



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

SISTEMA MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS:
EL CHISTE Y EL GUIÓN COMO CONSTRUCCIÓN COMUNICACIONAL

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN,
ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA
YIRI EDUARDO ALCÁNTARA ESTRELLA

ASESOR: MTRO. MAURICIO AGUSTÍN PORRAS GÓMEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, SEPTIEMBRE DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Deseo extender el presente agradecimiento a todas las personas que contribuyeron con su opinión, paciencia, cariño y respeto; sin los cuales hubiera sido imposible completar el presente trabajo con éxito.

A mi madre, Edith Estrella, quién me prestó todo el apoyo moral y económico durante mi desarrollo profesional y personal.

A mi querida Margarita Guadarrama, abuela y segunda madre.

A mis tías, para quienes he sido como un hermano: Pilar, Judith, Araceli, Liana, Iris y Erubey.

A mis profesores, fuente de gran inspiración y por quienes inició mi pasión por los medios de comunicación.

A Vanessa Cravioto por ser una gran compañera durante los momentos más difíciles. Por su fe y comprensión.

A mis más queridos amigos, con quienes tengo un compromiso de fidelidad.

Por último, al hombre que me ofreció todo lo que un hijo puede merecer y por quien nunca me rendí en momentos de profunda soledad: Felipe Estrella Ayala, amado abuelo, quién no está entre los vivos para ver a su primer nieto culminar su formación profesional.

A todos ellos gracias. Espero que se sientan orgullosos de mí.

Índice

Introducción	4
Definiciones para el entendimiento de la Fenomenología del Relajo.....	7
Capítulo 1 Reflexiones sobre la historia de la comedia.	
Definición de los límites en el estudio histórico.....	11
1.1 Aristófanes y Plauto humor de dos mil años.....	12
1.2 Molière de la observación a la crítica.....	15
1.3 Charles Chaplin y la comedia audiovisual.....	18
1.4 Monty Python el uso de todas las herramientas.....	21
Capítulo 2 Marco conceptual.	
2.1 Teoría de sistemas y producción audiovisual.....	26
2.1.1 Sistemas sociales y medios de comunicación masiva.....	27
2.1.2 Reducción de la complejidad del entorno.....	28
2.1.3 Los Temas.....	29
2.2 Psicoanálisis del Chiste.	
2.2.1 La técnica del chiste.....	30
2.2.2 La técnica en palabras o expresiva del chiste.....	31
2.2.3 Las tendencias del chiste.....	36
2.3 Las Ideas ¿De dónde vienen?	
2.3.1 El guionista como observador de la sociedad y “Creador Literario” audiovisual.....	37
2.3.2 El entretenimiento, ensayo de solución de la realidad angustiante...	40
Capítulo 3 Organización de Información y Guión.	

3.1 El relato, principios de análisis estructural.....	44
3.2 Construcción del guión.....	46
3.3 La práctica del guión.....	52
3.4 El contrato audiovisual, la audiovisión y su interés para el guionista.....	54
Capítulo 4 Construcción del Guión, propuesta de solución.	
4.1 Observando la Realidad y construyendo un primer modelo de desarrollo del relato.....	58
4.2 Los ambientes y escenarios.....	62
4.3 El personaje.....	63
4.4 La Trama.....	67
4.5 El diálogo.....	78
Formato de Guión.....	111
Conclusiones	115
Anexo Formato de Guión.....	121
Bibliografía.....	141

Introducción

Los estudios de comunicación en su especialización constante, cada vez se enfrentan con mayores problemas en el camino del entendimiento de los procesos particulares de la misma y su relación con los hechos de la realidad objetiva y la dimensión social. Entre más respuestas encuentra el especialista en sus desarrollos teóricos surgen más dudas respecto a las infinitas posibilidades de los fenómenos comunicativos que siguen su evolución a una velocidad constante en su relación con los desarrollos tecnológicos y la transformación del mundo. El camino multidisciplinario es el más adecuado para la elaboración de *deducciones*¹ que expliquen los nuevos problemas, mismos que exigen de los estudiosos soluciones inmediatas aplicables al momento de su interacción con las personas, empresas e instituciones que necesitan de la certidumbre científica en la elaboración de sus procesos de comunicación.

La especialización profesional es el objetivo último de las instituciones de enseñanza para regular la cantidad de conocimiento surgido en los temas de las ciencias de la comunicación, las necesidades de las personas, empresas e instituciones de profesionales completos en un tema y el tiempo disponible para la impartición del conocimiento. Es por ello que hoy se cuenta con especializaciones en las principales áreas del conocimiento en comunicación: la producción audiovisual es una de ellas y el motivo de éste estudio.

La producción audiovisual aún es joven en términos de una teoría general de su funcionamiento; sin embargo el auxilio de las teorías de la comunicación y las teorías sociales es indispensable para, en un futuro, delimitar el camino en ésta especialización.

Por esta razón el presente documento se orienta a la solución de un problema determinado con miras a la aportación de análisis en el avance de una futura teoría de la producción audiovisual. El punto de partida que tomaremos, como paradigma de la comunicación, serán los avances en los estudios de la Teoría de Sistemas en su forma

¹“Hay que constatar que la comunicación no se puede comprender como acción ni el proceso de comunicación como cadena de acciones. La comunicación incluye más acontecimientos selectivos en su unidad que el solo acto de comunicar [...] En la comunicación entra siempre también la selectividad de lo comunicado, de la información, así como la selectividad de la comprensión, y son justamente las diferencias las que hacen posible esta unidad, las que constituyen la esencia de la comunicación [...] *La comunicación no se puede observar directamente, sólo puede ser deducida* [...] Para poder ser observado y observarse a sí mismo un sistema comunicacional debe entronizarse, entonces, como sistema de acción. Del mismo modo el autocontrol paralelo [...] funciona sólo si se puede deducir de la acción siguiente si hubo o no entendimiento”. Luhmann. *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general*, Silvia Pappe y Brunhilde Erker, coord.por Javier Torres Nafarrete, Segunda Edición en Español, Editorial Antrophos, Universidad Iberoamericana, Rubí Barcelona. Pág. 162

más actual que es la desarrollada por Niklas Luhmann en su libro *Sistemas Sociales*². Los esquemas que propone contienen las herramientas necesarias para abordar problemas de producción audiovisual en tanto que: 1) los medios de comunicación de masas como sistema social son el entorno de creación de los guiones³ que posteriormente serán productos audiovisuales, 2) el análisis de los medios de comunicación de masas ha sido propuesto por el propio Luhmann y toca a los interesados hacer aportaciones que demuestren o rechacen su validez y aplicación, 3) la teoría de sistemas es lo suficientemente flexible para contener la constelación de opciones de la producción audiovisual como contingencia de selecciones y 4) la teoría de sistemas sólo realiza sus deducciones en correlación con la realidad objetiva de la misma manera que la realidad objetiva y la dimensión social exigen soluciones de la producción audiovisual.

Para profundizar y enriquecer los esfuerzos teóricos en dirección de las formas más completas de la investigación relacionada con el *sentido*, y reforzando el camino multidisciplinario de las Ciencias de la Comunicación, retomaremos los avances del Psicoanálisis y la Lingüística.

El psicoanálisis es una herramienta que ha contribuido a esclarecer y establecer un puente de interpretación entre la medicina y los padecimientos mentales a un nivel significativo, simbólico y de sentido. De la misma forma el estudio lingüístico explora el problema de la estructuración del lenguaje en todas sus formas técnicas y la evolución teórica de su génesis y construcción. En ambos casos existe un interés por explorar el contenido codificado de las producciones humanas; para conocer sus reglas de estructuración, sus valores añadidos y los códigos culturales que influyen directa o indirectamente en su funcionalidad y construcción.

Las construcciones de significación incluyen las producciones del lenguaje en todas sus manifestaciones. Por esta razón los estudios del arte y la literatura son llevados a la

²: Luhmann Niklas *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general (Suhrkamp Verlag 1984)*...

³Si: "La escritura y la imprenta producen, necesariamente, la experiencia de la diferencia, la cual constituye la comunicación; en este sentido preciso son formas más comunicadoras de comunicación, y por eso provocan la reacción de la comunicación o una comunicación mucho más específica de la que es posible establecer en un diálogo oral [...] Se trata de una condición previa para que los acontecimientos comunicacionales elementales se ordenen por lo menos en procesos de una selectividad ordenada y diferenciada. La reproducción social de la comunicación debe realizarse, entonces, por medio de la reproducción de temas que de alguna manera organizan por ellos mismos sus aportaciones" Entonces el guionismo como reproducción de sentido y comunicación es también un sistema autorreferencial que realiza procesos de selección de sentido en tanto que, sus unidades de comunicación (textos) pueden ser corregidos, aumentados, y una infinita gama de posibilidades de reducción de la complejidad (selección) dentro de los temas hacia los que está orientados. Por esta razón los *mass media* son un entorno, visto como otro sistema, más complejo que el sistema de guionismo en los medios de comunicación de masas. Luhmann Niklas *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general 1984...pág. 160-161*

estructuración metodológica que las disciplinas anteriores permiten como forma de internarse en el campo de las interpretaciones.

El guión como forma de expresión escrita es uno de los problemas más complejos al que se enfrentan los profesionales de la comunicación en la especialidad de producción audiovisual. El centro de tal problema es la metodología correspondiente a la investigación, organización y estructuración de la información necesaria para redactar un texto capaz de ser transformado en un producto audiovisual en cualquiera de los soportes conocidos (cine, radio, televisión e Internet) Dicho texto debe tener las cualidades suficientes para ser considerado de interés para las audiencias. El conflicto principal es el llamado “enfrentamiento con la hoja en blanco” que tiene que ver con la génesis de las ideas necesarias para comenzar con el proyecto de guión. Este problema es similar al que sufren todos aquellos que se relacionan con textos destinados a convertirse en contenidos de los medios de comunicación masivos como escritores de novelas, periodistas y analistas de información.

El entretenimiento es una de las dimensiones programáticas de los medios de comunicación de masas, a la manera de las clasificaciones que establece Luhmann, que cubre una gran cantidad de los espacios en las barras de programación de todo el mundo. Asimismo la dirección de los contenidos audiovisuales, que han tenido lugar en las últimas dos décadas, da prioridad a los productos del humor tal como reconoce Gilles Lipovetsky en su libro “La era del vacío” en el que se establece el análisis de las transformaciones sociales y su relación con los medios de comunicación. El problema ético que dicho planteamiento establece se centra en la pérdida de los valores críticos de los productos humorísticos; mismos que han perdido su capacidad de exponer y transmitir los problemas sociales a la manera de la caricatura política como forma de evadir su responsabilidad social. Por esta razón es necesario conocer y replantear la forma y metodología en que se estructuran los guiones para estos medios de comunicación.

Con los elementos anteriores podemos definir el problema de la presente investigación que es la estructuración de guiones humorísticos y las herramientas necesarias para la obtención, jerarquización y construcción de la información cuyo destino será la transformación en un producto audiovisual. Para ello es necesario romper la barrera de la “hoja en blanco” como ejercicio creativo cuyos resultados serán productos renovados con cualidades estéticas y estilísticas propias de las necesidades en materia de entretenimiento.

Este proyecto es el inicio de una investigación abierta para todos aquellos interesados en generar un cambio positivo que evalúe en cada momento y tiempo los productos audiovisuales generados en el espectro programático hacia el futuro.

Definiciones para el entendimiento de la fenomenología del relajó

Ángel Ma. Garibay nos proporciona un análisis completo de la expresión *comedia*:

“El nombre proviene, a lo más seguro, del término *Koomos*. Este significa: regocijo popular, algazara, festejo ruidoso, y aún diríamos en México, relajó. De allí pasa al mismo grupo de los que hacen esta clase de celebraciones [...] Se da en especial este nombre al desfile que se hacía para celebrar a un triunfador en los certámenes deportivos. Y pasó a significar el canto con que se acompañaba a todo este género de esparcimientos populares. *Comedia* no es más que el canto del *Koomos*. Un canto popular de juerga, para decirlo en una palabra [...] predomina el tono satírico en el sentido de nuestra palabra, o sea de censura de burla de mofa literaria, con sus residuos de salacidad, como en todos los pueblos acontece, para herir y para divertir.”⁴

Para separar los tres términos de comedia, cómico y humor que, en general, se confunden en el uso cotidiano. Podemos decir que la *comedia* es la raíz que encierra el efecto en sí misma; pero que hoy podemos determinar el efecto como: *cómico*. Las palabras clave que usaremos como guía son: divertir y popular. La *comedia* es pues una acción enfocada en la diversión y regocijo popular. Cuando analicemos las motivaciones del chiste, tenderemos una relación con la motivación del chiste y su finalidad de obtener placer que, por el momento, podemos entender como regocijo. En general podemos decir que es una tendencia de festejo y su expresión física directa es la risa.

Lo *cómico* es lo que se puede considerar como potencialmente gracioso, es decir, que tiene la capacidad de provocar la risa, el placer en la liberación de la tensión de la risa. Pero lo cómico se presenta también como lo absurdo o burdo, es decir, sin estructura intencional pero que produce risa (algún tipo de accidente). En el análisis posterior entenderemos lo cómico como el efecto. Diremos pues, *tiene el potencial cómico* como forma de expresar que puede causar risa por alguna técnica determinada; pero que crea una ilusión de ser verdadera o producto del azar, como sucede en el guión cómico. Como veremos a continuación el *chiste* requiere un trabajo, una construcción racionada con una intención definida por encima del azar. En otras palabras, en la realidad social lo cómico sucede de manera espontánea, en el guión es necesario que las cosas se asimilen lo más posible a la realidad, aunque el guionista controle los factores del texto. Por lo tanto, lo *cómico* tiene un uso útil en relación con lo que expondremos más adelante cuando se analice al guionista como un observador de la sociedad.

