante, por un instante en mi cabeza se formaron las palabras que encabezarían el artículo “**Como decía el polímata estagirita, en la estructuración de los personajes como en la de los hechos es preciso buscar...**”

Créeme si te digo, que me quedé en blanco, que ni supe que significaba polímata ni a quién, maldita la gracia, llaman los pedantes **el estagirita**, y de repente me entraron los siete sudores, el baile de san vito y los estertores de la muerte; mis dedos sobre el teclado se agarrotaron y como cuando te has bajado muchos episodios en un mismo día de un mismo... (como se llame) sentí que mi tráfico había concluido.



Podía haberme puesto en contacto contigo, darte por excusa el trabajo, inventarme un máster o un nuevo doctorado **o simplemente una mentirijilla**, que había vertido una coca cola sobre el teclado y estaba sin ordenador, pero no me atreví, **la doctora Brennan** no conoce la mentira, me tomé mi tiempo y procuré hacerme invisible para ti. Si veía un tuit tuyo que me gustaba pasaba, ni le hacía retuit ni lo guardaba como favorito, quería olvidarme del maldito artículo, dejar que la niebla enfriase el disco duro.

Los días pasaban, hasta me inventé un viaje a las **Islas Marquesas** para estudiar la posibilidad de abrir una sucursal del concesionario. Los de la dirección tragaron, los dedos se les hace agua cuando ven mis balances. Durante las veintidós horas de vuelo lo intenté, una y otra vez. Olvidado **Aristóteles**, empecé..., “**Cuando Hart Hanson creó en 2005 a una mujer más poderosa...**”, sonaba mejor en mi cabeza, menos pedante...**pero ¿más poderosa que qué?** Lo dejé. En el avión ponían la película **El botín de la Bounty** y me perdí en los brazos de mi antiguo amante Mel, idiotas...!Mel...idiotas, Mel...!

¡dios Mel Brandon!



Javier, no es broma, escribo como pienso, porque lo que no sabes tú, ni nadie hasta ahora, es que desde hace unos cuantos meses tengo problemas para escribir y recordar, donde antes pescaba al arrastre metáforas y palabras, ahora sólo nadan los peces del olvido, y ni con anzuelo pican. Y así mis días son un continuo ir de spoilers a sopoilers, de who a how, y lo que me es más duro asumir, de ganancias a pérdidas. Temo, y esto no lo escribo, que si algún día auditan mis libros se me cabreé el chirinquito, dados la dislexia a la que ha llegado los extremos. Y eso que sabedora de mis olvidos y confusiones ando continuamente metida pifias buscando en ellos. Algunas encuentro, pero las que arreglo un día, orgullosas, han resucitado cuando los miro de nuevo otro.

Sé que podía haber echado mano de las miles, tal vez mil-

lones de palabras que he escrito sobre **Bones** para salir del paso, pero me había propuesto que el artículo sobre la personalidad de la **doctora Brennan**, en el que dejase patente que **su arrogancia (esa que te irrita) solo es un escudo para ocultar su vulnerabilidad (la que nos atrae)**, fuera mi mejor obra. Esperaba consagrarme en la blogosfera porque siendo sincera, aunque mi blog tuvo más de cuarenta mil visitas el año pasado, la realidad es que hasta la cocina sólo llegan cuatro (léase me leen).



No quiero que pienses que siento remordimientos y pesar por entregar mi alma a un proyecto tan vil, la memoria es resbaladiza y los recuerdos opinables hasta que alguno no llega al tren de las tres y media. Así que sí, reconozco ante ti que me aterra pensar en el vacío que se sigue a tanto no, a tanta soberbia, a que cuando una noche regrese a mí casa sólo me reciba un postit pintarrajeado con las letras del que un día fue mi nombre y ni pude decirle adiós.



Ya, ya voy acabando. Es lo que trae la noche, te acurucas abrazándote, la niebla te envuelve en olvido y al amanecer las palomas vuelan llevándose el futuro, dejándote sin lágrimas.

Repasa, Violante, repasa cuanto antecede con corazón limpio y dime si he cumplido tu encargo.

Marien López Fernández



Objetos: bastón de duque y bastón de sirviente en Downton Abbey (2014-01-24 15:46)



"El ritual constituye un pequeño cosmos ordenado"

Hans-Georg Soeffner

En la primera temporada de "Downton Abbey" dos bastones se convierten objetos utilitarios y en metáfora. Un bastón pertenece a un duque; otro, a un sirviente. Un buen ejemplo sobre cómo convertir objetos cotidianos, incluso anodinos, en elementos con hondo significado.

¿CONOCES A JOHN BATES?

Bates fue compañero de armas de Crawley, el conde de Grantham, en la Guerra de los Boers. De aquella contienda Bates sacó una acusada cojera, por lo que se vale de un bastón, y el puesto de ayudante de cámara de

su antiguo camarada de armas.

¿La guerra desdibuja las clases sociales y convierte a todos los soldados tan sólo en soldados? ¿Es Bates la obra social de Crawley? En cualquier caso, Robert Crawley sigue apegado a los rituales de la clase nobiliaria inglesa, como demuestra con la llegada del duque de Crowborough a Downton Abbey.

LA IMPORTANCIA DE LOS RITUALES

El psicólogo Eric Berne escribió que los rituales tienen una ventaja: los participantes saben qué deben hacer en cada momento. La ventaja se convierte en inconveniente cuando aparece un elemento extraño porque los participantes no saben qué hacer, están obligados a seguir el guión o consideran inapropiado comportarse con naturalidad. La caída de Bates es un ejemplo.



Un duque es recibido por los dueños, la servidumbre y el perro.



El bastón del duque, el bastón de la autoridad.

El duque señala con su bastón al criado que quiere como ayuda de cámara. El bastón del duque es el cetro o

el báculo de la autoridad que nadie cuestiona; una vara que da y quita servidumbres.



¿La Sra. O'Brien compara el bastón del duque y el bastón de Bates?



La zancadilla de la Sra. O'Brien, una compañera.

TODOS LOS BASTONES SON IGUALES, PERO ALGUNOS MÁS QUE OTROS

Es curioso que la Sra. O'Brien, ayuda de cámara de Downton Abbey, tira a Bates después de que el duque haya esgrimido su bastón. Por un lado pensamos que O'Brien ha establecido una sencilla asociación de ideas y ve la oportunidad para ridiculizar a Bates. Por otro lado pensamos que O'Brien no puede arremeter contra la prepotencia del duque, pero sí contra Bates. Quizá la segunda teoría no se ajusta a la personalidad y los intereses políticos de O'Brien. En cualquier caso, la deslealtad de O'Brien nos recuerda el comentario de un personaje de "Lloviendo piedras" (Ken Loach) cuando ve a dos desempleados peleando en la calle:

“Somos como luchadores borrachos, dándonos guan-

tazos en vez de unirnos y compartir el poder de realizar cambios”.



El ritual está por encima de la empatía.



Bates pide perdón por la caída.

Crowley, el señor de la casa, pregunta a Bates si está bien. Crowley es la única persona que muestra cierto interés por el bienestar de Bates. El Sr. Carson, el mayordomo, se muestra indignado porque el desfile ha quedado deslucido; las sirvientas tratan de contener su sorpresa y confusión: no habían sido preparadas para la caída de un sirviente cojo. La espontaneidad de los criados y los señores ha quedado atrapada en el ritual del recibimiento del duque.



Es de mal gusto levantar a Bates del suelo: la tradición manda.

Bates permanece en el suelo hasta que los señores de Downton Abbey y el duque han entrado en la casa. La teoría del caos no funciona en Downton Abbey, un cosmos inalterable.

(Artículo publicado por primera vez en Yorokobu el 31 de mayo de 2012).

Cómo nos encariñamos de los personajes II

(2014-01-28 11:37)



LA DEBILIDAD

La primera secuencia de Los Soprano muestra la debilidad de Tony Soprano. Así consigue David Chase —el creador de la serie— que nos encariñemos con un criminal.

Anteriormente leímos cómo "programas de humor" con guiones desgastados (incluso sin ellos) se ganan a los espectadores con cómicos muy conocidos. El "background" de décadas de los cómico-personajes es el gancho. Del mismo modo, actores muy conocidos hacen "atractivos" personajes más o menos deslucidos, sin garra o estupendamente descritos, pero "negativos". Por eso, utilizar actores desconocidos se convierte en un

riesgo para enamorar a los espectadores.

EL EJEMPLO DE TONY SOPRANO

En Los Soprano hay una pista: comenzar con la debilidad del personaje.

Ahora James Gandolfini es un actor conocido por millones de personas, pero cuando el piloto de Los Soprano se emitió en 1.999 era un actor desconocido para el gran público. Entonces Los Soprano era la apuesta más arriesgada de la televisión, puesto que coloca al villano como protagonista del espectáculo. Ray Liotta estuvo inicialmente considerado para el papel, en boga entonces, y con Uno de los nuestros a la espalda.

Pero los guionistas comenzamos muchos trabajos sin red. Nuestro trabajo no es hacer lucir a un Ray Liotta sino hacer creíble un Tony Soprano con palabras en el papel o en la pantalla.

David Chase lo hace bien. Comienza la serie con Tony Soprano en la consulta de la doctora Melfi.