⁴ Aristófanes *Las Once Comedias*, Trad. De Ángel Ma. Garibay K., Primera Edición, Colección “Sepan Cuántos... Pág.IX

*La fenomenología del relajo*⁵ de Jorge Portilla nos pone en el camino del entendimiento de la comedia y su efecto analizando sus motivaciones sociales y las condiciones en que se desarrolla. Es importante retomar los conceptos apropiados para comprender los procesos de forma global. En ésta primera aproximación, únicamente ponemos algunos fenómenos que más adelante nos servirán para abordar la complejidad del análisis del chiste con el psicoanálisis.

“Lo que en México lleva el nombre de “relajo” no es, obviamente, una cosa sino un comportamiento. Más que un sustantivo puede decirse que es un verbo, pues la expresión designa el sentido unitario de una conducta compleja, de un acto o de un conjunto de actos llevados a cabo por un sujeto, a los que el mismo confiere un sentido no explícito pero preciso”⁶

Esta definición crea una delimitación regional en nuestro estudio; ya que se habla del fenómeno en México lo que se vuelve trascendental al analizar al autor como observador de la realidad, es una realidad local que debe ser analizada en cada una de sus manifestaciones. En lo que refiere a la parte del “sentido no explícito” es lo que compete al psicoanálisis desentrañar. Por lo tanto tenemos dos herramientas teóricas importantes; la primera analiza el fenómeno en su estructura social; y la segunda analiza al sujeto y sus motivaciones.

Ahora bien si el relajo es “la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas.” Y “Esta suspensión es realizada por un sujeto que trata de comprometer a otros en ella, mediante actos reiterados con los que expresa su propio rechazo de la conducta requerida por el valor” Entonces “la conducta regulada por el valor correspondiente es sustituida por una atmósfera de desorden en la que la realización del valor es imposible”⁷ Esto nos conduce a la pregunta lógica del sujeto directo del relajo ¿Qué es el valor?

Portilla responde de la siguiente manera:

“No nos interesa aquí cuál podría ser el estatuto ontológico del valor. Que los valores sean entidades ideales semejantes a los números o a los conceptos, o bien sólo una forma específica de la vida de la conciencia, nos tiene sin cuidado.

Lo que importa es averiguar la manera como el valor se da en la conciencia espontánea independientemente de su cualidad ontológica o metafísica y de las relaciones a priori que puedan establecerse entre los valores mismos [...] En este sentido, nos interesa poco saber si los valores son unas entidades que flotan más allá del ser o si están dotadas de un ser suigéneris que sería precisamente el “valer”. Tampoco necesitamos plantearnos el problema de si los valores son algo así como

⁵ Portilla Jorge *Fenomenología del Relajo*, Segunda Edición, Fondo de Cultura Económica, México 1984.212 pp.

⁶ *Idem. Pág. 17*

⁷ *Idem. Pág. 25*

entidades de un tras mundo a manera de las ideas de Platón. [...] Antes de semejante reflexión es evidente que los valores son algo asumido o presupuesto en la actitud natural del hombre vuelto hacia el mundo y entregado simplemente a la tarea de vivir.”

Para comprender el comportamiento del valor continúa así:

“El valor es una cualidad del mundo, e incluso cuando el valor funda para mí un deber, me parece como exigido como la realidad misma: “la Justicia” es justicia que debe ser realizada en la comunidad“⁸

Por último:

“Pero el valor puede aparecer también como una exigencia, como necesidad de llenar un hueco en el centro mismo de mi existencia. Aparece entonces como norma de mi auto-constitución, como la indicación perpetuamente huidiza y evanescente de lo que debe ser mi ser”⁹

Esta exigencia es la materia que el relajo trata de suprimir. El *deber ser* o la orientación de los individuos a suponer el orden de un mundo o un comportamiento. Éste es el punto de interés para el estudio el principio de existencia del fenómeno como algo que incide en la sociedad en contraposición con algo tan estimado como el *valor*.

Asimismo, si el relajo se orienta a la suspensión del valor, esto nos lleva a cuestionarnos ¿a través de qué? La expresión que comunica el sentido del relajo es *el chiste y la burla*. El chiste ocupa un análisis completo de un capítulo en el presente documento por lo que sólo queda por definir *la burla*:

“La burla, en cuanto tal, es una acción tendiente a restar o negar el valor de una persona o de una situación”¹⁰

La burla es la manera de minimizar el *valor* y a quién lo personifica o se apropia de él. En el capítulo que corresponde al análisis de los personajes podremos comprobar cómo la caracterización de la *burla* es apropiada por un personaje, de la misma forma que lo hace *el valor*. Cabe aclarar que dicha personificación no es estática, los roles del binomio *valor/Burla* se transfieren de un personaje a otro con la réplica.

Ahora bien “La ironía es la actitud de una conciencia que advierte la distancia entre la posible plenitud de un valor y sus supuestas realizaciones por alguien que pretende llevarlas a cabo. Es, por decirlo así, la respuesta adecuada al pretensioso.”¹¹

⁸ *Ídem. Pág. 32*

⁹ *Ídem. Pág. 33*

¹⁰ *Ídem. Pág. 28*

¹¹ *Ídem. Pág. G5*

Siguiendo el concepto de ironía tenemos que: La “*conciencia irónica* “ve” las contradicciones y las vanidades de la existencia, y al nombrarlas, las destruye. Pero las destruye subrayándolas, insistiendo en ellas mediante el artificio de nombrarlas al revés.”¹²

Así pues llegamos a una definición necesaria en nuestro estudio. El *humor* como la disposición del sujeto a realizar el trabajo del chiste o la calidad anímica del sujeto dispuesto a la risa. “El humor puede definirse, por comparación con la ironía, como una trascendencia hacia la libertad. En la ironía, se da una trascendencia hacia el valor. En el humor simplemente se patentiza la libertad como trascendencia a la existencia en bloque.”¹³ El humor, menciona Portilla, se da una trascendencia hacia la libertad, como liberación de una visión o significado del mundo. El humor es entonces una direccionalidad del ser hacia la liberación que toma la forma del chiste.

¹² *Ídem. Pág. 68*

¹³ *Ídem. Pág. 72*

Capítulo 1 Reflexiones sobre la historia de la comedia

Definición de los límites en el estudio histórico

Realizar la historia de la comedia requeriría de un trabajo extenso dividido por regiones, países e incluso ciudades. De algunas etapas históricas es bien conocido que existen autores cuya bibliografía se extiende a doscientas obras de comedia.

Desafortunadamente de algunos autores antiguos, como es el ejemplo de Formis o Epicarmes (530-400 a.C), no conocemos datos específicos más que los que registra Aristóteles en su *Arte Poética*¹⁴, mismos que se revelan como difusos. Nuestro objeto de estudio, el guión de comedia, se vería rebasado en una línea de investigación distinta.

Por lo anterior, el propósito del presente capítulo es retomas algunos autores reconocidos en diferentes áreas de desarrollo cómico; para contrastar los diferentes tipos de evolución que ha tenido la comedia. El objetivo principal es identificar las figuras que se han mantenido por cientos y hasta miles de años.

Retomaremos a autores como: Aristófanes, Plauto, Molière, Chaplín y Monty Python, deteniéndonos en cada caso, tomando en cuenta que su formato de ejecución o realización difiere entre cada autor. No obstante la diferencia de soporte y forma narrativa el contenido cómico y la estructura del chiste se mantiene en todos los casos.

Un punto sobre lo que pondremos especial énfasis es en sentar las bases históricas que demuestren, por medio de la *exégesis*¹⁵, que los autores tenían una inclinación por insistir en el desarrollo de ciertas ideas o figuras recurrentes; así como identificar algunas relaciones entre aquellas figuras y algunos ejemplos o *temas* del siglo XX.

No es objeto de nuestro estudio las relaciones histórico-biográficas de cada autor con su obra; ya que, la intención es retomar las obras como evento del discurso, pudiendo entrar plenamente en el campo de las interpretaciones, cuestionando al texto mismo y entendiendo que la visión precisa del autor se ha perdido con su muerte. En otras palabras, no podemos preguntarle al autor cual fue su intención en el momento y tiempo de su obra. Sin embargo, el texto prevalece con el paso de los siglos teniendo vigencia en el gusto del público y, en algunos casos, siendo considerado con una valoración artística superior. Por lo tanto el texto-obra es la forma de la que se pueden retomar fragmentos para su análisis y posterior interpretación.

¹⁴ Datos tomados del Prólogo de Angel Ma. Garibay K. en: *Las Once Comedias de Aristófanes*. Primera Edición, Colección Sepan Cuántos..., Editorial Porrúa, México 1967. Pág. X

¹⁵ Interpretación del texto anteponiendo al mismo como evento discursivo sobre la biografía del autor.

1.1 Aristófanes y Plauto humor de dos mil años

Aristófanes griego nacido aproximadamente en el 450 a.C. es el comediógrafo más estudiado y de quien se conserva un número mayor de obras. Su característica principal es el uso de alusiones sexuales y doble sentido en sus frases. Sus piezas son complejas en la forma de sus diálogos, su manera expresiva es intrincada y rica en expresión de la época en que se involucra la mitología griega.

Plauto es un comediógrafo romano del 254 a.C. Su obra se caracteriza por la claridad expresiva y su diálogo fluido. En comparación con Aristófanes, Plauto no utiliza alusiones sexuales de forma frecuente. Su humor se basa en las situaciones, los personajes o los valores. En el ejemplo siguiente podemos ver el juego de palabras con el nombre de un general, en Plauto, y el doble sentido en Aristófanes.

Arotrogo.- Aquí está junto a un guerrero valeroso y afortunado, de regio aspecto. Marte no osaría nombrarse mejor luchador que tú, ni comparar sus compañías con las tuyas.

Pirgopolinices. -¿Te refieres a cuando salvé a aquel en los Campos Gorgojosos, en que Bumbomáquides Clistometodisidárquides, nieto de Neptuno, era el general supremo?

Plauto: El militar fanfarrón Pag. 61

Agorácrito.- Vaya, ten ahora este cómodo asiento y este lindo muchacho. Si te gusta, puedes sentarte en él. Tiene buen medio.

Aristófanes: Los Caballeros Pág. 59

Plauto frecuentemente usa el recurso del juego de palabras en el que se unen dos o más significados en una misma expresión, en el caso del nombre del general la burla va dirigida a los nombres en personajes de su época; así como la mención de los campos gorgojosos. Aristófanes nos muestra un ejemplo de doble sentido, en el que el núcleo de la expresión nos lleva en dos direcciones que se pueden sintetizar de la siguiente manera: entre el asiento y el muchacho ¿cuál tiene el buen medio? para que se sienta la persona a la que va dirigida la frase.

En “La paz” uno de los personajes de Aristófanes monta un escarabajo para ir al cielo con los dioses, todo el diálogo se desarrolla en torno al alimento del escarabajo. El excremento se vuelve una constante para el juego de palabras.

Esclavo I.- ¡Tal cual vive Zeus! [el escarabajo] le dio unas vueltas con sus patas, después de arrebatármelo y se lo engulló de un tirón [...]

Esclavo II.- ¡Ay recogedores de inmundicias, por los dioses, dadme ayuda, si no queréis que sucumba asfixiado por la hediondez!

Esclavo I.- ¡Otro, otro más dame, que sea de caca de un putito, eso le gusta mucho, con tal de que esté bien molida!

Aristófanes “La paz” Pág, 137

El juego agresivo de ideas, que causa la risa, tiene una dirección clara contra la homosexualidad. Para un escarabajo el excremento es igual. Sin embargo, la agresión comparativa entre las excreciones de una u otra persona, en cuanto se califica a una como la peor, es el núcleo en la expresión. Dos mil años y hoy nos siguen divirtiendo estas expresiones en todos los espectáculos.

Plauto no utiliza estos recursos en sus comedias, se burla de la condición de sus personajes. En “La Olla” su protagonista es un avaro (Euclión), quien en su obsesión ante el robo de una cantidad de oro que encontró en su casa, revisa constantemente su propiedad y culpa de conspiración a todo aquel que se acerca a hablar con él. Su obsesión se convierte en cuestión de burla cuando duda de un hombre rico (Megadoro) que pide la mano de su bella hija aunque no posea dote. El diálogo lleva el peso de la burla en su condición.

Megadoro.- La salud y la fortuna sean siempre contigo, Euclión.

Euclión.- Protéjante los dioses, Megadoro.

Euclión.-(*Aparte*). Cuando un rico se dirige afablemente a un pobre, no es sin fundamento. Este hombre sabe ya que yo tengo oro; por eso me saluda con más deferencia.

Megadoro.- ¿Qué tal estás? ¿te va bien y como deseas?

Euclión.- ¡Por Pólux! No muy bien en cuanto a dinero.

Megadoro.- ¡Por Pólux!, si tienes la conciencia tranquila, tienes para pasar bien la vida.

Euclión.- (*Aparte*). La vieja ¡por Hércules! Ha dado a éste indicio del oro; esta evidentemente manifiesto. Ya le cortaré yo la lengua y le sacaré los ojos en cuanto entre en casa.

Plauto “La olla” Pág 134.

Aristófanes era un comediógrafo arriesgado. El objeto de sus comedias siempre incluía políticos, nobles y filósofos. El ejemplo más popular es el personaje de Sócrates a quién representa como falseario del razonamiento.