La doctora pregunta a Tony por qué tuvo un ataque

de pánico. Tony elude la respuesta, pero la insistencia de la Dra. hace que Tony se sincere:

TONY La mañana del día que me sentí mal, estuve pensando. Es bueno formar parte de algo desde el principio. Y yo entré demasiado tarde para eso, lo sé. Pero últimamente, tengo la sensación de que he entré al final. Lo mejor se ha acabado. Muchos americanos, creo, se sienten de esa manera. Pienso en mi padre. El nunca llegó tan alto como yo. Pero en muchos sentidos vivió mejor. Tenía a su gente, tenían sus valores, orgullo.

Estas palabras acompañan imágenes de Tony en su magnífica casa, con su familia en el desayuno... Sin embargo, no es feliz. Los patos en la piscina le brindan un momento de paz.



... Este es un hombre que ha llegado a una edad en la que

piensa que lo que queda en adelante es ir cuesta abajo. Que ha perdido los sueños. Aquí no vemos a un criminal, sino a un perdedor. Un hombre con el que mucho podríamos identificarnos en algún momento de nuestras vidas. David Chase nos ha ganado para la causa de Tony Soprano. La historia no trata de la vida de la mafia, sino la vida de un hombre que intenta encontrar un sentido a su vida y ser feliz en un mundo hostil. Es mafioso lo mismo que podría ser un gris oficinista con aspiraciones artísticas. Tony Soprano se siente la cucaracha de Kafka (aunque él no podría decirlo así).

Escribir con los cinco sentidos **(2014-01-28 20:20)**

Los caminos del guión... y del guionista

Por Carmen M. Oseches Dam (Firma invitada)



Carmen M. Oseches

Siempre me costó decir que soy guionista porque de profesión soy docente especialista en lenguaje. Por mi facilidad con la escritura, en una oportunidad mi hermano me pidió desarrollar un guion para un piloto de un programa de TV, y en mi desconocimiento sólo pude investigar un par de cosas por Internet, preguntar otras tantas y lanzarme a la aventura. El reto fue superado y mi hermano se ganó al cliente quien exigió que fuese yo la guionista. Hace ya casi 8 años de eso y vamos por la octava temporada.

Evidentemente esta experiencia me llevó a querer desarrollar un talento desconocido. Realicé talleres en Caracas y después me fui un año a España para hacer una espe-

cialización. Luego de mi regreso, durante años sentí que estaba invadiendo un espacio que no me correspondía por derecho; a veces continúo sintiéndome así por todos esos miedos que invaden al guionista y su autoestima, aunque son muy pocos los episodios.

Comencé a creer que realmente tenía talento y fui escribiendo cortos, intentos de largos, comerciales, otros programas de TV... pero seguía faltando algo. Crecí como guionista cuando dicté un par de módulos de guion para una universidad que me llamó y luego para una Escuela de Medios. En vista del poco tiempo de duración, porque existe la falsa creencia de que “el guion se ve rapidito para ganar tiempo en dirección y realización”, decidí olvidarme de la teoría, ésa con la que orgullosamente me formé, decidí pasar por encima de Mc.Kee, de Syd Field, Chris Vogler, Linda Seger, Xavier Pérez y Jordi Balló... Y me comporté como una docente de lenguaje. En varias oportunidades le asigné a mis alumnos canciones, temas instrumentales, vendé sus ojos y los puse a identificar sabores y olores para conectarse con una emoción o algún recuerdo... Muchas han sido las estrategias, pero recuerdo especialmente la ocasión en la que asigné una pintura y les pedí que la desmenuzaran con la vista, luego a que describieran lo que sentían y finalmente a que me contaran una historia sobre eso que percibían. El resultado fue un grupo de historias fascinantes que luego se convirtieron en cortometrajes cuando trabajamos la estructura de un guion.

Cuando escribo, y osadamente ayudo a otros a escribir, me apoyo en los sentidos. Siempre se ha dicho que un guionista debe ser muy curioso, debe ser observador, viajar, conocer, escuchar historias... por lo general todo deriva en la vista y el oído, muchas veces dejando de lado el gusto, el tacto y el olfato. Incluso para quien no está acostumbrado a escribir, la reminiscencia que evocan los

sentidos es crucial. Me gusta que mis alumnos escriban, incluso creyendo que todo es un caos. La forma viene después.

Por mi condición docente, cada una de mis clases de guion son diferentes porque estudio a mis alumnos. Identifico a los auditivos, a los visuales, los que son kinestésicos, y a partir de allí exploro las posibilidades, no para que aprendan la teoría del guion, sino para que encuentren su forma de escribir. Lo que nos dicen los teóricos y los guionistas con experiencia son informaciones súper valiosas, pero que a la larga no sirven de nada si no sabemos cómo llevarlo a la práctica.

No creo que una receta para ser guionista, un camino trazado, una verdad absoluta. Considero que el acercamiento al guion viene dado por la realidad que queremos reflejar y por la forma en que sabemos comunicarnos. Así como algunos actores necesitan experimentar lo que vive su personaje para poder construirlo, otros simplemente lo interpretan desde sus propias herramientas; igualmente sucede con el guionista. Existen muchos caminos y todos están a la vista, de nuestra parte está escoger el que mejor se preste para lo que deseamos escribir.

La forma de llegar al guion tiene muchas ramificaciones, en cambio para ser guionista hay un solo camino posible: confiar en lo que se sabe, escribir y crearse guionista. Recuerdo cuando en un momento de debilidad le pregunté a un amigo en común: “¿Cómo puedo llamarme guionista si mi trabajo no lo conoce nadie?, ¿cómo puedo enseñar sobre guion si más de la mitad de mi trabajo no se ha realizado?” y él me respondió: “Si haces cortos o webseries o cómics, eres guionista. A menudo los guionistas dan demasiada importancia al cine, cuando el cine no da importancia a los guionistas”.

¿Mi forma? Sentir, escribir y creer. Ya todos los caminos han sido andados, puedes tomar cualquiera o labrarte uno propio, sólo procura seguir caminando.

Carmen M Oseches Dam es docente y guionista. Directora de @GallitosPicture.

Road to Heisenberg (2014-01-29 11:02)



LA PRIMERA TEMPORADA DE 'BREAKING BAD' ES UN PRIMER ACTO

Hay seguidores de Breaking Bad que consideran “lenta” y “aburrida” la primera temporada. ¡Y por qué siguieron viéndola? La primera temporada no es lenta ni aburrida; en su conjunto es un primer acto que muestra el mundo ordinario de un hombre corriente y cómo se altera ese mundo.

En un largometraje basado en el camino del héroe, un tipo corriente necesita por lo general 15, 20 o 30 minutos para empezar su carrera como héroe. Los primeros minutos tratan sobre el adiestramiento o el descubrimiento de las habilidades o poderes. La primera temporada de Breaking Bad equivale a ese primer acto cinematográfico, tomando como referencia el camino del héroe para construir un antihéroe.

Walter White no puede transformarse en villano de un capítulo para otro. Se perdería la credibilidad y la

empatía con el personaje. Sólo en los cómics un hombre bueno puede convertirse en villano de un momento a otro porque recibe radiaciones perniciosas o toma algún extraño brebaje.

Si Walter White se transformara en malvado porque sí no estaríamos hablando de una serie grande porque carecería del arco de transformación que tanto admiramos. Breaking Bad sería entonces una serie interesante, como mucho, más de acción que dramática.

La primera temporada de Breaking Bad debe mostrar necesariamente la vida de un buen hombre para hacer justicia al título: Breaking Bad es 'Volviéndose malo'.

Un esquema sencillo puede ayudarnos a visualizar el largo recorrido que realiza Walter White para convertirse en Heisenberg.

GRADO CRIMINAL

Tomando a Tony Soprano como referencia o límite.



El camino que Walter recorre para convertirse en Heisenberg es largo. Y acabará por sobrepasar los límites éticos de Tony Soprano.



Nucky Thompson comienza como político corrupto antes que como mafioso.



Tony Soprano comienza siendo mafioso.

En comparación, Nucky Thompson, recorre un trecho más corto para pasar de político corrupto que no se mancha las manos de sangre, a máquina de matar en la tercera temporada. Cuando Nucky Thompson emplea una pistola por primera vez, el espectador no se sorprende tanto.

Por otro lado, a Tony Soprano lo conocemos como jefe de la mafia en el primer capítulo, con lo que el cargo supone.

Si hubiéramos conocido a Walter White ya como Heisenberg tendríamos al personaje entre Nucky Thompson y Tony Soprano, aunque habría perdido muchos puntos de cara al espectador.

La transformación de Walter White en Heisenberg es quizá el principal motivo que convierten a Breaking Bad en una serie que se sale de los esquemas de la televisión.