Discípulo.- Ese mismo Querefonte de Esfeto le preguntaba [A Sócrates] si los moscos rezumbaban con la trompita o con el trasero.

Estrepsiades.- Y, ¿Qué dijo Sócrates de los moscos?

Discípulo: Dijo que el intestino del mosco es muy delgado y por eso el aire va con mucha fuerza desde el pico hasta el trasero y cuando intenta salir es cuando hace el rezumbido.

Estrepsiades: Nos va resultando flauta el trasero de los moscos. Feliz y feliz mil veces el intesti... gador, si conoce tan bien el intestino de los moscos, con que facilidad se libraré de cualquier acusación.

Esta forma de desprecio en los valores de las figuras de autoridad, como los filósofos o los médicos, la encontramos también con Molliére. Es importante subrayar la diferencia entre Plauto y Aristófanes en este aspecto. El primero utiliza figuras generalizadas y carentes de nombre significativo mientras que el segundo usa directamente el nombre a quién va dirigida la crítica o la agresión. Incluso los dioses se ven burlados en las comedias de Aristófanes.

Estos dos autores coinciden de forma contundente en la estructura de sus comedias; aunque con formaciones discursivas o recursos diferentes. Mientras Aristófanes emplea el Corifeo en todas sus obras para dar voz explicativa a las situaciones en que los diálogos se volverían sobreexpuestos o para plantear alguna cuestión, Plauto hace una pausa larga en su representación para que uno de sus personajes explique un contexto informativo. En ambos casos existe un momento donde se expone al auditorio los pensamientos o los antecedentes de la acción.

Coro: Antiestrofa.- Haces muy bien, si estás bien inspirado; sabia conducta es: tú los engordas, cual si fueran víctimas votivas para ofrendarlas en Pnix. Y cuando ya no hallas algo que comerte, escoges la más gorda y te haces tu comida.

Aristófanes: "Los caballeros" Pág. 54

Palestrión.- Con la debida cortesía os contaré este argumento. Si por vuestra parte me escucháis con atención benévola. El que escuchar no quiera que se salga a la calle para que el que quiera escuchar tenga donde sentarse [...]

Plauto: "El militar fanfarrón" Pág. 64

Otro aspecto en el que existe similitud es en la consecución de la obra. Hay un remate contundente que no da pie a continuación alguna o que deje personajes sin final. En todos los casos la conclusión tiene un factor de reflexión en el que se muestran las virtudes de un valor, como la paz y la justicia o una redención y cambio de actitud de los personajes. Podemos decir que el efecto de la comedia, en ambos casos, es incidir en la opinión del auditorio respecto de un tema; para modificar una línea de pensamiento. Ello es importante para determinar que, contrario a su definición, la comedia no es "puro relajó" En el capítulo siguiente veremos como esta afirmación se sustenta en la *observación* y reflexión profunda de la realidad de los autores de la comedia.

1.2 Molière, de la observación a la crítica

El caso de Juan Bautista Poquelin (1622 – 1673) mejor conocido con el seudónimo de Molière, es uno de los más significativos de cuantos vamos a revisar. La razón fundamental es su permanencia a lo largo de los siglos, y la influencia que ha ejercido sobre los comediógrafos que le sucedieron hasta nuestros días.

El primer tópico a revisar es la constante crítica a los médicos de su época, el más claro ejemplo es *Médico a la fuerza*¹⁶ donde un hombre (Sganarelle) sin empleo, irresponsable y ebrio se ve obligado a fingir conocimientos médicos gracias a una intriga planeada por su esposa (Martina). En el transcurso de la narración un hombre noble le encarga los cuidados de su hija para la curación de una supuesta enfermedad producida por el amor negado.

El desenlace de la trama no es esencial para nosotros, sino la figura del médico relacionada con un hombre de baja reputación y la insistencia de Molière en este aspecto. ¿Por qué razón el autor es tan enfático? La principal motivación que podemos interpretar es la preocupación del autor sobre el estado actual de la medicina de su tiempo.

El ejercicio de la medicina cruzó, como todas las ciencias, por un momento de incertidumbre en el que la observación y la especulación eran las principales herramientas para el entendimiento de los fenómenos; así como los procesos de formación institucionales de sus conocimientos. Casi cualquier persona podía ser ejercer los que hasta entonces era un oficio como el de carpintero. Molière consideraba el ejercicio de la medicina como un objeto de charlatanería pura ¿cómo lo afirmamos de forma tan audaz? Con la observación de la posición que ocupan los médicos en sus obras.

MARTINA.- No. Es un hombre extraordinario que se complace en eso, caprichoso, raro, desigual, y al que no tomarías nunca por lo que es. Va vestido de un modo extravagante, finge a veces ignorancia, mantiene su ciencia guardada y de nada huye tanto a diario como de practicar los maravillosos talentos con los que el cielo le ha dotado para la medicina.

Molière: Médico a la fuerza Pág. 61

Los estudios que nos permiten acercarnos al desarrollo y la situación de los conceptos médicos desde una perspectiva histórica y de significación son los desarrollados por Michael Foucault en *El Nacimiento de la Clínica* y *La historia de la locura en la época clásica*. En ellos podemos observar las etapas evolutivas que sufrieron los conceptos y los procesos de significación que llevaron consigo, en comparación con las ideas y las prácticas de la época, el estado actual de la medicina consideraría aberrante el

¹⁶ Molière *Comedias*, Primera Edición, Colección “Sepan Cuántos...” Núm. 149. Pág.83 a 106

entendimiento de sus predecesores sobre las enfermedades y su tratamiento. Sin embargo, fueron necesarios todas aquellas especulaciones para la instauración de la medicina institucional tal como la conocemos hoy. Por lo tanto, podemos suponer que Moliere comprendió, gracias a la observación y la experiencia personales, que los médicos tenían escasos conocimientos comprobados sobre lo que ostentaban dominar como el campo de las enfermedades, tomando en cuenta los datos estadísticos que sugerían un bajo índice de curación en los enfermos.

El uso del lenguaje en las comedias de Molière revela que la situación del conocimiento médico aún se encontraba fuertemente arraigado en los humores, los movimientos climáticos, las circulaciones del aire, los valores familiares deteriorados y las consistencias de los fluidos corporales como principales responsables de todas las enfermedades. En sus observaciones Moliere deja al descubierto, en forma de burla, que lo necesario para ser médico es únicamente la habilidad confundir a los familiares del paciente con la formación de razonamientos complejos y absurdos. La ciencia médica y su desarrollo como valor del conocimiento es incuestionable; sin embargo su ejercicio en tiempos de ignorancia es lo que da motivos al autor para hacer su crítica; el ataque no es hacía la medicina sino hacia los que se personifican como valor supremo: los médicos.

Observemos la siguiente transcripción del diagnóstico de Sganarelle sobre las dolencias de la hija (Lucinda).

SGANARELLE.- Nosotros, los grandes médicos, conocemos en seguida las cosas. Un ignorante se hubiera sentido indeciso y os habría dicho es esto, es aquello; más yo doy en el blanco a la primera, y os afirmo que vuestra hija es muda.

GERONTE.- Muy bien; más ¿cuál es la causa de que haya perdido el habla, si os place?

SGANARELLE.- Todos nuestros mejores autores os dirán que es el impedimento de la acción de su lengua.

GERONTE.- Más, insistiendo: ¿cuál es vuestra opinión sobre éste impedimento de la acción de su lengua?

SGANARELLE.- Aristóteles dice sobre eso..., dice cosas magníficas.

GERONTE.- Lo creo.

SGANARELLE.- ¡Ah!... Era un gran hombre.

GERONTE.- Sin duda.

SGANARELLE.- Un gran hombre por completo. (*Alzando el brazo hasta el codo.*) Un hombre más grande que yo, tanto así. Volviendo, pues, a nuestro razonamiento, sostengo que ese impedimento de la acción de su lengua ésta causando por ciertos humores, que llamamos, nosotros los sabios, *humores pecantes*; es decir... humores pecantes, tanto más cuanto que los vapores formados por las exhalaciones de las influencias que se elevan en la región de las enfermedades, viniendo..., por decirlo así..., a... ¿entendéis latín?

Más adelante en el texto nos encontramos con este enredo de razonamientos falsos:

SGANARELLE.- Ahora bien, esos humores de que os hablo, viniendo a pasar del lado izquierdo, donde está el hígado, al lado derecho, donde está el corazón, ocurre que el pulmón, al que llamamos en *armyan teniendo comunicación* con el cerebro, que denominamos en griego *nasmus*, por medio de la vena cava, a la que llamamos en hebreo *cubile*, encuentra en su camino los susodichos vapores... Comprended bien éste razonamiento, os lo ruego; y por que los mencionados vapores poseen cierta malignidad... Escuchad bien esto, os emplazo a ello.

Un elemento importante en la estructura de las comedias es la búsqueda del fallo, la negación y la suspensión de un valor determinado. Jorge Portilla en la *Fenomenología del Relajo* lo explica a partir del análisis en la relación entre *el valor y el relajo*.

Todo valor, al ser aprehendido, aparece nimbado por un aura de exigencias, dotado de cierto peso, de cierta gravedad, que lo lleva de su pura idealidad hacia el mundo de lo real. El valor solicita su realización. La simple aprehensión del valor lleva emparejada la de esa exigencia, de ese llamado a su propia realización en el mundo; y a ésta exigencia, que aparece por la vertiente objetiva de las vivencias de valor, corresponde, por la parte del sujeto, un acto, un movimiento de adhesión que es como un “sí”, como una respuesta afirmativa. Primer esbozo de lo que aprehendido reflexivamente llamamos “deber”. (pág.18)

El relajo puede definirse [...] como la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas. Esta suspensión es realizada por un sujeto que trata de comprometer a otros en ella, mediante actos reiterados con los que expresa su propio rechazo a la conducta requerida por el valor. (Pág 25)

Molière hace partícipe a la audiencia en un llamado a la suspensión de la seriedad en el valor médico. Como vimos anteriormente, Aristófanes realiza el ambiente de relajo en contra de la filosofía. El género narrativo que utilizan para su trabajo es la comedia.

El uso del lenguaje o código de su tiempo, con la adopción de un uso de palabras cotidianas o coloquiales; que en apariencia reducen su calidad técnica, pero genera una amplia ganancia en la claridad expositiva de sus ideas. Como consecuencia, sus obras no son únicamente para un gusto dramático refinado sino para un público más amplio y de estratos sociales más desfavorecidos económicamente.

Entonces, las comedias de Moliere son más simples en escritura pero más complejas en significación ¿Cómo es esto posible? A través del contenido de sus mensajes con una intención crítica profunda. Por lo tanto podemos ver un elemento más de la comedia: la simplificación de los mensajes con un contenido oculto o velado donde se encuentra el núcleo del discurso. Más adelante veremos que la maquinaria de la comedia es abordada en estos asuntos por Freud.

Un tercer elemento es el tratamiento de sus personajes en claro-oscuro, es decir en los extremos del carácter en cada uno. De tal forma que los sujetos son personificaciones de nobleza o vileza en estado puro, sin matices. Esto permite la reducción en la complejidad de una trama que impide ambigüedades futuras en el entendimiento de sus

mensajes. Por lo tanto, los personajes de comedia están sujetos a los extremos de sí mismos para aumentar la intensidad de sus reacciones.

1.3 Charles Chaplin y la comedia audiovisual

El salto de la comedia interpretada en teatro y la registrada en cine es enorme, la diferencia no sólo estriba en el formato de realización o soporte, sino en las implicaciones de lenguaje que esto representa. La articulación de la narración, o la forma en que se cuenta la historia, entre ambos casos es muy distinta. Sin embargo, en sus inicios conservaban elementos muy similares entre sí. Chaplin es el eslabón que necesitamos para establecer un punto intermedio de evolución entre una comedia teatral y el trabajo cinematográfico.

El primer aspecto a identificar es la extensión y contracción de la narración. El teatro precisa de acción viva, los personajes no se permiten brincar de un momento a otro del tiempo sin un cambio de escena que sea marcado por el número de actos en la interpretación, la limitación del espacio escénico, modificaciones radicales en los diálogos de los personajes. El cine permite este salto en el tiempo pero imposibilita un cambio en el rumbo de la historia. Al terminar una función de teatro el director y los actores pueden convenir una nueva dirección en el ritmo o en ciertos elementos de la historia para mejorarla. El cine es estático en el momento de su reproducción, es una obra terminada que no permite modificaciones en su próxima muestra ante el público.

El teatro tiene un factor de cercanía con la audiencia en tanto que posibilita una interacción directa y de participación inmediata en la que, incluso se le pueden hacer preguntas al público y, con sus respuestas, se puede improvisar alguna situación. No obstante, tiene limitaciones de dirección de la atención en comparación con el cine, el uso de acercamientos de la cámara enfoca la atención del espectador en un detalle de importancia narrativa, incluso la aproximación extrema al rostro de los personajes permite la apreciación de detalles expresivos sutiles.

Estas breves observaciones nos muestran la dificultad de realización entre uno y otro. Como veremos, la importancia de Chaplin radica en el uso de los elementos especializados del teatro, como expresión corporal enfatizada, y el uso del naciente lenguaje cinematográfico y la extensión de la historia hasta el mundo real y continuo en que se desarrolla, como las calles o las alejadas montañas. El teatro trae a nosotros la historia representada, el cine nos lleva hasta el lugar en que la historia sucede.