NOTA 1:

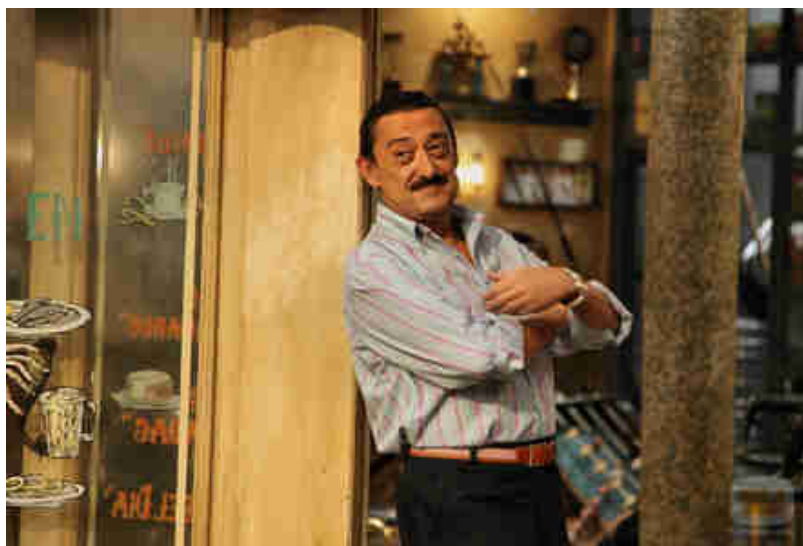
Publicado por primera vez en Frikarte 18 ABRIL, 2013

NOTA 2:

Comenzar con un Walter White débil es una estrategia que ya puso en práctica David Chase con las primeras escenas de Los Soprano. De esta manera, el guionista coloca "al monstruo" como una persona corriente que, como todos, carga con sus propios errores y defectos.

6.2 febrero

Perdonen por hacer reír (2014-02-06 18:58)



En las últimas series de Estados Unidos los personajes piden perdón cuando hacen chistes que pudieran ser considerados racistas o xenófobos. ¿Deben pedir los guionistas perdón por hacer reír?

Una ponencia sobre la figura masculina en las series contemporáneas españolas. Los hombres de ficción salen malparados: unos por machistas, otros por vagos, otros por paternalistas, otros por falta de iniciativa... El peor calificado es Mauricio Colmero (de Aída).

Una de las oradoras ofrece los resultados de una encuesta:

—Mauricio Colmenero es el único personaje cuyo nombre y apellidos han recordado todos los encuestados. Este personaje es valorado como machista, racista, homófobo... —la retahíla de adjetivos sigue y acaba con

una pregunta al aire—: Lo que me pregunto es, ¿se ríen los espectadores con Mauricio Colmenero o de Mauricio Colmenero?

Los espectadores de Aída saben que unas veces se "ríen de" (cuando Mauricio cae en el ridículo o sus planes se chafan), y otras veces "se ríen con" (cuando lanza frases contra sus empleados y amigos, y hace referencias a cuestiones políticas o de actualidad desde el punto de vista de la derecha más rancia). Nos reímos, sí, aunque no compartamos el ideario de Mauricio Colmenero. Éste es un personaje necesario, como otros tanto lejos de la corrección política. Mauricio es el pequeño fascista que todo espectador tiene dentro.

Aunque decimos, y queremos creer, que la mayoría de los personajes de las series contemporáneas viven en «áreas grises», lo cierto es que hay fronteras que no se traspasan. Por ejemplo, Dexter asesina a inocentes, pero no hace chistes como un «personaje de derechas» (igual que tampoco fuma).

En el mundo real, una persona puede votar a un partido de izquierdas, haber leído a Karl Max y mostrar su rechazo a la inmigración o que los gays puedan adoptar niños. (La homofobia de Ché Guevara sigue siendo motivo de controversia). Por el contrario, una persona puede ser derechas, digamos que como Clint Eastwood y apoyar abiertamente el matrimonio gay. Pensemos también, en los negros miembros del Partido Republicano de Los Estados Unidos. (Algo que siempre cuestionó Will Smith como príncipe de Bel-Air).

Sin embargo, los personajes de ficción son en aspectos políticos como monolitos. Si un personaje es de izquierdas lo será de los pies a la cabeza, y como tal ecologista, a favor de las libertades sexuales y la inmigración.

Y si el personaje es de derechas, como Mauricio Colmero, adopta el ideario de derechas de antes de la transición.

En las últimas series de Estados Unidos hay una involución. Un ejemplo lo tenemos en *The Big Bang Theory*: Howard —camisetas de *Star Trek*— hace en todos los capítulos chistes a costa de Raj, el hindú.

—Es un chiste racista —es la respuesta habitual de Raj.

—No, sólo me refiero a ti, no me refiero a la comunidad hindú —dice Howard, intentando, de alguna manera, establecer una conciliación con la comunidad hindú en particular y asiática en general.

En *Padre de familia* también vemos como Peter Griffin hace chistes sobre negros o «maricas» para a continuación pedir perdón porque, casualmente, aparece en escena un negro o gay con mirada de reproche.

—No quería decir eso —dice Peter—, la verdad es que los negros son (...)

Es una manera de decir al espectador: «Perdonen por hacer reír; no pensamos así».

Por esto, Mauricio Colmenero es un personaje «catártico» porque dice lo que muchos espectadores (tanto de izquierdas como de derechas) piensan sobre determinados temas. Luísa, sin afiliación política conocida, es otro personaje que permite a los guionistas dar rienda suelta a pensamientos «vedados a personajes normales», aunque con menos carga, puesto que es «el tonto».

¿Debemos los guionistas pedir perdón porque los personajes sean desagradables y tengan boca? ¿Debemos mantener la paz con el público o contentar a instituciones

y organismos públicos y privados?

Rompe las primeras páginas (2014-02-07 12:23)

... ¡Comienza en marcha!

Elimina las cinco primeras páginas, así porque sí...

... por experimentar y ver qué pasa. Recuerda la última vez que viste a dos personas gritándose en la calle. No conoces sus backgrounds. Ellos no explican a los curiosos de dónde vienen, qué les pasa o qué hay en juego, quién es el bueno y quién es el malo (si es que los hay). Es un drama en progreso que te atrapa.

En cierta ocasión, hace años, conducía detrás de un vehículo algo errático, conducido por un tipo que gritaba a una joven de forma agresiva. No escuchaba sus palabras. Sólo podía ver sus gestos. Toqué el claxon porque temía dos cosas: que el tipo acabara provocando un accidente o que golpeará a la chica. Pensé que quizá al tipo le daría vergüenza ver que otra persona le llamaba la atención. Pero el tipo ignoró mis toques de claxon o estaba demasiado absorto en gritar a su compañera. Cuando los perdí de vista, él aún seguía con sus reproches y su conducción descuidada.

Más tarde, en mi casa, me sentí culpable. ¿Hice lo que debía hacer? ¿Qué fue de la chica? Luego imaginé que si ese tipo se hubiera detenido, quizá me hubiera golpeado. Pensé si hubiera podido golpearlo primero, aunque no tenía con qué y nunca me he metido en peleas callejeras. También imaginé que si yo hubiera dado el primer golpe, ella podría haberse montado en mi coche: «Deprisa, deprisa», me hubiera gritado. Podría haber sido el principio de una historia.

Rompe las cinco o diez primeras páginas, a ver qué pasa...

El sufrimiento no es gracioso (2014-02-11 15:29)

Un hombre pateado en el estómago, su esposa violada, y en la sala de cine, un tipo ríe a carcajadas. Reestreno de *La naranja mecánica* en España. Ahora no recuerdo cuántos años tenía cuando vi la película de Kubrick (diecisiete o dieciocho). La escena del ataque al matrimonio de la casa de campo se me quedó grabada más por la risa del espectador que por la escena en sí.

Una pregunta habitual del público en charlas sobre el humor es: «¿Hay límites para hacer reír?» Por lo general, el ponente contesta: «No hay límites; todo puede ser objeto del humor». Pero no es así. Una violación no es graciosa. Un asesinato no es gracioso. La tortura a una persona tampoco lo es. Puede que haya espectadores que ríen con torturas, violaciones y crímenes, pero es una risa ajena a los efectos que el guionista y el director esperaban.

Leonard y Sheldon (*The Big Bang Theory*) piden a un ex de Penny los objetos de ella y en la siguiente escena vemos el resultado: los dos científicos en calzoncillos. La imagen es patética. Puede hacer reír o no. En cualquier caso, una pequeña lección: el humor puede estar antes o después de una paliza, no durante una paliza. La violencia rara vez provoca risa (al menos, a las personas normales en situaciones normales). Por violencia no debemos entender capones en el cuello o capirotaños en las orejas —que suelen provocar risas—, sino aquella que puede hacer saltar la sangre y provocar moratones en el cuerpo. Puede hacernos reír que un personaje se caiga al suelo, pero no que al caer se arañe la cara con cristales.

Cómo pasar un diálogo informativo a dramático (2014-02-15 13:30)

El diálogo informativo no debería considerarse un tabú como sugieren algunos teóricos. Hay momentos para el diálogo informativo y otros que no. Por ejemplo, es válido cuando el inspector llega a la escena del crimen:

INSPECTOR: ¿Qué tenemos aquí?

POLICÍA: Varón, blanco, sin identificar. Un testigo dice que...

El diálogo informativo también es válido cuando el cirujano explica el procedimiento a seguir con un paciente; el comandante da instrucciones para conquistar la colina; un gangster detalla el atraco; una clase de cocina o química o un testimonio ante la policía o un juez.

Luego están los diálogos informativos feos. Diálogos que significan: «Tengo que meter sí o sí el background de los personajes o los antecedentes de esta escena y no sé cómo». El resultado es feo al oído.

DIÁLOGO INFORMATIVO-ANTECEDENTES

ANA entra en el garaje. PEDRO está concentrado en un cachivache electrónico. Tuercas y tornillos y cables por todos lados.

ANA: Pedro, por favor. Deja eso. Llevas tres días sin dormir ni comer. Y no te has tomado la medicación.

PEDRO: No la necesito.

... Este diálogo pretende emocionar al espectador, pero el tono informativo resta carga dramática.

DIÁLOGO DRAMÁTICO

ANA entra en el garaje. PEDRO está concentrado en un cachivache electrónico. Tuercas y tornillos y cables por todos lados.

ANA: ¿Pedro?

Pedro está con lo suyo. Ignora la presencia de su esposa. Ana se acerca a Pedro, le pone la mano en el hombro.

ANA: ¿Pedro?

PEDRO (ni la mira a los ojos): Tengo que acabar.

ANA: ¿Has dormido?

PEDRO: Tengo que acabar.

Ana coge la cara de Pedro.

ANA : Pedro, por favor. Mírame. ¿Te has tomado la medicación?

PEDRO: No la necesito.

... En este diálogo tenemos la misma información (Pedro no ha tomado su medicación), pero se ofrece de manera natural. Por supuesto que la escena debería trabajarse más, tanto en los diálogos como en las acciones, pero puede servirnos como base. Aquí vemos que ANA no suelta una retahíla para poner en situación al espectador, sino que la información que se necesita se ofrece de manera dramatizada.

La comedia: al menos que se rían dos **(2014-02-17 11:29)**

El humor sólo tiene un baremo: hace reír o no hace reír, dice William Goldman.

ES IMPOSIBLE hacer reír a todos y con todo.

Cuando el crítico de cine escribe que una comedia es una «bazofia» lo hace conforme a sus criterios y prejuicios. A veces, reconoce haberse reído a pesar del «trazo grueso» y la «desaliñada dirección». Esto ocurre porque la película y el crítico comparten los mismos conocimientos, inquietudes, gustos, experiencias... Y alguna fibra le ha tocado. Así, que si hay una regla en el humor es COMPARTE REFERENTES con el público al que te diriges. Hay que dirigirse a un público, aunque sea UNA PERSONA. (Así se ríen dos: tú y otro).

Por ejemplo, los niños pequeños no entienden los chistes que oyen a los adultos porque no comparten referentes. También, pensemos en la pareja que se ríe al oír una palabra neutra; para esta pareja, esa palabra resume un episodio divertido de su vida o un episodio dramático que más tarde les hizo reír.

¿Quién no recuerda al profesor diciendo?: «Martínez, cuéntenos qué le hace gracia y así nos reímos todos». A menudo, lo que hacía gracia a Martínez no tenía en absoluto que ver con la lección ni con la clase. Era un episodio de la vida cotidiana que sólo a Martínez había hecho reír.

Cada disciplina del conocimiento y cada profesión tiene su conjunto de chistes:

Arquitectura: Esto es una columna jónica que está discutiendo con una columna dórica y le dice: Pero, a ver, tú ¿en qué te basas?

Matemáticas: Dado un conjunto cualquiera de rectas, siempre existirá un punto lo suficientemente gordo, que sea intersección de todas ellas.

Química: ¿Como se suicida un electrón? Tirándose de un puente de hidrógeno.

(Son chistes encontrados en páginas de Arquitectura, Matemáticas y Química).

Cuando Sheldon y Amy hacen chistes "de los suyos", con términos científicos y nombres de investigadores, las risas enlatadas no ayudan a reírnos. (Aquí vemos el artificio). Realmente nos reímos de Sheldon, de sus gestos, de su indignación o su comportamiento infantiloides.

Así que la regla básica de la comedia es la contraria a la regla básica del terror. El terror dice: «Escribe de lo que te da miedo a ti, porque dará miedo a otros». El terror apela a lo primario, lo que siente las tripas y el corazón. El humor a la inteligencia (lo que no quita que pueda ser catártico).

Por esto, la comedia, en lo posible, la comedia hay que trabajarla con otra persona con la que se comparta refer-

entes. Al menos, dos personas reirán de lo mismo. Y si no, pasa el guión a un amigo, a tu hermano o a tu novia. Mira al lector si es posible. Si ríe o sonrío, bien. Si a tu amigo o hermano o tu novia no le gusta el guión, no expliques los chistes ni las situaciones. Sencillamente, no es tu público. O quizá deberías dar varias vueltas a tu guión.

Esto en cuanto a pretender hacer comedia. Otra cosa es contar una historia sin pretensiones, apelando a la sencillez y que haga gracia. Esto es maravilloso. Como dice el refrán: «Más vale caer en gracia que ser gracioso».

La imaginación y los pelos del oso

(2014-02-18 09:45)



Releer «Un mundo feliz» a los cuarenta y cuatro depara sorpresas como descubrir que Huxley previó el cine en 3D en 1932. Apenas cinco años antes se proyectó la primera película sonora («El cantor de jazz») y es posible que pocos imaginaran hasta dónde llegarían las técnicas cinematográficas a comienzo del siglo XXI.

Recordemos que en «Un mundo feliz» todas las reacciones y pensamientos son acondicionados desde la niñez a través del método pavloviano. Los sentimientos espontáneos no se permiten. Para los habitantes de este futuro, la emoción está en la perfecta reproducción de los pelos del oso.

Huxley escribe:

-¿Irás al sensorama esta noche, Henry? -preguntó el Predestinador Ayudante-. Me han dicho que el film del Alhambra es estupendo. Hay una escena de amor sobre una alfombra de piel de oso; dicen que es algo maravilloso. Aparecen reproducidos todos los pellos del oso. Unos efectos táctiles asombrosos.

Hace unos años asistí a un congreso de animación donde había productores, guionistas, técnicos y otras personas relacionadas con el audiovisual. Durante una jornada intensa se tocaron muchos temas. En las comidas se hablaron de proyectos y técnicas. Lo que no se habló, en ningún momento, fue de historias, de guiones, de emociones. Para los productores era más importantes conseguir un determinado número de imágenes por segundo o unas determinadas texturas antes que proveerse de una buena historia.

En cualquier caso, el cine de animación o de imagen real, no debería buscar la reproducción fiel de una piel de oso. El cine es prima-hermana del teatro, y por ello busca que lo irreal, lo ilógico, lo absurdo sea considerado como real apelando a la imaginación del espectador.

Durante un año fui a diez representaciones de teatro en el Lope de Vega de Sevilla. Redescubrí la magia que ya no encontraba en las películas. Decorados de cartón piedra. Luces y sombras para crear atmósferas. En «La señorita Julia» de Strindberg dirigida por Miguel Narros, los escenarios se montaban sobre la marcha. Aparecía personal del teatro y montaba lo necesario para la escena. Esto, al comienzo chocante, formaba parte del encanto. La irrupción de la realidad no me sacó del drama interpretado con gran talento por María Adán (desaprovechadísima actriz).

¿Qué podemos hacer nosotros, los guionistas? No tenemos decisiones sobre la técnica. Pero sí podemos prescindir de ella a la hora de escribir. Pensar más en «Dogville» que en la enésima revisión de «La Guerra de las Galaxias». Si escribimos para niños, pensar en historias, y no en efectos digitales. No apoyarnos tanto en el escenario y en el atrezo, y sí en la palabra, en las reacciones, en LOS SENTIMIENTOS.

Sherlock 3 BBC y el canon holmesiano **(2014-02-18 15:44)**



¿Puede un personaje fuerte, muy conocido, sostener una trama «débil» o una trama «no canónica»?

La tercera temporada del Sherlock de Moffat & Gatiss plantea estas dudas a los guionistas.

En la tercera tanda de Sherlock, el protagonista no deja en ningún momento de ser el Sherlock que Moffat & Gatiss reactualizaron. Lo que cambia, por dos capítulos, es el argumento-tipo holmesiano, a saber:

- 1) Hay un asesinato o un cliente solicita los servicios de Sherlock.
- 2) La policía no tiene pistas
- 3) Sherlock entra en juego a instancias de la policía o porque aceptó la propuesta del cliente.
- 4) Sherlock investiga.

5) Sherlock resuelve el caso «sin hacer teatro» como podría hacerlo Poirot.

En el episodio 3x01, Sherlock se reencuentra con sus camaradas y conocidos. Después, intenta desentrañar un enigma relacionado con una banda terrorista. Pero este caso parece desarrollado con cierto desdén por Moffat & Gattis. Lo que realmente importa a los creadores es la reconciliación de Sherlock con un Watson que se siente humillado y estafado con la falsa muerte del detective.

En el episodio 3x02, Sherlock es padrino de bodas de Watson; organiza la despedida de soltero y se hace cargo de las invitaciones. (Los interrogatorios a los posibles invitados no tienen desperdicio). Es el episodio menos canónico porque no hay un caso. La trama toma como base el discurso de Sherlock como padrino. En este discurso relata distintos casos que no tienen solución. A medida que avanza su discurso hila los distintos casos y descubre qué tienen en común...

El episodio 3x02 recuerda a los casos de Poirot. Recordemos que muchas historias de Poirot comienzan con el belga de vacaciones. Durante sus paseos, mira y escucha conversaciones que, en principio, no tienen importancia. Con la aparición de una víctima de asesinato, Poirot da sentido a lo que ha visto y oído, y en una conversación expone el caso y las conclusiones, con un aire teatral.