El factor del sonido, en las primeras películas de Chaplin no sufre cambios significativos en comparación con el teatro en el que la música refuerza las acciones y otorga un valor agregado de guía y ritmo escénico. El diálogo en palabras aún no es posible, su desarrollo tiene que esperar hasta 1927. Sin embargo, las expresiones y la

narrativa visual son suficientes para tener la historia completa que se complementa con porciones de texto sobre fondo negro. Son formas distintas de narración que se complementan, ello es lo que podemos interpretar como un punto intermedio entre ambos casos.

Chaplin merece varios apuntes por su capacidad de ejemplificar la comedia visual en su forma más especializada. En *El placer diario*¹⁷ la historia nos muestra un escenario común: un paseo familiar; dónde el núcleo narrativo se centra en mostrar cómo es una actividad de éste tipo con Charlie. Las primeras escenas nos muestran a un padre que sube a su esposa e hijos al auto viejo y defectuoso, cuyo fuerte indicador de condición es el movimiento del motor que sacude a sus ocupantes. El fondo musical (composición original de Chaplin) es lo único que tenemos para obtener información adicional del entorno, es ahí donde la interpretación de los actores complementa el vacío de elementos, en la escena que mencionamos no se necesita escuchar el ruido del motor para reconocer que su condición es deplorable, bastan los fallos de encendido y la fuerte sacudida de los pasajeros para entender el problema.

A falta de una narración en *voz off* lo que aparece en pantalla es un fondo negro con frases que marcan la siguiente acción de la historia. Esta información sustituye una cantidad de información que correspondería al sonido, por ejemplo cuando vemos una escena en un puerto, con un barco a punto de zarpar, esperamos el sonido de oleaje y el bullicio de la gente. Sin embargo, la marca del texto que la precede describe el entorno en una frase del tipo “todo listo para un paseo en bote”¹⁸

Como se mencionó al principio del apartado el cine lleva al espectador al lugar donde sucede la historia, este elemento permite a la narración crear situaciones con los elementos del entorno sin la necesidad de recurrir a la imaginación del espectador. Por ejemplo, en la escena del bote con la familia de Charlie se desarrollan situaciones en el agua con una mujer que intenta subir al bote a medio zarpar, la mujer cae y varios de los personajes, incluyendo el protagonista, intentan ayudarla a subir con numerosos intentos fallidos. En otra situación el movimiento del bote marea a la orquesta y todos caen dormidos. El espectador puede observar el movimiento real del bote desde la perspectiva de los personajes, no existen elementos ficticios o falsos en tal situación, ya que el avance de la tecnología no permitía completar escenas por medio de efectos especiales de computadora. En la última escena de *El placer diario*, un conflicto en el tránsito vehicular crea diversas situaciones cómicas con accidentes como la caída de brea en el camino y su efecto de pegar a los policías y al protagonista al suelo; el uso de automóviles, la posibilidad de ver las calles y a los transeúntes es construida con la

¹⁷ A Day's Pleasure, Escrita y protagonizada por: Charlie Chaplin , Dirigida por: Charlie Chaplin, Producida por: Charlie Chaplin, Distribuida en DVD por: mk2 editions. . Francia 1918

¹⁸ “All fixed up for the boat ride”

precisión del mundo real. En teatro la mayoría de estas situaciones hubieran resultado en el uso de elementos como cicloramas dibujados o automóviles de cartón, por la limitación del espacio escénico. Por lo tanto el cine permite la creación de situaciones en el escenario de forma naturalista.

Cuando hablamos de Molière resaltamos su recurrencia en la figura del médico. En Chaplin sucede lo mismo con el vagabundo *Charlotte*, convierte a un personaje desfavorecido socialmente en el héroe de múltiples aventuras, su situación de tensión sucede constantemente en la confrontación de clases con el binomio *pobre/rico* el núcleo narrativo de ésta lucha es observable en las relaciones amorosas del personaje. En *La Quimera de Oro*¹⁹ Chaplín, en faceta de viajero, se interna en las montañas para encontrar fortuna. Encuentra a un minero (Big Jim) y un criminal buscado (Black Larson), los tres quedan atrapados en una cabaña por una tormenta de nieve a kilómetros de la civilización. Al finalizar la tormenta, *Charlotte* encuentra una ciudad y es ayudado por un hombre bondadoso a quién engaña fingiéndose desmayado. Se enamora de *Georgia*, una mujer popular que conoce en un bar de mala nota (o *salón inglés*). Aquí es donde se puede apreciar uno de los ejemplos más claros del tratamiento que Chaplin le da a las relaciones amorosas de su personaje. Únicamente al encontrar la bonanza económica o el golpe de suerte es cuando su amor se puede realizar.

La sintaxis del cine permite hacer cambios entre unidades complejas de sentido a mayor velocidad con el uso de los fundidos a negro (*fade in/out*) y la disolvencia entre planos (*cross dissolve*); pero también permite crear efectos fantásticos como en el caso de la superposición de dos escenas; en una *Charlotte* y su hambriento amigo Big Jim esperan a que la tormenta termine para buscar ayuda, el hambre hace a Big Jim alucinar con comida, entonces tenemos una disolvencia entre *Charlotte* y un pollo (hombre disfrazado) mientras el hambriento piensa en devorar a su amigo. Esta posibilidad de engaño a la percepción es el pretexto perfecto para materializar la fantasía en la solidez de una reproducción audiovisual.

Un elemento primordial en las historias de Chaplin es la recurrencia de situaciones comunes. En el caso de Aristófanes y de Molière las narraciones giran alrededor de hombres notables o de dioses. Chaplín hace un retorno al humilde vagabundo y sus cómicas situaciones para traer nuevas reflexiones al mundo del entretenimiento. Otros problemas de significación ocupan sus obras, tal es el ejemplo en *El chico*, donde adopta a un huérfano que por error le es encargado, la relación se desarrolla en un tono de padre e hijo que, tras numerosas aventuras, resulta en un final en que el niño

¹⁹ En la versión que se adquiere en DVD se agregaron música y narración por Chaplin. La versión original de (fecha) es muda. Nos remitimos a tal versión para no caer en contradicción de análisis previos. The gold rush, Escrita y protagonizada por: Charlie Chaplin, Dirigida por: Charlie Chaplin, Producida por: Charlie Chaplin, Distribuida en DVD por: mk2 editions. Francia 1918

encuentra a su verdadera familia y *Charlotte* se une a ellos. Esta sencilla historia supone una reflexión en el sentido de la autenticidad del concepto de padre, *Charlotte* cría al niño al modo del estilo de vida de un vagabundo y el niño reconoce en él a su figura paterna, la ruptura en ésta relación presupone un conflicto moral en el que la audiencia debe inclinarse hacia una opinión de dos posibles: ¿*Charlotte* es o no el verdadero padre del niño? Así mismo ¿quién merece quedarse con la tutoría del chico, la madre que lo abandonó o el vagabundo que lo crió? El final concilia las realidades posibles conjuntando a todos en una bella casa. La consecución feliz no excluye la idea del tratamiento de las nuevas formaciones de núcleos familiares. Éste relato sigue siendo utilizado en los programas de televisión hasta nuestros días.

En conclusión Chaplin trae a nosotros la evolución de la comedia en una nueva dirección. La comedia audiovisual es la aportación más significativa de su tiempo. El uso de la tecnología le permite interpretar las situaciones de comedia a un nuevo nivel, la expresión de sus situaciones adquiere nuevas líneas de significación con el uso de herramientas narrativas novedosas que convierten los relatos en reinterpretaciones de la realidad.

1.4 Monty Python el uso de todas las herramientas

Monty Python es el nombre de una compañía de seis actores de cine y televisión. Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Terry Jones, Eric Idle y Michael Palin, escriben, producen y dirigen en asociación con cadenas de televisión como la BBC y estudios de cine como Universal Movies, materiales audiovisuales de comedia. En televisión tienen materiales notables; pero es el cine el que les da reconocimiento internacional a partir de la década de los 70.

Esta última revisión tiene como finalidad conjuntar las anteriores observaciones con las aportaciones originales de Monty Python. El objetivo es establecer un orden ascendente en relación con los autores y sus aportaciones a la comedia en forma ejemplificada. Es imposible establecer a los creadores verdaderos de algún elemento específico; ya que, en este momento podemos asegurar la influencia entre unos autores y otros. Cuando revisamos a Molière señalamos la influencia de Aristófanes en su obra; como no podemos preguntarle al autor la verdad sobre este asunto debemos establecer tal suposición con la interpretación de sus textos.

En los modernos documentales sobre directores de cine reconocidos, en todos los géneros, podemos escuchar sin problema alguno que éstos reconocen la influencia de uno u otro director que admiraban en su infancia, así como la imitación de algún método en la dirección de cámara o en la forma del montaje fílmico al que llaman “tributo a:” como una forma cómoda e irónica de decir que imitaron tal herramienta

narrativa. Este razonamiento limita la sencillez que presentaban los anteriores análisis, de ellos se puede decir que son ejemplos significativos en su forma original; mientras que de Monty Python, el científico riguroso objetara las numerosas influencias de otros autores incluso de algunos desconocidos o poco difundidos. Esto sería un hecho irrefutable de no tener la posibilidad de modificar nuestro objetivo de forma simple.

Tomemos en cuenta a Monty Python como la forma de comedia moderna que involucra el uso de todas las herramientas narrativas y de representación. Esto entonces convierte un obstáculo teórico en la oportunidad de analizar a un autor contemporáneo con las aportaciones originales de su trabajo especializado. Sus películas no son exactamente iguales a otras, ni siquiera entre sí, y aún así contienen elementos que otros desarrollaron. Esto sugiere una reinterpretación personal de otros autores convertida en una nueva obra, una pieza clave en el análisis narrativo.

En *Monty Python and the Holy Grail*²⁰ se muestra una reinterpretación cómica del mito sobre el Rey Arturo. En la secuencia introductoria vemos al protagonista y su asistente, entrar a cuadro fingiendo el movimiento de una cabalgata, el engaño a la percepción es el de su aparición sobre una montaña, en un primer momento vemos la cabeza del personaje con la inercia del movimiento de un caballo, conforme aparece el resto del cuerpo se observa la ausencia del animal que supone tal movimiento. Este cambio de dirección en la significación es el resultado de una reinterpretación de otras películas de caballería donde numerosos jinetes aparecen sobre una montaña, es un efecto intencionado en el momento en que se presupone una línea de interpretación y se cambia de forma brusca. Este efecto es una mezcla de herramientas cinematográficas y teatrales, el uso de la selección del encuadre, el movimiento enfatizado y la ausencia de los elementos de coherencia apropiados ofrecen un resultado cómico satisfactorio. Es posible suponer otras soluciones a un problema de producción que supondría la carencia de recursos económicos. Si no es posible alquilar caballos entonces los protagonistas simplemente pudieron aparecer a pie como el inicio de una jornada humilde. Sin embargo, la eliminación intencionada de los elementos es el resultado de un análisis sobre el efecto cómico exclusivamente. Este apunte es esencial para comprender los avances en el uso de las herramientas de significación complejas.

En otra secuencia vemos al Rey Arturo hablando con dos plebeyos y se entabla una conversación sobre la lucha de clases en que los súbditos discuten sobre el imperialismo y plantean a su pequeño poblado como una moderna democracia. La historia se ubica en el año 932 A.C. aunque las ideas de los gobiernos de participación política ciudadana

²⁰ *Monty Python and the Holy Grail*, Escrita y protagonizada por: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Mihael Palin en asociación con Mihael White, Dirigida por: Teery Gilliam y Terry Jones, Producida por: Mark Forstater, Distribuida por: Columbia Tristar Home Entertainment. London England. 1974

tienen antecedentes del 414 A.C.²¹ en Grecia, no es posible encontrar formas de gobierno similares y extendidas sino hasta siglos posteriores. No en la forma y el lenguaje especializado en que se presenta en el diálogo de los personajes de los Python, o el modo en que los súbditos se dirigen a un rey cuestionando su derecho divino a la corona. Esta forma surrealista de descontextualizar a los personajes es una de las maneras más complejas de estructurar una comedia, contiene antecedentes históricos, el uso del lenguaje, la interpretación de los actores, el manejo del espacio escénico y la ilusión persistente de la ausencia del caballo.

En lo que respecta al núcleo de la narración pasa a segundo término lo que suceda en el inicio o el fin del material en su totalidad, el mito del Rey Arturo es claro en ese aspecto, la cuestión es el *cómo* de esa historia, es la narración pura, la reinterpretación cómica de una historia popular. No presenta una premisa original, muestra un tratamiento de la información original. En los autores anteriores anotamos la proposición de nuevos temas o mitologías, en éste caso resaltamos la reinterpretación de otras.

Una característica de la comedia es la contraposición directa a los valores. Por oposición, la comedia lucha por la distensión del clima de seriedad que impera en un valor²². La disipación de la seriedad es el objetivo central y último al obtener la relajación, incluso si se confronta con los valores más peligrosos como las creencias religiosas. Una creencia al no poder encontrar el consenso con la visión del universo del otro puede ocasionar incluso una guerra entre naciones. La comedia tiene la capacidad de incidir en la opinión pública de tal forma que incluso es tolerada como forma de expresión aunque se contraponga a los valores más profundos.

Muchas de las religiones del mundo tienen una forma de comedia para la enseñanza de su credo. El humorismo zen es uno de los casos más destacados. El siguiente, es un buen ejemplo:

El ruido

El ruido no es el ruido.

Si escuchas el ruido con espíritu puro,

Es simplemente lo que es.

²¹ Información tomada de la introducción a *La República de Platón* de Adolfo García Díaz, Colección Nuestros Clásicos, Primera Edición 1959, UNAM. Pág. VIII

²² "Es constitutivo del relajo un acto íntimo de negación. Ésta negación no es una negación directa *del valor*, sino más bien del vínculo esencial que une al sujeto con el valor. Es un acto de desolidarización frente al valor y frente a la comunidad realizadora del valor." Portilla Jorge *Fenomenología del Relajo...* Pág. 20

A veces es difícil reconocer lo bien fundado de ésta sentencia zen cuando uno está cerca de un martillo neumático, por ejemplo.²³

En *La vida de Brian*²⁴ la compañía Python reinterpreta la historia de Jesús, el mesías de la religión Cristiana. Creando un paralelismo entre las historias, sin emular directamente el símbolo cristiano, logran establecer una comedia fuerte llena de críticas al judaísmo y la cultura romana.

En la primera secuencia del filme, Brian (referencia) al nacer, es confundido con Jesús y los Tres Reyes Magos le llevan regalos a su madre quién hace preguntas impertinentes y los toma por locos, cuando se aclara la confusión le retiran los regalos, la lanzan al suelo y ella con furia le da una bofetada al bebé.

Tras la presentación de títulos, vemos a Brian y a su madre atestiguando una de las enseñanzas públicas de Jesús. Comienza un conflicto entre la gente por comentarios sin importancia y todo lo que el mesías dice queda perdido entre los gritos. Madre e hijo abandonan el discurso del mesías para acudir a un evento mas “entretenido” un apedreamiento público. Cuestión más sería no podía existir en aquella época que una ejecución con piedras. Las mujeres tenían prohibido asistir a tales eventos. No obstante, toda la multitud está compuesta de mujeres con barbas postizas. La escena continúa con interrupciones constantes a la ejecución por la blasfemia de mencionar el nombre de Dios: “Jehová”.

El uso de maquillaje y utilería hacen de la escena una aproximación directa del espectador al entorno original de la escena. La descontextualización en el uso del lenguaje y la contradicción en el respeto a las leyes divinas es lo que provoca la disipación del ambiente de seriedad. La escena transcurre sin una sola risa; pero la intención de los autores es crear una comedia. La audiencia se divierte cuando los personajes sufren.

En otra secuencia Brian es puesto a prueba por una organización que lucha en contra del dominio romano. Su tarea consiste en hacer pintas de protesta contra el imperio. Cuando el protagonista comienza su encomienda es capturado por un soldado de la guardia. El desenlace lógico sería una persecución o la huída del personaje. Lo que sucede es que el soldado corrige a Brian en la ortografía de su frase-protesta algo completamente contrario a las expectativas de tal conducta. El resultado, una secuencia divertida en la

²³ Extracto de un artículo de Henri Brunel publicado en: Revista Algarabía, Número 59 Año VIII, Editorial Otras Inquisiciones, México, Agosto del 2009. Pág. 30-31

²⁴ *Life of Brian*, Escrita y protagonizada por:Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones y Mihael Palin, Producida por: John Goldstone, Producción: Handmade Films, Distribuida por: Columbia Tristar Home Entertainment. London England 1979

que Brian es obligado a escribir cien veces la sentencia para que aprenda la correcta ortografía.

Esta contraposición a los valores divinos termina con la ejecución de Brian en la cruz, donde todos los sentenciados a muerte cantan una canción de optimismo cuya estrofa central es “siempre mira el lado brillante de la vida”²⁵. Esta pieza de comedia es la perfecta muestra de las posibilidades en la incidencia en temas complejos que requieren de una observación minuciosa de la realidad. Es la expresión de una necesidad de entender una parte del universo de los temas sociales, de establecer una crítica de lo que parece incomprendible o irracional y, en general, de profundizar en el conocimiento de la conducta humana. Esa es la tarea primordial de la comedia.

²⁵ “ *Always look on the bright side of life* ”

Capítulo 2 Marco Teórico Conceptual

2.1 Teoría de Sistemas y Producción Audiovisual

Si el presente documento se orienta a la solución de un problema determinado con miras a la aportación de análisis en el avance de una futura teoría de la producción audiovisual. El punto de partida que tomaremos, como paradigma de la comunicación, serán los avances en los estudios de la Teoría de Sistemas en su forma más actual que es la desarrollada por Niklas Luhmann en su libro *Sistemas Sociales*²⁶. Los esquemas que propone contienen las herramientas necesarias para abordar problemas de producción audiovisual en tanto que: 1) los medios de comunicación de masas como sistema social son el entorno de creación de los guiones²⁷ que posteriormente serán productos audiovisuales, 2) el análisis de los medios de comunicación de masas ha sido propuesto por el propio Luhmann y toca a los interesados hacer aportaciones que demuestren o rechacen su validez y aplicación, 3) la teoría de sistemas es lo suficientemente flexible para contener la constelación de opciones de la producción audiovisual como contingencia de selecciones y 4) la teoría de sistemas sólo realiza sus deducciones en correlación con la realidad objetiva de la misma manera que la realidad objetiva y la dimensión social exigen soluciones de la producción audiovisual.

²⁶: Luhmann Niklas *Soziale Systeme. Grundrisse einer Allgemeinen Theorie* (Suhrkamp Verlag 1984)...

²⁷Si: "La escritura y la imprenta producen, necesariamente, la experiencia de la diferencia, la cual constituye la comunicación; en este sentido preciso son formas más comunicadoras de comunicación, y por eso provocan la reacción de la comunicación o una comunicación mucho más específica de la que es posible establecer en un diálogo oral [...] Se trata de una condición previa para que los acontecimientos comunicacionales elementales se ordenen por lo menos en procesos de una selectividad ordenada y diferenciada. La reproducción social de la comunicación debe realizarse, entonces, por medio de la reproducción de temas que de alguna manera organizan por ellos mismos sus aportaciones" Entonces el guionismo como reproducción de sentido y comunicación es también un sistema autorreferencial que realiza procesos de selección de sentido en tanto que, sus unidades de comunicación (textos) pueden ser corregidos, aumentados, y una infinita gama de posibilidades de reducción de la complejidad (selección) dentro de los temas hacia los que está orientados. Por esta razón los *mass media* son un entorno, visto como otro sistema, más complejo que el sistema de guionismo en los medios de comunicación de masas. Luhmann Niklas *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general*, (Suhrkamp Verlag 1984) Pág. 160

2.1.1 Sistemas Sociales y Medios de Comunicación Masiva

El sistema medios de comunicación de masas es una realidad funcional cuya definición precisa se estudia en el texto *La realidad de los medios de masas*²⁸. Por el momento no nos interesa entrar en una discusión de carácter descriptivo en función de la definición del sistema como conjunto de elementos, conjunto de procesos, conjunto de acciones o una combinación de todas. Baste decir que lo que utilizaremos como definición que se orienta al conjunto de elementos del sistema mismo en el análisis que propone Luhmann en su texto. De forma arbitraria deja esta cuestión abierta para no caer en tautologías y dar paso a la aplicación de la teoría de sistemas en la aproximación al funcionamiento del sistema medios de comunicación de masas en la forma del *cómo* en la interacción de dichos elementos, las correlaciones en la creación de sus productos y la división de los elementos necesarios para el funcionamiento de dichos procesos “En las consideraciones siguientes deberá entenderse por medios de comunicación de masas, todas aquellas disposiciones de la sociedad que sirven, para propagar la comunicación, de medios técnicos de reproducción masiva.”²⁹

El problema que se plantea en este estudio, como delimitación y determinación de sentido en su elaboración, será lo relacionado con la construcción de guiones como un proceso particular de producción audiovisual. En su momento aclararemos el dilema de la ubicación del guionista en los procesos de creación y del *porqué* de su importancia. Por ahora diremos que el guionista y su aportación al sistema medios de comunicación de masas, en la forma del guión, es uno de los más claros ejemplos de elemento ubicado en posición de la relación *input/output*³⁰ del sistema. Esto es, su relación es intermedia entre la entrada de información, su tratamiento y la salida en forma de productos audiovisuales que está en contacto con la *doble contingencia*³¹ o problema de selecciones en la reducción de la complejidad del entorno que se convierte en el constructo de la realidad de los medios de comunicación de masas.

La producción de guiones como elemento de los medios de comunicación de masas presupone un sistema de creación de guiones existente y racionalizado en forma de manuales de escritura, llevaremos esta concepción más allá con la entrada del sistema

²⁸ Luhmann Niklas *La realidad de los medios de masas*, Opladen / Wiesbaden (1996), Trad. Javier Torres Nafarrete, La realidad de los medios de masas, Primera Edición, Antrophos Editorial, Universidad Iberoamericana, México, 2000. 178 pp.

²⁹ Luhmann Niklas *La realidad de los medios de masas*, Opladen/Wiesbaden (1996)... Pág. 2

³⁰ El binomio *input/output* se analiza a profundidad en el Capítulo 4 Interpenetración en el apartado II: Luhmann Niklas *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general* (Suhrkamp Verlag 1984)...

³¹ El concepto de la *doble contingencia* se estudia a fondo en el Capítulo 3 del mismo nombre en: Luhmann Niklas *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general* (Suhrkamp Verlag 1984)...

de creación de guiones en el enfoque de la teoría de sistemas. Uno de los caminos más claros para comprender la forma en que los *mass media* conciben y estructuran su realidad, en ocasiones, tan alejada de la realidad económica, social y cultural de la dimensión objetiva y la dimensión social³² es el entendimiento de los procesos de la relación sistema entorno en la construcción de un guión. Todo ello encuentra claridad cuando se estructure la comunicación como consecuencia de *observaciones* y no de *operaciones* llegado el momento.

Cabe hacer una aclaración sobre el manejo del concepto “audiencias” en el presente trabajo, su uso queda pendiente en tanto que el estudio de la efectividad de la comunicación de los *mass media* sería el motivo de otro desarrollo teórico que por el momento no podemos abordar. En ese sentido tomamos el presupuesto válido de que el sistema funciona en tanto que se mantiene su relación con el entorno (otros sistemas) y que esos sistemas requieren de un análisis particular; pero que no es requisito evaluar su aceptación de los productos de los *mass media* en su totalidad.

2.1.2 Reducción de la complejidad del Entorno

La teoría de sistemas revela la doble contingencia como momento de selecciones en la relación *sistema/entorno*³³, es decir, se hacen selecciones de unos elementos y no de otros; pero siempre teniendo en cuenta los otros como *realidades posibles*. Por esta razón, en nuestro modelo de creación de guiones de comedia, constantemente se revela la doble contingencia de las selecciones tomando en cuenta que cada autor o guionista puede elaborar otras selecciones de realidades posibles; pero con un establecimiento de *zonas de selección*³⁴, dichas zonas ofrecen tantas posibilidades como el autor requiere para los procesos de autorreferencia dando sustento a nuestra investigación con la flexibilización que ofrece la teoría de sistemas, misma que toma en cuenta las otras

³² Luhmann hace una diferenciación entre “el mundo como es y el mundo como es observado” para explicar esta condición de reinterpretación y reconstrucción de la realidad. Luhmann Niklas *La realidad de los medios de masas*, Opladen/Wiesbaden (1996)... Pág. 16

³³ El planteamiento del binomio *sistema/entorno* es el motivo del desarrollo de toda la teoría de sistemas sociales autorreferenciales. Para la ampliación de la información y el propósito delimitado véase el Capítulo 5 Sistema y Entorno en: Luhmann Niklas *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general* (Suhrkamp Verlag 1984)...

³⁴ Que pueden ser vistas como sugerencias de *qué* observaciones de la realidad para obtener deducciones lógicas orientadas a la *autopoiesis* (*selección de unidades de sentido que deben reproducirse en el sistema como forma de auto-observación cuya finalidad es la de corregir constantemente los elementos del sistema*) del proceso de creación del guión. Luhmann Niklas *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general* (Suhrkamp Verlag 1984) págs. 53-59

selecciones como posibles e importantes en la reducción de la complejidad. El guionista es un elemento del sistema medios de comunicación de masas y es el que realiza, para éste, procesos de reducción de complejidad en su correlación con los otros sistemas (el entorno) y los aporta en la *clausura de operaciones*³⁵ al sistema en la forma del guión.

Ahora bien si el *sentido*³⁶ es lo que da direccionalidad a la orientación del sistema en el entorno y la autorreferencialidad de los sistemas sociales autopoyéticos es la forma de estructurar y re direccionar el sentido, el camino de la reducción de complejidad se ve inmerso en un proceso no sólo de descripción del sistema sino de corrección de selecciones aunque estas *realidades posibles* sean viables. Por lo tanto la restructuración constante de la dirección del sentido es la forma autorreferencial de corregir el camino de un guión en el sistema de guionismo que, como se mencionó anteriormente, presuponemos como un sub sistema medios de comunicación masiva. Más adelante veremos claramente con el establecimiento de zonas de selección que el sentido de un guión puede ser afectado en su totalidad en su estructura primaria que es el *relato*. De momento es importante señalar que el sentido es lo más susceptible de ser cambiado durante el proceso de estructuración del guión; ya que éste último es un *objeto en transición*.