Así que la furia de algunos seguidores de Sherlock se debe, principalmente, a que Moffat & Gattis han cambiado el canon del procedimental holmesiano. Los espectadores asocian determinados personajes con situaciones concretas, y espera «esas situaciones» se resuelvan de una manera concreta. Los espectadores saben cómo funciona una historia de Sherlock, y que tiene un estilo y

tono distinto a una historia protagonizada por Hércules Poirot.

Las situaciones y el desarrollo, parecen pues, unidas a los personajes como las huellas dactilares a las personas. Algunas críticas a Skyfall apuntan en este sentido: Es una buena película, pero no es un Bond canónico. Y es cierto; el último tercio de Skyfall recuerda más a Perros de paja que al film clásico de Bond.

Moffat & Gattis también se atreven en esta entrega a explorar la vulnerabilidad de Sherlock. Por primera vez, el personaje se muestra algo perdido sin la compañía de Watson. La situación que se crea por la boda recuerda en cierto modo al «triángulo» formado por Penny, Leonard y Sheldon de The big bang theory: Sheldon-Sherlock desea «ser integrado» en el matrimonio de Leonard-Watson con Penny-Mary. Y hay momentos en los que Penny-Mary trata a Sheldon-Sherlock como un niño pequeño.

La vulnerabilidad de Holmes también es ajena al canon holmesiano, y es otra crítica que los aficionados más furibundos suman contra Moffat & Gattis.

Es posible que los episodios 3x01 y 3x02 de Sherlock fueran considerados como bonitas rarezas si formaran parte de una temporada larga (con trece o veinticuatro episodios).

De todo esto sacamos que los espectadores no quieren que «sus» personajes sean cambiados. Pero los creadores no tienen porqué complacer necesariamente a los espectadores. Una prueba es que este Sherlock es el Sherlock de Moffat & Gattis, unos grados de separación del original de Doyle. Una propuesta distinta a, por ejemplo, las versiones interpretadas por Peter Cushing y Robert Downey Jr.

Por si queda alguna duda, a mi la tercera tanda de Sherlock me ha entretenido tanto o más que las dos primeras.

(El episodio 3x03 entra en el canon holmesiano, y no cuenta para este artículo).

Los amantes callados (2014-02-20 14:22)



El silencio es seductor. Está abierto a posibilidades.

Hay un chiste, muy conocido, de un hombre que en una fiesta descubre a una joven bellísima que no habla en toda la noche. Antes de irse, se arma de valor y se dirige a ella:

—Señorita, es usted tan hermosa... Si me dijera alguna palabra, me haría feliz. Dígame algo...

—¿Pa qué? ¿Pa cagarla?

¿Qué piensa Robert Redford como amante de Meryl Streep en *Memorias de África*? ¿Qué piensa el Leonardo DiCaprio de *Titanic* sobre el aborto o la eutanasia? ¿Y Patrick Swayze de *Ghost* sobre las corridas de toros o la inmigración ilegal?

Los guionistas se cuidan de no mostrar qué piensan en las películas los amantes y las amadas del mundo que les rodea. Los amantes están para reconfortar, para las risas, para escuchar, comprender, los besos y el sexo. Con un amante no hay tiempo para la política, la Cri-

sis y cotorrear sobre conocidos o comentar programas de televisión. Un amante es una pizarra en blanco. Los espectadores pueden pensar del amante cualquier cosa, lo que les plazca; han pagado para ser engañados.

La regla para crear un héroe romántico es que sus ideas no sean de este mundo.

El clima-cliché y las historias (2014-02-21 11:27)



Hay climas-cliché, asociados a lugares, que cierran posibilidades a nuevas historias.

En esta entrada hay tres fotografías que tomé ayer con el móvil a las 9 de la mañana en un barrio de Sevilla. Imágenes que desdican el tópico del sol de Sevilla, y que ayudan a ilustrar el tema.

Una reconocida editora andaluza me comentó en cierta ocasión que en todas las novelas ambientadas en Sevilla hace buen tiempo. Siempre. Los guionistas no mencionamos con alegría el clima porque no estamos seguro de los presupuestos —a no ser que trabajes para HBO o AMC—, sin embargo, cometemos el mismo pecado. (Nunca me han puesto la lluvia que sugerí en una línea).



El clima influye en una historia, incluso puede provocarlo. Y no tiene porqué estar asociado a un lugar concreto.

Escribir «un día soleado en Sevilla» es lo mismo que escribir «un día frío en Moscú». Verdades, cierto, pero que no aportan nada a las historias. Son «climas-cliché» que cierran muchas posibilidades. Sin embargo, un día de niebla espesa en Sevilla ofrece posibilidades: un secuestro, un asesinato, un peatón atropellado, un abuelo perdido, sexo furtivo en un parque...

En ocasiones, tenemos en Sevilla tres o cuatro días seguidos de lluvia que impide a la gente ir a los bares, que obliga a utilizar el transporte público (gente nueva se conoce; gente que nunca hablaba, se habla...) y que, en algunos casos, cambia el humor de las personas. Muchas posibilidades por salirnos del clima-cliché...



El cine digital (2014-02-21 21:26)

El cine digital y la digitalización del cine

Por David Alonso (firma invitada)



Siempre que se ha debatido el tema del cine en relación

con el arte he intentado tener un punto de vista realista sobre las cosas; una dosis de distancia y de relativización me han permitido siempre distinguir entre arte, cultura y audiovisual. Las veces que, por ejemplo, he rodado videoclips —más allá de las referencias estéticas o pictóricas que estuviera utilizando—, nunca he pretendido que tuviera que ser considerado como una obra que trascendiera. Nunca me ha preocupado, ni lo he intentado tan siquiera, que tuvieran que ser rodados en soporte cine.

En otras ocasiones, cuando he rodado películas, he abogado siempre por rodar en película, independientemente de que haya tratado géneros más o menos populares y de que me haya interesado por el carácter de «entretenimiento» del medio en cuestión. No tiene porqué ser —y en realidad no creo que lo sean—, obras de arte; pero sí referencias culturales de un momento determinado que van a persistir durante cientos de años.

Hay otros aspectos interesantes a la hora de contemplar que el soporte digital —aparte de sus evidentes ventajas en algunos aspectos—, no tiene necesariamente que ser mejor (con independencia de que, seguro, en España, no volveremos a rodar en cine). Por ejemplo, hace pocos años, alrededor de 2010-2011, el departamento de ficción de Canal+ Francia incentivó a que las productoras que rodaban miniseries, TV movies y otros formatos para su cadena utilizaran el 35mm dos perforaciones (Techniscope). La película también aporta un mayor valor de mercado, y una componente de referencia de calidad de cara al espectador. Eran los argumentos utilizados por el director del departamento de la cadena francesa.

Son incontables las horas que todos hemos pasado

hablando acerca de la digitalización, del HD, de las nuevas cámaras... Me apasiona, aun en los momentos que estamos viviendo, la idea de poder rodar algo en película, no porque sea guay, sino porque marca una gran diferencia.

Es posible que ocurra algo similar a lo que pasa con la moda —que en pleno s. XXI nos trae de vuelta los años 80 del siglo pasado—, y de la misma forma que ya ha ocurrido con el mundo de la música —y ahora muchos aficionados abogan por la vuelta de los discos de vinilo y el sonido «analógico».

Quizá tenga que ver con el propio concepto de digitalización de la «imagen» y del audiovisual. Es algo que, creo, va más allá de ejercicios nostálgico-románticos, pero también más allá de puntos de vista «demasiado inmediatos».

De la misma forma que a nadie se nos ocurriría dudar de las potenciales ventajas —en aumento de contenidos y posibilidades— que ha traído la digitalización de la televisión, tampoco a nadie se le ocurriría dudar de que la calidad de imagen de la tv era mejor cuando todavía era analógica. (Otra cosa sería entrar a analizar si, en España, ese potencial de posibilidades y de ventajas para el espectador que acarrea la TDT se ha visto convertido en algún tipo de realidad).



Afortunadamente pasó ya la época de hablar de aquello de la «democratización del cine», una expresión que vino de la mano de la irrupción del HD en el mercado audiovisual. Aunque, a la postre, ha terminado quedando lo que es el fondo de la cuestión: la digitalización del cine.

Esa digitalización del cine es evidentemente irreversible —y afortunadamente desde un punto de vista tecnológico nos lleva más allá del HD. Es un cambio de modelo tecnológico que implica un cambio de modelo cultural (al menos hasta cierto punto).

(Para referencias acerca de la proyección digital: Hollywood Reporter (2013), NAB: 75 Percent of Theaters Are Digital Worldwide. Y para referencias acerca de la estandarización del cine digital: Wikipedia (2013), Digital Cinema Initiatives).

Es un cambio que trae consigo no una «democratización», pero sí un abaratamiento de las herramientas de producción, de las cámaras —no tanto de las ópticas—,

y especialmente de los procesos de postproducción. Este abaratamiento conlleva aspectos positivos porque aumenta las posibilidades de que todo el mundo pueda rodar algo, sin necesidad de tener que invertir una fortuna... Y acarrea también otros aspectos negativos, porque la idea de «más barato = menos cuidado» se aplica a todo, a veces sin darnos ni cuenta. A lo tecnológico, al contenido, a la preparación... Y la digitalización —que en sí misma no es ni buena ni mala, sino un proceso de la tecnología—, nos acaba llevando por los derroteros de la sociedad que necesita «dejarse consumir» por la inmediatez.