2.1.3 Los Temas

Para evaluar nuestras *deducciones* tomaremos la realidad de los *temas*³⁷ que se mantienen en funcionamiento en los *mass media*. Esta división temática, como reducción de la complejidad de los medios de comunicación de masas en relación con el entorno, se expresa en la forma de la selección del espectro programático. El

³⁵ Los sistemas autorreferenciales como paradigma de la teoría de sistemas hacen evidente que ningún sistema social es completamente abierto o cerrado (el Capítulo 6 Interpenetración abunda sobre esto). Sin embargo, demuestran que tienen momentos en los que se crea un "espacio" entre la comunicación de los procesos autorreferenciales y ese espacio es la *clausura de operaciones*. Luhmann Niklas *Soziale Systeme. Grundrisse einer Allgemeinen Theorie (Suhrkamp Verlag 1984)*... Págs. 68, 242, 393 y 217

³⁶ Para un estudio del *sentido* como concepción fenomenológica y proceso evolutivo: El Capítulo 2 del mismo nombre en . Luhmann Niklas *Soziale Systeme. Grundrisse einer Allgemeinen Theorie (Suhrkamp Verlag 1984)*...

³⁷ La *selectividad* y la *diferenciación* de los *Media* que dividen el campo programático en *temas*, con un criterio de selección que divide lo informable de lo no informable. Para ampliar la información se recomienda el Capítulo 3 "Codificación". Luhman refiere esta diferenciación en información/no información. Luhmann Niklas *Die Realität der Massen medien, Opladen/Wiesbaden (1996)*... Pág. 26

*entretenimiento*³⁸ es parte de esta división y la selección en la que se enmarca nuestro elemento de estudio.

Si bien los temas son el proceso de selección del sistema entre los elementos informables y los no informables, también son la forma especializada de la reducción de la complejidad del entorno, entendido este como constelación de otros sistemas. Más adelante retomaremos éste aspecto en la forma de reducción de la complejidad que enfrenta el guionista para establecer sub selecciones de los temas que puede observar en el entorno social.

Por último, diremos que los temas son la forma de los medios de comunicación de masas en su proceso autorreferencial y autopoyético de seleccionar las unidades de sentido que deben ser reproducidas por el sistema constantemente tomando en cuenta el binomio *informable/no informable*. Entonces, los temas son unidades de sentido cuya aproximación es el estudio de los sistemas en los que se encuentran inmersos a la manera de la selección de fuentes informativas en el periodismo. Son permanentes en cierto tiempo o espacio pero no inagotables, todo depende del tratamiento y del enfoque.

2.2 Psicoanálisis del Chiste

2.2.1 La técnica freudiana del chiste

“En la mayoría de los casos parece correcto traducir *Witz* por *chiste*; sin embargo, la expresión alemana es más amplia y a veces es preciso verterla por *gracia*, *gracejo*, *gracioso ingenio*, y expresiones similares sobre todo cuando se denota una suerte de facultad (la de hacer gracia o decir agudezas chistosas) y no tanto el producto de ellas.”³⁹ Retomamos aquí la nota de traducción, para ponernos de acuerdo con lo que se entiende por chiste en alemán, ya que es la lengua originaria del análisis. Para efectos de aplicación futura, podemos decir que el chiste es la *frase* que contiene un potencial cómico. Entendido como *frase* la unidad mínima de sentido que estudia la semiótica y la lingüística.

³⁸ El entretenimiento, “Es un componente moderno de la cultura del tiempo libre, que tiene como función eliminar el tiempo que sobra.” ³⁸ Luhmann Niklas *La realidad de los medios de masas, Opladen/Wiesbaden (1996)*... Pág. 75

³⁹ En: Freud Sigmund *El chiste y su relación con lo inconciente*, (Leipzig Viene 1905) notas de traducción a la versión castellana de James Strachey. Pág.11

El análisis de la técnica del chiste es muy amplio, contempla numerosas variaciones de los conceptos básicos. Por lo tanto, en el siguiente apartado haremos la mención de los que se presentan con regularidad a lo largo del texto para su posterior utilización.

2.2.2 “La técnica en las palabras o expresiva del chiste”⁴⁰

Se refiere a la exploración de la *esencia del chiste* el análisis de sus componentes formativos en materia lingüística. La mayor parte de los análisis futuros se enfocaran en esta cuestión por su calidad práctica.

La *condensación* “imaginemos que una fuerza compresora actuara sobre estas frases y supongamos que por alguna razón la frase consecuenta sea la de menor resistencia. Esta es entonces constreñida a desaparecer, en tanto su componente más importante (la palabra que refleja el pensamiento oculto) fue capaz de revelarse contra esa sofocación, es introducido a presión, [...] , en la primera frase fusionado con el elemento de ésta tan semejante a él, [...] y es justamente esta posibilidad, debida al azar, la que favorecerá el sepultamiento de los otros componentes de menor importancia.”⁴¹

“*Condensación con formación sustitutiva* [...] consiste en producir una palabra mixta”⁴²
Es *condensar* dos formaciones lingüísticas de tal forma que sus significados se mantengan sin perder su sentido, pero que su material formativo esté unido por una similitud de elementos en la que ambas palabras conviven en un mismo espacio. Hay que resaltar que el contexto en que se inserta la condensación es crucial para que se pueda mantener esta relación. Lo que produce el efecto cómico es la habilidad para condensar dichas palabras y la posibilidad de que el sentido latente predomine en favor de la pérdida de la primera formación lingüística. “Los nombres propios se prestan con suma facilidad a éste tipo de elaboración”⁴³

Para ejemplificar este primer análisis tomemos un nombre al azar y formemos un sobrenombre por la técnica de condensación. El nombre es Alfonso, la fisonomía de su rostro mostrará en la imagen que su nariz es mucho mayor en tamaño, en relación con el resto de los elementos que conforman su expresión, tiene ojos saltones y su constitución física es delgada, agreguemos la asociación con un personaje conocido de la televisión, la palabra mixta producida será: “Algonzo” La condensación de elementos entre

⁴⁰ Ídem. Pág.19

⁴¹ Ídem. Pág. 21

⁴² Ídem. Pág. 21

⁴³ Ídem. Pág. 21

Alfonso y el pequeño pájaro azul “Gonzo” de *La Familia Muppet* tiene el potencial de provocar un efecto cómico en tanto insertemos el chiste en un contexto de situación determinado, a través de un planteamiento en el que tal sobrenombre no se revele hasta el momento en que sea necesario. Chistes de éste orden se producen con frecuencia en los nombres propios, por ejemplo: el Ingeniebrío, el Ingeñero, los Comunicolocos, la Sonsología, etc. El lector notara la poca carga significativa (incluso inocente) de los anteriores ejemplos, esto es por dos razones fundamentales. La primera es en función de simplificar los ejemplos para su óptima exposición. La segunda se refiere a que *doble sentido* y su uso se explicarán más adelante. Una nota importante, es obvio que el análisis anterior hace que el chiste pierda sentido; sin embargo, el ejercicio es importante para comprender la posterior evolución de los chistes en formaciones complejas de significados múltiples. Agregado a ello, esta primera parte explora las cuestiones formales de la técnica.

Existen variables de condensación que no siempre producen una palabra mixta, aquí entramos en un terreno más elaborado y de mayor interés. Estas formaciones condensan ideas de una complejidad mayor por lo que producen formaciones que se insertan en frases completas o en largos discursos. Estas frases involucran una forma específica de tonalidad y de uso. Es el caso de la creación popular del nombre: “Benito Camelo” si lo pronunciamos de otra forma se obtiene la expresión: “ven y tócamelo” En algunos casos la variación en la pronunciación es la que produce el efecto condensador de las ideas.

*Acepción múltiple del mismo material*⁴⁴ “un nombre recibe acepción doble, una vez entero (la primera interpretación), la otra dividido en sus sílabas (con un trabajo de pronunciación u ordenamiento) transmitiendo otro sentido al separárselo así.”⁴⁵ La frase dilucida la siguiente técnica:

¿Qué estas comiendo “pájaro”? esta primera construcción remite a un enunciado interrogativo que sugiere la pregunta de una persona dirigida a otra que responde al seudónimo “pájaro” (primera acepción de la palabra). Si modificamos la pronunciación se obtendría la expresión ¿Qué estas comiendo? ¿pájaro?(segunda acepción) En la segunda frase se adhiere una nueva línea de interpretación que hace alusión a uno de los tantos sobrenombres que se relacionan con el pene.

El efecto condensador puede ser aplicado a las imágenes de la misma forma en que se utiliza en la técnica en palabras, este proceso es explicado por Freud en *La interpretación de los sueños* (como se indica en la página 29 del chiste). Esta observación es de importancia capital en el momento en que se analicen las cuestiones que refieren a la imagen de la construcción audiovisual.

⁴⁴ Ídem. Pág. 33

⁴⁵ Ídem. Pág. 44

El *doble sentido* (pág. 36) se diferencia con la acepción múltiple del mismo material en el momento en que no se hacen modificaciones a la expresión lingüística en ningún orden pero su sentido puede ser motivado por el contexto.

“El doble sentido propiamente dicho o juego de palabras, al cual podríamos llamar el caso ideal de la acepción múltiple; aquí no se ejerce violencia sobre la palabra, no se le divide en sus componentes silábicos [...] Tal como ella es, y como se encuentra en la ensambladura de la frase puede [...] enunciar un sentido doble.” (pág. 37) Por ejemplo, la madre de mi novia quería que ésta saliera a comprar un refresco, como (mi novia) se encontraba platicando en la sala no le puso la atención inmediata que solicitaba; por lo que, tras un breve tiempo, se desesperó y dijo “pásenme la botella, voy” a lo que respondí en voz alta “¿ya va a agarrar la botella?, no puede ser” el sentido doble de la expresión se encontraba en la acepción popular de la expresión “agarrar la botella” con que se conoce a quién bebe alcohol en exceso (borracho) que coincidió con su solicitud desesperada por la falta de atención. En un tercer sentido se puede decir que quien “agarra la botella” (se emborracha) lo hace en un acto de desesperación por ser un vicio. La condensación de los múltiples sentidos, en una frase con un doble sentido primario (la expresión popular) y la brevedad de mi respuesta lograron el efecto placentero de la risa. Aquí vale la pena hacer un alto, para decir que el anterior ejemplo ya es una estructuración más compleja en la que interviene en forma dominante la acepción múltiple pero de *sentido*, lo que significa que nos adelantamos un poco a lo que se refiere a ejemplos complejos de estructuras elaboradas, no obstante se ilustra el trabajo coordinado de todos los conceptos anteriores que es lo esencial para quien desee escribir chistes en un guión cómico.

Tomemos el ejemplo anterior para enunciar un concepto más de la técnica. El *desplazamiento* “es el desvío de de la ilación de pensamiento, el desplazamiento del acento psíquico a un tema diverso del comenzado.” (pág. 50) En la situación de la botella, el primer hilo de pensamiento es el de “dirigirse a la tienda a comprar el refresco” la respuesta o reacción esperada por la señora era la de afirmación: “aquí tiene la botella”, o de negación: “no se preocupe, nosotros vamos” o cualquiera que siguiera con el sentido esperado. El cambio brusco de la respuesta: “¿ya va a agarrar la botella?”, inserta un desvío en la línea del sentido del diálogo en la dirección que se puede expresar de la siguiente forma: ¿ya va a empezar de borracha? Por lo que se dice que hubo un *desplazamiento* con condensación y acepción múltiple del mismo material. Aquí es claro observar que la expresión que revela el doble sentido de la misma, puede ser interpretada como un insulto, aunque la intención de esta segunda idea es verdadera, su exposición pudo provocar un disgusto (justificado) en las personas presentes. Por lo que se puede hablar de un contenido oculto o pensamiento reprimido en el chiste con la finalidad de, para decirlo de alguna manera, diluir el sentido del pensamiento original en algo más “ligero”.

Este fenómeno encuentra más explicaciones en el *dobles sentido con alusión* “cuando de los dos significados que hallan sentido en una misma palabra uno se sitúa en el primer plano como el más frecuente y usual, hasta el punto de que por fuerza ha de ocurrírseles primero, mientras que el otro está relegado como el más remoto” (pág. 72) Este ordenamiento de las ideas como forma de dirección de la ilación del pensamiento, por el desplazamiento del acento significante entre ideas, es constante en todos los procesos del *trabajo del chiste* propio del análisis freudiano.

El lector notará que entre conceptos existen diferencias mínimas o que se encuentran en casi todas las manifestaciones del chiste, es cierto, los conceptos tienen relaciones de proximidad en términos de su relación, Freud lo explica de la siguiente forma: “La acepción múltiple del mismo material no es más que un caso especial de condensación; el juego de palabras no es otra cosa que una condensación *sin* formación sustitutiva; la condensación sigue siendo la categoría superior” (pág. 42) de ésta forma se entiende que el estudio se dirige a categorizar los principales aspectos del chiste, tomando en cuenta que si se continuara con el análisis se llegaría cada vez a un nuevo subtipo de chiste. Sin embargo, las categorías principales siempre se mantienen.

Ésta es la razón por la cual no se revisan todos los análisis específicos que se desarrollan a lo largo del texto, sólo se toman los conceptos necesarios para aplicarlos de forma inmediata al guión y para que se observe su potencial como contribución a la solución creativa en coordinación con el origen de las ideas que se revisan más adelante.