Puede que sea la propia inmediatez la que nos esté impidiendo «ir un poco más allá» de las ventajas del cine digital. Al olvidarnos del cine, nos olvidamos de que lo que hacemos cuando rodamos algo —por ejemplo ahora en las primeras décadas del s. XXI—, está conectado de alguna forma con lo que se hacía a finales del XIX. El cine, no sólo como contenido o como manifestación cultural, sino también como soporte, es importante porque nos sobrevive. Y este mismo olvido está relacionado con otro igualmente trascendente —y que es la otra cara de la moneda—: el soporte cinematográfico es, por ahora, el único seguro para la conservación del patrimonio fílmico. ¿Estamos seguros de que las películas conservadas en discos duros, u otros soportes ópticos de memoria o digitales, van a ser recuperables cuando nosotros hayamos muerto; dentro de otros cien años?

(Para algunas referencias acerca del patrimonio fílmico: Books Google (2005), La muerte del cine y también, Digital Agenda for Europa, Protection-film-heritage).



Recuerdo ahora una frase del director y artista visual Samuel Bayer cuando hablaba, en una bobina documental sobre cine, acerca de este tema:

«...You know? I feel that the revolution (digital) never happened... Do you know what I mean? The revolution never happened and there's... Is people that know film, they talk about HD...»

(¿...Sabes? Creo que la revolución nunca ha ocurrido... (Hablando del digital) Si sabes a qué me refiero. La revolución nunca tuvo lugar y es... En realidad es la gente que no conoce el cine la que está hablando de HD...")

David Alonso es director de cine y guionista. Como director ha dirigido, entre otras películas: Tres días de abril, Más de mil cámaras velan por tu seguridad, Memorias del ángel caído y Bajo un cielo extraño.



Sófocles y The Big Bang Theory

(2014-02-24 14:26)



En The Big Bang Theory (TBBT), Edipo toma la forma de un Howard como marido de Bernadette.

Sófocles cuenta en Edipo Rey cómo el protagonista mata a su padre, se acuesta con Yocasta, su madre, y se convierte en rey. (Tanto el asesinato como el incesto son involuntarios). Cuando Edipo descubre sus crímenes se hunde en una degradación física y emocional que le hace

vulnerable como un niño.

El mito sigue vigente en series contemporáneas como *Boardwalk Empire* (Jimmy Darmody y Gillian —sexo incluido) o *Sons of Anarchy* (Jax Teller y Gemma).

TBBT también muestra una relación edípica peculiar: Howard se casa con su madre encarnada por Bernadette. La esposa de Howard es un remedo de la suegra: controladora, excesiva amabilidad por un lado, y por otro, irascibilidad expresada de forma grotesca. Howard pasa del control de la madre al control de Bernadette (de madre a madre) cuando no, a un control compartido o disputado por ambas mujeres.

El matrimonio no convierte a Howard en adulto; una prueba está en la excesiva compra de juguetes relacionados con películas y series. Por este irresponsable uso del dinero, Bernadette gestiona los ingresos a Howard. Bernadette (la esposa/madre) da “una paga” semanal a su marido/niño, y le raciona el sexo (un premio). De manera que Howard pierde las posibilidades de ser adulto (rey) al casarse con Bernadette (Yocasta).

Bernadette es una copia de la madre de Howard para que TBBT siga funcionando como comedia de situación. Howard es «el juguete roto» en el grupo de científicos que le arropa en sus fantasías adolescentes.

La comedia de situación clásica carece de argumento en progreso que concluya en una meta. Acaba cuando el protagonista o los protagonistas se casan o abandonan su casa. Así que hasta que la vida separe a Leonard y Sheldon, los demás elementos (personajes y situaciones) permanecen inalterables. Howard seguirá siendo Howard.

Nunca decir «no» (2014-02-25 14:50)



Sheldon necesita clases de interpretación y Penny se sacrifica, y ocurre lo siguiente...

INT. PISO DE PENNY -DÍA

(En las clases de interpretación PENNY finge que habla por teléfono y que es la dueña de una zapatería).

PENNY

Hola. ¿Puedo ayudarle?

SHELDON

Querría un helado de yogurt, por favor.

Sheldon noquea por un momento a Penny. Ella no esperaba esa respuesta, pero se recompone:

PENNY

¿Yogurt?

SHELDON

Sí.

PENNY

De acuerdo, claro. Afortunadamente vendemos zapatos y yogures.

SHELDON

¿De verdad?

PENNY

Sí. Mire el cartel...

(Señalando un cartel imaginario)

... y recuerda, la improvisación es decir siempre que sí.

Penny recuerda una vieja lección, también para guionistas: a veces matamos las ideas antes de que nazcan. El yo-creativo dice una cosa y el yo-censurador dice «imposible, ilógico, fuera de lugar», o hay dos guionistas que se rebaten mutuamente las ideas en plena «tormenta creativa». En los primeros años apenas escuchaba; ahora prefiero escuchar. Uno descubre cosas. Igual que uno se da cuenta de lo que pasa en una reunión familiar o de amigos cuando mira a los demás en vez de mirar al móvil.

Hay que distinguir a la musa que escupe palabras o imágenes, de la musa que lo ordena todo y lo pone bonito. Cada una tiene su momento. A la primera hay que permitirle que lo ensucie todo. Los cortes de pelo se hacen en cabezas con pelo, no en cabezas calvas.

Crítica salvaje a "The Monuments Men" **(2014-02-28 14:30)**

Crítica salvaje a "The Monuments Men"

Por Miriam Gato (firma invitada)



AVISO: UN MONTÓN DE SPOILERS.

Monuments Men... Como para olvidarlo. El título de la película se repite a lo largo de la misma unas seis u ocho veces por si se nos olvida, pero remontémonos al principio.

Comenzamos con una interesante premisa: Europa está en guerra y el fuego cruzado entre aliados y alemanes está destruyendo el arte. Alguien debe proteger las obras —lo más importante es el retablo de Gante—.

Estos son los Monuments Men, un grupo de conservacionistas que haciéndose pasar por soldados, evaluarán las obras que deberán ser protegidas por los ejércitos aliados.

Eso es lo que se nos dice. Sin embargo la premisa va evolucionando desde "elegimos qué protegemos y qué no" a otra premisa mucho más interesante: "vamos a recuperar las obras robadas y devolvérselas a sus dueños."

La primera media hora de la película era totalmente prescindible si hubiesen hecho una buena película.

Es decir: No nos interesa cómo George Clooney da una charla para convencer a —nosabemosquien— de que le de permiso para proteger el arte, ni necesitamos ver su adiestramiento como soldados, ni las charlas que tienen esperando alguna pista sobre dónde estarán las obras de arte robadas.

Es más, lo único que se salva de la primera parte es Cate Blanchett. Desde la media sonrisa que pone cuando se entera de la llegada de un nuevo camión de obras de arte hasta el momento en el que ve cómo se aleja el tren lleno de cuadros, grita amenazante al alemán que se los lleva, el alemán le dispara desde el tren según este se aleja y ella impasible en el andén ni se inmuta. (Tampoco se despeina). Y lo único que piensas es "¡Qué huevos tiene! Esta sí que protegería el arte."

Mientras Cate Blanchet está poniendo su vida en peligro George Clooney recluta hombres.

Un Matt Damon, un alcohólico, un ratón de biblioteca con mala leche, un hombre tranquilo, un gordito simpático y un francés.

DIÁLOGOS

En este momento concentraba mi mente en memorizar diálogos porque eran muy malos, para poder contároslos y criticarlos como dios manda. Resalto frases que me hicieron pensar en que si Van Gogh estuviera en el cine, se arrancarí­a la otra oreja. Yo casi lo hago:

MATT DAMON
(A George Clooney, hablando del alcohólico)
¿Sigue bebiendo?

GEORGE
Sí.

DOS ESCENAS MAS TARDE...

ALCOHOLICO
(a Matt Damon)
¿Qué tal tu mujer?

MATT DAMON
Me dijo que te diera un beso pero no me atrevería.

ALCOHOLICO
Con estrechar tu mano con la mía me basta.

MATT DAMON
¿Con la que coges el vaso?

¡¡YA NOS HA DICHO QUE ERA ALCOHOLICO, ¿PARA QUE DOS VECES?!!!

ALCOHOLICO
Ya no. Lo he dejado.

¡AH! ¡QUE YA NO ES ALCOHOLICO! DEBE SER RELEVANTE PARA LA PELICULA... SE VERA TENTADO DE BEBER FIJO. ¿PARA ESQUIVAR A LOS RUSOS -SI, RUSOS- TAL VEZ? -DECIDME QUE ESTA EN ESCENAS ELIMINADAS PORQUE SERIA TERRIBLE PENSAR QUE ESTE DIALOGO ADEMÁS DE SER UNA ABURRIDO NO SIRVE PARA NADA.

Más tarde, misma escena....

El Gordito Simpático se arrastra por la pista americana mientras otros soldados disparan balas a la altura de los alambres de espino.

MATT
(a Gordito Simpático)
¿Qué tal?

Gordito Simpático se levanta en medio de la pista americana. Los soldados dejan de disparar y él sale como si nada.

GORDITO SIMPÁTICO
Bien, no es tan malo como parece. Te arrastras por el suelo mientras una panda de adolescentes te disparan balas de fogeo.