Continuando con la enumeración tenemos el *sinsentido* “la técnica de los chistes disparatados (sinsentido) [...] consiste en la presentación de algo tonto, disparatado, cuyo sentido es la ilustración, la figuración, de alguna otra cosa tonta y disparatada.” (pág.56) Freud explica que en el fondo del *sinsentido* se encuentra el enmascaramiento de otra idea que contiene el mensaje que se desea transmitir, el puente de unión en relación con la ilación del pensamiento suele ser algún detalle de significación contenido en el chiste o los referentes que se tienen de la idea cardinal o clave. Este detalle se ve marcado por el proceso denominado *unificación* “En estos casos se producen unidades nuevas e inesperadas, vínculos recíprocos entre representaciones, y definiciones mutuas o por referencia a un tercer término común.” (pág.64)

En alguna ocasión un amigo me golpeo en la boca por accidente, se disculpo tanto que me sentí impotente de expresarle mi furia. Cuando me pregunto ¿te está saliendo sangre? Al ver en mi mano la enorme mancha, lo que le respondí fue: “no ahora me da por babear rojo”. Esto causó risa en los que presenciaron la escena. A pesar de que mi respuesta fue totalmente disparatada, (ya que nadie saliva rojo) escondía un mensaje perfectamente claro, lo que realmente estaba detrás de todo era algo del tipo “claro idiota, por el golpe que me diste” esto nos recuerda el asunto de la *alusión*, que es el tipo de marca ligüística que sugiere un contenido a través de una frase en apariencia opuesta. Cabe destacar que la negación es la que produce el efecto de desplazamiento en

el acento de la frase, el “no” es el que lleva la ilación del pensamiento en otra dirección para retornar a la idea principal: “sí me sale sangre idiota”. Como se ve todo tiene relación.

Otro detalle del ejemplo anterior es la *omisión* (pág.74) del pensamiento, Freud señala que en toda *alusión* hay una *omisión* de pensamiento que permite desembocar en la idea suprimida. Lo curioso del asunto sería el *por qué* de tomarse tantas molestias para encubrir un pensamiento. Más adelante se verá que la omisión es una clase de condensación sin formación sustitutiva.

El *sofisma y la falacia* (págs. 58- 63) se encuentran entre las características del tipo de chistes que tienen como finalidad confundir al interlocutor por medio de argumentaciones en apariencia lógicas (silogismos) y que esconden una falacia en su interior. Cierta ocasión un par de amigos iban borrachos rumbo a la casa del otro, tras una fiesta que terminó hasta las cuatro de la mañana, uno de ellos al ver la hora pregunta al otro ¿Qué le vas a decir a tu mujer ahora? Y el otro responde “ya llegué” Cuando contaron la anécdota, al siguiente día en la oficina, todos rieron de buena gana. Sin embargo, al continuar el relato revelaron que el amigo casado había tenido graves problemas con su mujer por el episodio y que nunca uso la frase que le contó a su compañero. Aquí la técnica se encuentra en la respuesta espontánea (en apariencia) que consiste en una construcción lógica en el contexto; ya que cumple con la pregunta que se formula, pero que se rompe en el momento en que la falacia sustituye a la idea de: “no tengo justificación para llegar tan tarde”. “El valor de la representación fantaseada es elevado abusivamente respecto de lo objetivo; la posibilidad es casi equiparada a la efectiva realidad.”(pág. 61) por un momento se creyó que el personaje iba a responder con una justificación pero contesta con un sofisma. En el guión que se propone como modelo de construcción, en la segunda parte del presente trabajo, se exponen varios casos de sofisma y su construcción.

El *símil* (págs. 78-83) es una variación de la acepción múltiple del mismo material pero contiene un factor de comparación, entre dos cosas puestas en el mismo lugar, con un argumento intermedio. “Estaba como cola de perro: hasta atrás” es una forma de decir que estaba borracho. En ésta subcategoría no es necesario profundizar demasiado ya que se presenta como confusa en términos de su ubicación específica o, para decirlo en otras palabras, la pureza de los ejemplos con que se trabaja no es lo suficientemente aclaratoria ni abundante.

Con los conceptos anteriores tenemos suficientes categorías para trabajar en la construcción del guión en su parte técnica. Por lo tanto, lo siguiente a explorar es, como se había anunciado anteriormente, algunos de los *por qué* del chiste o del trabajo del chiste. Estamos hablando entonces de las *tendencias del chiste*.

2.2.3 Las tendencias del chiste

Durante la revisión de la técnica del chiste se expusieron dos tipos de técnicas: las orientadas a la plasticidad del material lingüístico (las palabras) y lo que se refiere a la movilidad en la dirección de la dilación en el pensamiento (el acento o dirección del chiste). Hablamos de un contenido *manifiesto* y un contenido *latente* en cuanto a la expresión o materialidad del chiste. Es el momento de revisar el problema a profundidad. Comencemos pues con la *tendencia del chiste*, para ello es prudente retomar las palabras de Freud con exactitud:

“Es fácil colegir aquel carácter del chiste con el cual se relaciona la diversidad de reacción del oyente frente a él. Unas veces el chiste es fin en sí mismo y no sirve a un propósito particular, otras veces se pone al servicio de un propósito de esa clase; se vuelve *tendencioso*. Sólo el chiste que tiene tendencia corre el peligro de tropezar con personas que no quieran escucharlo” (pág. 85)

Amplíemos dando su contrario, el chiste no tendencioso o “*inocente*” (pág. 85). Cuando revisamos la técnica expresiva del chiste, se revisaron algunos ejemplos en cuya construcción notamos una menor calidad en el potencial cómico, en aquel momento mencionamos que el lector notaría la carencia de fuerza en aquellos ejemplos. Una de las aproximaciones a esta explicación es la carencia de *tendencia*, es decir, la falta de un referente próximo o particular que asocie el contenido manifiesto con un contenido latente de direccionalidad definida. Aquellos chistes estaban más descontextualizados que nuestro primer ejemplo complejo “ya va a agarrar la botella” en el que se ofreció un *relato* más amplio.

La tendencia no sólo tiene la finalidad de indicar la dirección del chiste, sino también revela la intención con que se expresa el contenido latente transportado a través de la frase *chiste*. Es decir, el chiste transporta un pensamiento, convertido a través de la técnica, en un constructo casi disímil del original pero que contiene un rastro, que llamamos anteriormente puente lingüístico, para que el receptor entienda la idea latente o verdadera. “Así como los relojeros suelen dotar de una preciosa caja a una máquina singularmente buena, también en nuestro caso puede ocurrir que las mejores operaciones del chiste se utilicen para revestir justamente los pensamientos con más sustancia.” (pág. 87)

En este punto es posible abordar la finalidad última del chiste para entender la principal motivación de su construcción: “es una actividad que tiene por meta ganar placer a partir de los procesos anímicos -intelectuales u otros-.” (pág. 90) ésta es la principal causa de la tipología de la tendencia del chiste.

La *tendencia* del chiste se puede encontrar en dos tipos principales: *obscena* y *hostil*. El primero “que sirve a la agresión, la sátira, la defensa”, el segundo “que sirve al

desnudamiento” (pág. 91) Entonces, el chiste *hostil* tiene como meta el ganar placer a través de la defensa u satirización de un proceso anímico agresivo. Mientras que el *obsceno* tiene como motivante principal el ganar placer sexual del tipo de desnudamiento del objeto de deseo.

Ahora bien si “El chiste tendencioso necesita en general de tres personas; además de la que hace el chiste, una segunda que es timada como objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera en la que se cumple el propósito del chiste, que es el de producir placer” (pág. 94) entonces la dinámica del chiste se da únicamente entre tres actuantes aunque uno de ellos no necesariamente debe estar presente, al que se dirige el chiste o agredido. Esta observación será de importancia capital en cuanto a que las construcciones audiovisuales tienen como característica la sustitución de las personas (construcción de personajes) y la representación de situaciones. De ahí que el espectador disfrute del placer que se obtiene de las hostilidades u obscenidades en una construcción intencionada por el autor, la frase popular: “es gracioso porque no le pasa a usted” ilustra perfectamente lo anterior. Dando concreción a lo anterior podemos decir que el guionista tiene la intención de seducir al espectador haciéndolo ganar placer en dos vertientes principales: la culminación de tendencias agresivas y obscenas.

En este punto terminamos con la revisión de los conceptos freudianos de la técnica del chiste y la tendencia, que forman parte del apartado analítico de su obra. Continuando en el camino de construcción del un marco conceptual el siguiente paso de la presente investigación será el problema del origen de las ideas que forma parte de las necesidades del guionista en cuanto a la construcción de un guión cómico y de qué manera puede utilizar el análisis freudiano en su labor.

2.3 Las ideas ¿de dónde vienen?

2.3.1 El guionista como observador y *creador literario*

El guionista es la persona que se dedica a escribir los *relatos*, que serán desarrollados posteriormente en soportes audiovisuales a partir de técnicas *narrativas* determinadas por las necesidades de sentido de dichos relatos.⁴⁶ Los contenidos a elaborar son el producto de una serie de procesos que, en apariencia, son un misterio inalcanzable. La creatividad o la genialidad son algunas de las palabras con las que se conoce a una capacidad de elaborar materiales que no tienen precedente en la historia de las ideas, o por lo menos no tienen un comparativo exacto. ¿De dónde vienen pues las ideas?

⁴⁶ Este concepto es el resultado de los análisis que se exponen en los siguientes apartados, por lo que no se le puede atribuir su origen a un solo autor. Es entonces, el producto del análisis de varios conceptos. Mi deuda con los autores queda saldada cuando el lector identifique los conceptos que se utilizan para su formación a lo largo del texto.

Roland Barthes, a través de sus observaciones en lingüística y el análisis estructural del relato asegura: “el /autor/ no es el que inventa las más hermosas historias, sino el que maneja mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes”⁴⁷ Si el código lo estudia a profundidad la lingüística, la semiótica, la teoría sistémica y el psicoanálisis, es posible decir que esta parte del problema ya tiene algunas explicaciones favorables. Sin embargo, queda la cuestión de las ideas, de la ocurrencia, es decir, de la historia o como se le quiera llamar, a lo referente a un mensaje que se quiera transmitir con aquel código.

Luhmann analiza en *La realidad de los medios de masas* el problema del sistema de los *Mass Media*⁴⁸ y su relación con la realidad (objetiva y social). En éste sentido indica: “se puede hablar, [...], de lo que es la realidad para los medios de masas, es decir, *lo que aparece como realidad para los medios, o aquellos que los otros tienen por realidad porque lo han tomado de los medios de comunicación.* [...] Entendiéndolo de ésta manera, el quehacer de los *media* ya no se verá simplemente como consecuencia de *operaciones*, sino como consecuencia de *observaciones*”⁴⁹.

Cuando señalamos que el guionista se encuentra en posición del binomio *input/output* nos referíamos a la función que elabora el guionista para el medio de comunicación de masas, el núcleo de ésta función es la reducción de la complejidad del entorno. Es decir, la dimensión objetiva y social, del entorno a reducir, es toda una constelación que requiere de una reducción en los elementos necesarios para la producción de un guión. El guionista, por lo tanto, es la persona a la que se le confía la reducción de la complejidad del entorno de los medios de comunicación masiva.

El guionista es parte del sistema de los medios de comunicación de masas, por lo tanto, tiene que adecuar su concepto de realidad con el del propio sistema. Es así que, el guionista se convierte en un observador de la realidad objetiva y social coordinada, no sólo por ser parte operacional de del sistema, sino por su función que es directa con la realidad objetiva y social, su trabajo es reconstruir esta realidad de acuerdo al código que establece el medio de comunicación en el camino de la reducción. Esta primera dilucidación nos aproxima al origen de las ideas, sostenidos por ella podemos decir que: *el guionista toma de la realidad el material necesario para construir un relato, que tiene un referente en la realidad, pero que no es una reproducción fiel de ella, es*

⁴⁷ Análisis Estructural del Relato 8 (1996). Trad. Beatriz Dorriots del texto de Umberto Eco y Ana Nicole Vaisse del Dossier 8. Sexta Edición, Ediciones Coyoacán, México, D.F. 2006. pág. 28

⁴⁸ “En las consideraciones siguientes deberá entenderse por medios de comunicación de masas, todas aquellas disposiciones de la sociedad que sirven, para propagar la comunicación, de medios técnicos de reproducción masiva.” Luhmann *La realidad de los medios de masas, Opladen/Wiesbaden (1996)*, Trad. Javier Torres Nafarrete, Primera Edición, Antrophos, México D.F. 2000 Pág. 2

⁴⁹ *Idem, Pág. 6*

*entonces una interpretación.*⁵⁰ Si bien toda realidad es un constructo, la realidad de los medios de masas es un tipo de construcción especial y particular. “Los medios de masas construyen realidad, pero no realidad que obligue al consenso. Los *media* permiten, sin prueba consistente, la ilusión de una realidad accesible al conocimiento.”⁵¹

Los procesos de reinterpretación de la realidad, tal como la entendemos ahora, tiene que resolver numerosos conflictos para superar la barrera de la subjetividad, del sujeto constructor, en función de la necesidad de integrar y transmitir el relato en los medios de comunicación de masas. La *selectividad* y la *diferenciación* de los *Media* que dividen el campo programático en *temas*, con un criterio de selección que divide lo informable de lo no informable⁵², permiten una segunda aproximación al origen de las ideas. Los grandes temas de la comunicación de masas se pueden dividir en: política, deportes, espectáculos, economía, salud y en general todas las actividades humanas, siempre y cuando tengan elementos de novedad, de *contravención de las normas*⁵³, de escándalo o de interés informativo. Estos elementos serán de importancia cuando analicemos la construcción del guión en la práctica. Baste decir, por el momento, que el señalamiento de estos postulados permiten la aproximación a la manera en que se puede abordar el problema de ¿cómo se puede observar? Y ¿para obtener qué?