ALCOHOLICO
Sí y no.

GORDITO SIMPÁTICO
¿Sí qué?

ALCOHOLICO
Sí son adolescentes.

GORDITO SIMPÁTICO
¿Y no qué?

ALCOHOLICO
Que no son balas de fogeo.

-----ESTO LO SABEMOS TODOS. ¿¿¿NOS ACABAN DE
EXPLICAR UN CHISTE??? ¡¡¡NOS ACABAN DE EXPLICAR UN CHISTE!!!
CHISTE EXPLICADO=CHISTE SIN GRACIA -ES MAS, GENERA EFECTO
CONTRARIO.

Y para que veáis que me esforcé, aquí una muestra del nivel de diálogos que debía haber mantenido la película durante las dos horas y que me hizo pensar sobre la importancia de no querer mucho a los personajes porque por lo que parece, cuanto menos importantes son mejor diálogos hacen:

GEORGE CLOONEY
Hitler quiere tener su propia colección de arte robando las obras de arte más importantes del mundo.

FRANCES
(Imaginadlo con cara de gato malvado)
Por eso Hitler no bombardeó París.

ALCOHOLICO
Pero bombardeó Londres.

FRANCES
Lo sé.

OTRA ESCENA

ALEMAN
Su hermano está muerto. Asaltó un furgón que llevaba cuadros.

CATE
Quisiera recuperar su cuerpo.

ALEMAN
Pues tendrá que bucear hasta el fondo del Sena.

Como he dicho las escenas de Cate Blanchett son de otro nivel... al menos al principio. Luego, cuando sin motivo pasa de odiar a Matt Damon a quererle locamente y volverse una francesa ligerita de cascos ya flojea. Yo habría propuesto a Megan Fox para el papel porque el trastorno bipolar ya se lo trae de casa.

Una vez me di cuenta de que era imposible y una pérdida de tiempo intentar memorizar tanta basura expositiva me concentré en intentar desliar las líneas argumentales y averiguar exactamente qué le falta a la película o por qué falla.

Primero: Los discursos de George Clooney.

Son muy bonitos y te explican por qué es importante proteger el arte pero se los saca de la manga, los da sin motivo ni razón y lo hace a lo largo de toda la película. Además luego otros personajes son poseídos por su espíritu y se dedican a hacer lo mismo.

Segundo: El conflicto. No hay.

La trama son unos americanos que van a Europa a buscar arte y se dedican a esperar pistas. Les llega una pista de dónde han escondido los alemanes las obras de arte, van y las encuentran. Fin. No se enfrentan a nadie. Ni siquiera parecen enfrentarse al tiempo que corre en su contra.

Tercero: Varias líneas argumentales.

Por si fuera poco que no pasase nada en una, no pasa nada en varias. Son un montón de hombres que se separan y van a distintas ciudades a proteger o encontrar arte importante:

- Matt Damon se va a París para tratar de sonsacar algo a Cate Blanchett.
- El Francés y el Gordito Simpático van a otro pueblo.
- El Alcohólico, obsesionado con la virgen y el niño de Miguel Ángel se va a Gante, otros van a distintos puntos.
- Pero no encuentran nada y no les pasa nada.
- Salvo al alcohólico que muere por idiota en un ejercicio de suprema estupidez porque escondido estaba mejor.
- Clooney se dedica a coordinarlo todo no sabemos muy bien desde donde.

Lo bueno de que el alcohólico muera es que "ahora es personal".

(BIEN —pensé— ahora sabemos qué quieren.)

Lo importante no es el retablo de Gante, lo importante es encontrar la Virgen con el Niño, ahora empieza la peli, esta es su prioridad etc, etc, etc...

(Era como debía haber seguido... pero no fue así).

Durante una hora y 15 minutos (miré el reloj) se han dedicado a deambular por Europa. ¡Mochileros! Y la única dificultad que se encuentran es que... Hitler redacta la doctrina Nerón: "Si yo muero o perdemos la guerra, quemadlo todo."

Y de repente pasa algo...

Cuarto: Deus ex machina.

Al Hombre Tranquilo se le pica una muela y van al dentista. Todos sabemos cómo les gusta hablar a los dentistas. Este en concreto comenta que su sobrino estuvo de soldado para Hitler, pero que es un buen chico y que le interesa el arte. Así que el Hombre Tranquilo y el Ratón de Biblioteca son invitados por el sacamuelas a la casa de campo de su sobrino que, ¿cómo no?, Tiene la casa llena de obras de arte y ¡OH QUÉ CASUALIDAD! es el alemán

de bigote que disparó a Cate Blanchet.

Obtienen una pista de dónde están las obras de arte. Van y las encuentran. Un montón de ellas, pero no las importantes.

La película no puede acabar todavía así que falta encontrar algo más.

Cate Blanchett al ver la buena fé de Clooney y amigos por pillar al alemán de bigote que le disparó, decide confiar en Matt Damon y decirle dónde cree ella que han escondido las obras de más renombre. Acierta. Van y las encuentran. Pero de la Virgen con el Niño y del Retablo de Gante, ni rastro.

No se lo había dicho antes porque los rusos están haciendo lo mismo que ellos solo que los rusos se quedan con las obras de arte para ellos. ¡Qué malos son los rusos! Esto no lo considero spoiler sino más bien un detalle sin apenas importancia.

Total que el Gordito Simpático y el Francés van en coche de una ciudad a otra y se pierden. Consultan el mapa en medio de la carretera y no sabiendo muy bien por dónde ir, se van por una carretera secundaria.

FRANCES

¡¡Para, para, para, arreté!!

El Gordito Simpático para el coche.

El francés ha visto un caballo que le gusta en medio del campo.

El Gordito Simpático para el coche. El francés ha visto un caballo que le gusta en medio del campo.

¡OH QUE CASUALIDAD! Se han parado en un claro del bosque donde de un lado están los alemanes y del otro los aliados. Vamos, un campo de batalla. El francés muere, claro (por insinuar que en Londres no hay arte, ¡le cae bien empleado!)

De repente una escena sacada de la manga por arte de magia. En ella los alemanes empiezan a quemar en un escondrijo secreto las obras de arte. Esta escena no tiene el dramatismo que se busca. Yo la habría eliminado para que luego fuera más impactante lo siguiente.

Los Monuments Men van de escondrijo en escondrijo recogiendo arte. (Porque en cada escondrijo hay un papel donde dice dónde está el otro escondrijo). Se encuentran un escondrijo con todo quemado y no se ve ni una triste emoticono que exprese el dolor que sienten. Bueno sí, el Ratón de Biblioteca coge un marco sin quemar y lee "Picasso".

No emociona porque como nosotros ya hemos visto lo que pasaba en la escena anterior no nos sorprende. Es redundante.

Yo habría eliminado la escena de la incineración y habría saltado directamente aquí, a la sensación de "Hemos llegado demasiado tarde".

Así según está es redundante y abusar de las emociones les resta emoción. Paradójico ¿verdad? A todo esto, en este escondrijo lleno de cuadros quemados, Matt Damon pisa una mina. ¿Ha vuelto a Elysium?

(...) Pero sabemos que nadie va a morir porque todos sus amigos deciden quedarse con él y si mueren todos de golpe sería un *filmus interruptus*.

Eso no puede ser porque aún queda media hora de peli.

Total que como último recurso se van a un pueblo donde creen que pueden esconderse las obras que faltan y en el camino alguien les dice que...

¡La guerra ha acabado!

Pero llegados a este punto nadie parece alarmarse o asustarse o acordarse de la doctrina Nerón que por lo que acabamos de ver ya está en marcha. Nadie se asusta pensando ¡DIOS MÍO!, ¡EL RETABLO DE GANTE! ¡DEBEMOS SALVARLO! ¡SABEMOS QUE ESTÁ EN ESTE ÚLTIMO

ESCONDRIJO PORQUE LO PONE EN ESTE LIBRO DE REGISTRO! ¡Y LO VAN A DESTRUIR!

No, nadie se asusta por esto.

Se asustan porque ESA PARTE LE CORRESPONDE A LOS RUSOS QUE VIENEN MAÑANA y se lo van a quedar para ellos solos. De verdad que los rusos son el enemigo, el antagonista, el rival más poderoso que he conocido nunca...

(...) porque infunden un terrible pavor y lo único que hacen durante todas sus escenas es conducir. Os lo juro. ¡Sólo conducen!

Total que estamos en un deadline de esos para crear tensión en la película, pero no lo consigue.

Los Monuments Men rebuscan en el escondrijo y encuentran el Retablo y la Virgen. PERO LOS RUSOS ESTÁN CERCA.— ¿Cómo enlentecer su marcha para que George & Co. se lleven sus obras antes de que lleguen? Muy fácil, el guionista ha decidido sacarse de la manga un coche quemado que interrumpa su camino...

Así. Sin más.

Ataque de ira

¿PERO QUIÉN COJONES HA ESCRITO ESTA PUTA MIERDA DE GUIÓN INCOHERENTE ! y ya puestos ¿POR QUÉ COJONES EN VEZ DE UN COCHE NO PONE UN ÁRBOL EN MEDIO DE LA CARRETERA? ¿O HACE QUE LOS RUSOS SE DETENGAN A ESPERAR QUE PASE UNA FAMILIA DE PATOS?

De hecho esto de la familia de patos habría sido mejor. Al menos habría dado comedia y profundidad de personaje..."Los rusos roban, pero les gustan los patos". ¿Cuack?

Total que los Monuments cogen sus cosas y se van no sin antes dejar a la entrada del escondrijo una superbandera americana para que los rusos sepan quién manda.

Sexto: Es una película sin género.

No es comedia aunque tiene chistes, no es cine bélico porque no hay escenas de guerra, no es película romántica porque no hay ni un besito de buenas noches, no es película de acción porque conducir de un pueblo a otro no se considera acción, no es drama porque nada está dramatizado... Salvo los tiros a Cate Blanchett y Matt Damon colgando un cuadro, pero esto último no está suficientemente bien usado.

Tampoco es thriller psicológico porque nadie tiene tensión mental, ni película de espías porque aquí nadie busca piskas. Ni western, porque no llevan sombrero. Solo cascos. Vamos que si no encaja en ninguna categoría de las de

cine...igual es que no merece llamarse cine.

Séptimo: La voz misteriosa

A mitad de la película empiezan a aparecer voces en off del alcohólico.

Su voz nos lee la emotiva carta que le escribe a su padre antes de morir mientras le vemos muerto ya.

Y de George Clooney que no dice más que chorradas expositivas e innecesarias.

Dicho esto soy perfectamente consciente de que el guión es de George Clooney. Lo siento George, si no me gusta, no me gusta. La pena es que Matt Damon, que tiene un Oscar al mejor guión original no demuestre que lo mereció.

Empiezo a pensar que fue Ben Affleck el que escribió Good Will Hunting y que Damon simplemente hizo la edición y lo llevó a imprimir.

¡Ah! He protegido la parte de la película que más me gustó porque "tenía que ser así, pero no lo vi venir". Los escondrijos. Habría que haber jugado un poco más con ellos pero bueno, visto lo visto...

Miriam Gato dice de sí misma:

Lo de "Gato" no es un mote. Es mi segundo apellido y he sido víctima de burlas en el instituto, un gran reclamo mientras estudiaba veterinaria en León y un buen nombre artístico durante mi época de monologista. A mis compañeros en La Factoría de Guión, más preocupados por las críticas constructivas a las que mi pasión/orgullo/vehemencia sometía a sus guiones, no pareció importarles.

Los gatos —quien tenga gato lo sabe— son animales llenos de contrastes. Por eso al Premio de Investigación San Francisco de Asís del Colegio Oficial de Veterinarios de Zamora hay que sumar el del Certamen Etnomed de Guión, el de Finalista en el de Monólogos en Bembibre y algún otro de poesía y prosa en mi más tierna infancia.

Yo achaco este contraste a la naturaleza curiosa por la que algún día acabaré muriendo pero en el camino tengo la sana intención de cambiar el mundo, vivir del cuento —o mejor aún, de lo que cuento— y ganar algún premio que como yo, trate de unificar las ciencias y las letras en una única estatuilla."

6.3 marzo

Fragmentos llenos de emoción

(2014-03-03 21:13)



En-
cendemos la tele y pillamos un momento de Los Simpsons o The Big Bang Theory. No sabemos si empiezan o acaban. A menudo completamos en la cabeza episodios vistos a fragmentos.

Esto es interesante.

Sentimos placer viendo los fragmentos. Nos reímos. En estos fragmentos HAY EMOCIONES. Cada escena está concebida como un microcuento, con un comienzo, un principio y un desenlace. No hay escenas informativas ni escenas para rellenar. Tampoco hay juegos de palabras ni chistes «te parece a...», «pues tú...»

No sólo vemos estos fragmentos porque en el pasado nos ofrecieron placer estas series. Los vemos porque nos

ATRAPAN ipso facto. En cada fragmento alguien quiere algo y lo consigue o no en la misma escena: una pequeña decepción, una pequeña alegría o una promesa. Pequeñas acciones al margen de la trama principal.

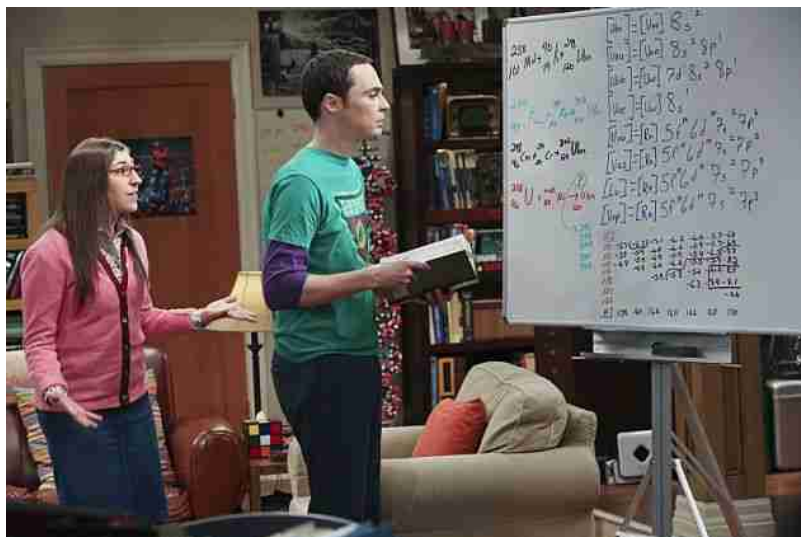
Esta manera fragmentaria de ver televisión demuestra que necesitamos poca información para entrar en una historia. Necesitamos EMOCIONES.

Los creadores de videojuegos colocan golosinas por el camino: puntos, monedas de oro, objetos especiales... De manera que el recorrido está lleno de pequeñas emociones para el jugador, al margen de la gran misión.

Es cierto que hay géneros en los que entrar en medio dificulta el seguimiento (el procedimental) o diluye la emoción (el terror o el drama). No obstante, para estos géneros también es válida la idea de racionar la información, hacer de cada escena un microcuento, dejar golosinas... No descubro nada nuevo. El rectángulo debe estar lleno de emoción, dijo Hitchcock. Por ejemplo, series dramáticas como *Breaking Bad* o *Los Soprano* están llenas de microcuentos.

Hay que tener el valor de tirar y borrar lo que no provoque exclamaciones. Las escenas deberían despertar un «¡jodeeeer!», un «¡oh-oh!», un «¡coño!», un «immm!» o un «jaja» o cualquier otra expresión medio animal.

Trabajar con esmero (2014-03-04 10:42)



“El esmero es la ÚNICA convicción moral del escritor”. Lo dijo Ezra Pound.

... Lo escribió Carver en Escribir un cuento.

Pienso en Pound y en Carver cuando Sheldon se lamenta porque se ve como un fraude mientras que su universidad y China lo ven como un genio.

Sheldon comete errores de cálculo que, por casualidad, derivan en un experimento exitoso en China. Este no es «un error» que acaba convirtiéndose en la penicilina. Realmente, Fleming no cometió un error, sino que analizó un experimento fallido y extrajo conclusiones. Sheldon sí comete un error y lo ofrece al mundo sin comprobaciones, y como el burro del cuento suena la flauta... Cuando

Sheldon se percata del error, se lamenta aunque la comunidad científica aplauda. Una pequeña tragedia que todo artista comprende. Uno no quiere ser el burro de la flauta.

Uno sabe cuándo hace las cosas bien y cuándo las hace mal; cuando comete torpezas y descuidos. A veces, hay condicionantes que impiden una labor esmerada; otras veces, uno sabe que es el responsable de lo bueno y de lo malo. Y cuando se realiza algo descuidado, poco importa si consigue premios o dinero o aplausos (o todo a la vez). Uno se considera un fraude.

Cuando Pound apela al esmero, apela a la honestidad con uno mismo. Uno es la brújula, el baremo. El problema es caer en un bucle de correcciones mientras se busca la perfección. Es bueno seguir el ejemplo de Borges y R. R. Martin —por sus objetivos, antitéticos autores—: fijar un número de correcciones, y cuando se alcanza, enviar el material a quién tenga que leerlo. Hasta entonces, esmero.

La solución elegante, fin de temporada **(2014-03-04 17:08)**

Hay series como Guiding Light (CBS) con 73 temporadas a la espalda que parece que no acabarán; sin embargo, tienen un final. Está bien que las cosas acaben; hay que dejar paso a cosas nuevas.

La solución elegante también tiene un final. Ésta es la última entrada. Es una decisión que llevo meditando meses. Hay dos motivos: siento que repito temas con otras palabras; por otro lado, he tomado el blog como excusa para eludir otros trabajos creativos. Dicen que el escaqueo forma parte de la idiosincrasia del guionista, pero no me gustan los tópicos.

El blog no desaparece. Los contenidos y las descargas seguirán disponibles. Tampoco desaparece la página de Facebook.

Seguiré escribiendo de series y películas en otros medios, aunque no tanto de guión.

Han sido cuatro años emocionantes. Nuevas personas, nuevas oportunidades profesionales. Quiero dar las gracias a todos, en especial a los que estáis desde el principio, y los grandes profesionales que se fijaron en el blog de un guionista de provincias y le dieron difusión.

BlogBook v0.4,
 $\text{\LaTeX}2_{\epsilon}$ & GNU/Linux.
<http://www.blogbooker.com>

Edited: March 8, 2014