Para reforzar el sentido de lo anterior y ligarlo posteriormente a la práctica del guión, Madeleine DiMaggio dice: “Las ideas se encuentran en todas partes. Todo lo que tiene que hacer es observar.”⁵⁴

⁵⁰ Luhmann hace una diferenciación entre “el mundo como es y el mundo como es observado” para explicar esta condición de interpretación y reconstrucción de la realidad. Luhmann Niklas *La realidad de los medios de masas*, Opladen/Wiesbaden (1996)... Pág. 16

⁵¹ *Ídem*. Pág. 32

⁵² Para ampliar la información se recomienda el Capítulo 3 “Codificación”. Luhman refiere esta diferenciación en información/no información. Luhmann Niklas *La realidad de los medios de masas*, Opladen/Wiesbaden (1996)... Pág. 26

⁵³ Aún cuando la referencia a la “contravención de las normas” se encuentra en el apartado de las noticias y los reportajes es importante señalar que estos factores también son validos para el desarrollo de relatos de ficción. Vale la pena mencionar que en los noticiarios, el tratamiento de algunas informaciones (como en la crónica) se presta para aplicar un tipo de narrativa propio de telenovelas o series de televisión con la particularidad de la dramatización.

⁵⁴ DiMaggio Madelaine *Escribir Para Televisión*, Nueva York (1990), Trad. Jordi García Sabaté... Pág.83

2.3.2 El entretenimiento, ensayo de solución de la realidad angustiante

El código del sistema medios de comunicación de masas, es complejo de desentrañar. Sin embargo, es importante su exploración por la necesidad del guionista de conocer y dominar dicho código ya que esto le aproxima a la transmisión favorable de los mensajes que construye. Ahora bien, si lo cómico es uno de los elementos a estudiar y las construcciones audiovisuales están sujetas al código de los *Media*. Por la segmentación programática en temas que es reducción de la complejidad del entorno, se dice que estos mensajes están dentro de los que se denomina *entretenimiento*.

El entretenimiento, “Es un componente moderno de la cultura del tiempo libre, que tiene como función eliminar el tiempo que sobra.”⁵⁵ Su importancia radica en la capacidad de ser un ensayo de la realidad en la que, como se verá más adelante, el espectador puede reflexionar sobre la vida misma. ¿Cómo se selecciona la información que permita lo anterior?

Para acercarnos al la explicación del proceso de reducción de complejidad del entorno en el entretenimiento, Luhmann, toma el modelo general del juego y explica: (1) “El juego es una especie de duplicación de la realidad, en donde la realidad se toma como juego respecto de la realidad normal, sin que necesariamente se tenga que negar la realidad [...] (2) Para la constitución del juego es necesaria una delimitación del tiempo: los juegos son episodios [...] (3) El juego remite siempre, en cada una de sus operaciones, a la existente y simultanea realidad real.”⁵⁶

Se puede hablar de un mundo en el que se inserta la realidad ficticia, construida a través del juego, que está exento de la dimensión coordinada de la realidad real (objetiva y social). Podríamos llamar a esta realidad una especie de alucinación conciente, en la que se asume la simultaneidad de lo ficticio y la realidad real. Por lo tanto, jugar es alucinar; pero no enloquecer, tiene límites bien definidos. Es un acto de voluntad. “En cada trazo algo queda marcado como juego, y puede de súbito romperse cuando se toma en serio.”⁵⁷

Para concretar lo anterior tenemos: “El entretenimiento hace surgir objetos reales autoproducidos; por así decir: objetos duplicados que posibilitan el cruce de las fronteras entre la realidad real y la realidad ficticia. Estos objetos pueden ser o textos o filmes.”⁵⁸ Entonces el texto es el puente entre la realidad real y la ficticia⁵⁹

⁵⁵ Luhmann Niklas *Die Realität der Massen medien, Opladen/Wiesbaden (1996)... Pág. 75*

⁵⁶ *Ídem. Pág. 76*

⁵⁷ *Ídem. Pág. 76*

⁵⁸ *Ídem. Pág. 77*

Si tomamos estos razonamientos como ciertos y los asociamos con nuestra investigación, podemos decir que: *el trabajo del guionista es una actividad de imaginación constante en la que se juega con elementos de la realidad real sin perder las dimensiones de la misma, es un acto de voluntad en el que el guionista da libertad a su capacidad de asociación, condensación y organización. Su finalidad es producir textos que permitan el cruce (propio y del espectador) entre la realidad “real”, su realidad y la del espectador. “El mundo alucinado (imaginado) no requiere de reglas, requiere de información.”*⁶⁰ Es por ello que dentro del código de los *Media* (el guionista cómico y sus productos) entra en la dimensión programática del entretenimiento.

Ahora bien si “Los medios de comunicación, mantienen, se podría decir así, a la sociedad en vigilia, despierta. Producen una siempre renovada disposición a contar con lo sorprendente, con lo irritante (estimulante). De aquí que los medios para las masas se *ajusten* a la dinámica acelerada propia de otros sistemas (que reconoce como temas) como la economía, la ciencia, y la política, que están confrontando a la sociedad con nuevos problemas.” (pág.35) y estos temas nunca tienen un fin último (nunca se resuelven), se dice que admiten y utilizan la incertidumbre como componente de mantenimiento de la atención. “(el guión) Es una serie de impresiones visuales que producen la ilusión de ser completas”⁶¹

El guionista es, además de formar parte del sistema de los *media*, un sujeto en contacto con la realidad real compartida o social. Tiene familia, amigos y en general una vida cotidiana. Está sujeto a la incertidumbre de la realidad objetiva y social. Ésta incertidumbre produce angustia en el sentido psicoanalítico del término. “La angustia es una emoción que tiene como principal característica ser displacentera.”⁶² Este displacer tiene un origen en “el no saber decidir la mejor forma de actuar”⁶³ la respuesta depende del carácter del sujeto pero el proceso angustiante se mantiene mientras se enfrenta al obstáculo. “en ciertos casos una experiencia dolorosa previa le está obligando a reprimir

⁵⁹ En los estudios del chiste observamos que el chiste tiene frases *punte* que relacionan las ideas condensadas para conducir el sentido o direccionalidad del pensamiento, la consecuencia lógica de estas observaciones es que nuestro estudio se enfoca en estos *puentes*.

⁶⁰ Luhmann Niklas *La Realidad de los Medios de Masas/Wiesbaden (1996)... Pág. 78*

⁶¹ Di Maggio Madelaine *How to write for Television, Nueva York (1990)...pág. 27*

⁶² Tallafarro Alberto *Curso básico de psicoanálisis...pág.204*

⁶³ *Ídem. Pág.218*

lo que en él es un impulso. Y de esta energía estancada nace la angustia como señal de alarma y como tentativa de aliviar la tensión displacentera.”⁶⁴

Freud en “El creador literario y el fantaseo” señala un componente más, que en conjunto con la angustia, son los principales motivadores de la fantasía, en comparación con la realidad coordinada o ficticia de Luhmann. Los *deseos insatisfechos* “son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad”⁶⁵ Freud también parte de la explicación del juego para elaborar el armazón de sus razonamientos enfocados al poeta, con lo cual podemos observar una concordancia en los términos de su análisis. En ambos casos, el de Luhmann y Freud, se establece una confrontación con la realidad. Dicha confrontación tiene como objetivo dar una solución o proveer un alivio.

Si el fin último es la liberación de la tensión displacentera el mecanismo podría ser la *sublimación*⁶⁶ de la experiencia angustiante en un elemento manejable y ampliamente controlable. En el caso del guionista es el texto mismo. Por lo tanto, el guionista sublima las angustias y deseos insatisfechos propios; pero por su carácter de componente operacional de los *media*, ofrece soluciones a los problemas de su entorno a través de sus construcciones cargadas de información en la reducción de la complejidad del entorno. Luhmann continúa de la siguiente manera: “En el trasfondo de toda historieta que pretende entretenimiento, está la oferta de una estructura general que se puede caracterizar como sublimación de la autoincertidumbre”⁶⁷ Freud apunta en relación con la novela psicológica la “inclinación del poeta a escindir su yo, por observación de sí, en *yoes* parciales, y a personificar luego en varios héroes las corrientes que entran en conflicto en su propia vida”⁶⁸ Dos elementos diferentes pero que coinciden en la sublimación de los componentes de la personalidad del guionista.

Entonces el éxito de tal producto estará en manos de quién lo ve, logra identificar algún rasgo o problemática personal y confía en la solución o en el cumplimiento del deseo insatisfecho. Por lo tanto, el producto estimula a la autorreflexión en quién lo observa, y esta observación (con los ojos de otro) es una reflexión sobre la vida misma, un problema que requiere tal solución o satisfacción; y que en la realidad (objetiva y

⁶⁴ *Idem. Pág.218*

⁶⁵ Freud Sigmund El creador literario y el fantaseo, Conferencia pronunciada el 6 de diciembre en Viena, Trad, José I. Etcheverry Vol. colección Obras completas. Amorrutu Editores, Icalma 2001, Buenos Aires 1976. Págs. 125-129

⁶⁶ *Para mas información los mecanismos de defensa del yo en: Tallafarro Alberto Curso básico de psicoanálisis.*

⁶⁷ Luhmann Niklas *La Realidad de los Medios de Masas, Opladen/Wiesbaden (1996)... Pág. 83*

⁶⁸ Freud Sigmund El creador literario y el fantaseo , Conferencia pronunciada el 6 de diciembre en Viena... pág. 133

social), impredecible y angustiante, es imposible de resolver. El resultado: un final, feliz o no; pero definitivo.

Para que las sublimaciones del guionista tengan éxito es indispensable que la huella de su trabajo desaparezca, “Para que se produzca emoción y diversión el autor tiene que mantenerse escondido detrás del texto”⁶⁹ Esto es increíblemente positivo para el guionista ya que despersonaliza sus problemas y anhelos. Por lo tanto, podemos decir aquí: *las angustias y deseos del guionista y de los miembros de su entorno son la tercera fuente del origen de las ideas. Estos elementos tienen cabida en el conflicto de la trama.* Más adelante se abordará el asunto del *conflicto* como componente de construcción del guión destinado a producir la tensión emocionante y la angustia, necesarias para que el relato tenga fuerza.

Los elementos revisados fundamentan nuestras primeras suposiciones lógicas. En consecuencia podemos afirmar que el guión es un constructo de condensaciones y reinterpretaciones de la realidad objetiva y social, angustiante, que presenta elementos o *puentes* que ponen en contacto la perspectiva del autor ante una problemática, una situación o un deseo y que recibe un tratamiento específico acorde al código de división programática de los medios de comunicación de masas, requisito indispensable para definir su cualidad de ser informable o no, basado en un sistema de reglas que se representan con los factores de interés mencionados. El origen primordial de las ideas es, por lo tanto, la realidad en sus dimensiones objetiva y social, su unidad de medida es la cantidad de información que maneja el autor. Por tanto, entre más información posea el autor, mayor es la probabilidad de crear asociaciones que le permitan desarrollar ideas sin precedente. Como podemos ver el campo del origen de las ideas se vuelve más claro conforme relacionamos los conceptos obtenidos.

Lo siguiente es establecer un parámetro de organización de la información o de lo observado. El siguiente apartado se refiere a las técnicas y al estudio crítico de estos procesos.

⁶⁹ Luhmann Niklas *La Realidad de los Medios de Masas, Opladen/Wiesbaden (1996)... Pág. 83*

Capítulo 3 Organización de Información y Guión

3.1 El relato, principios de análisis estructural

Antes de pasar a la estructura narrativa que, como se verá más adelante, es *la forma en que se cuenta la historia*. Es necesario analizar de manera breve lo referente al *relato*, *Grosso modo* se puede decir que el relato es la *historia*⁷⁰ en sí, lo que se va a decir en un discurso audiovisual. Gerard Genette define al relato como: “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos reales o ficticios, por medio del lenguaje”⁷¹ la definición permite establecer sus fronteras de investigación, pero el análisis nos adentra en la cuestión de la construcción de relatos.

De la definición anterior se desprende la manera de abordar el análisis del relato. Roland Barthes apunta: “En el estado actual de la investigación, parece razonable tener a la lingüística misma como modelo fundador del análisis estructural del relato.”⁷²

A partir de los avances en la lingüística establece la terminología a utilizar. De ahí que comience por estudiar la *frase*, en su calidad de unidad mínima de sentido, (pág. 9) y su relación con el relato “el relato es una gran frase, así como toda frase constitutiva es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato.”⁷³

Sin embargo, “un relato no es una simple suma de proposiciones y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato. Este concepto es el de nivel de descripción.”⁷⁴ En su análisis subraya que no es solo la suma arbitraria de elementos, situaciones, personajes, todo a modo de un efecto de licuadora. Es una estructuración cuidadosa en la que entran en juego diversos elementos que pueden ser divididos en unidades analíticas precisas y en la que cada detalle *indica* algún rasgo específico dentro del discurso “es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, todo lo que esta anotado es por definición notable [...] todo tiene un sentido o nada lo tiene.” (Pág.13)

Para establecer los dos primeros puntos de análisis se toman en cuenta dos clases fundamentales: “las Funciones implican los relatos metonímicos, los Indicios, los relatos

⁷⁰“De forma más específica, la historia incorpora la acción como una cadena cronológica causa- efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados” Bordwel David, *La narración en el folme de ficción*, University of Wisconsin, 1996... Pág 49

⁷¹ *Análisis Estructural del Relato*, (1996). Pág.199

⁷² *Ídem* Pág. 8

⁷³ *Ídem* Pág. 10

⁷⁴ *Ídem* Pág. 10

metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad de hacer y las otras a una funcionalidad del ser”⁷⁵. En estos conceptos se divide entre cuestiones descriptivas, de acción, de dinámica, operativas (complejas o no), para separarlas de las emociones, los valores, los conceptos y los pensamientos están contenidos en las dimensiones del relato, de tal suerte que, las funciones señalan descripciones de acciones, mientras que los indicios contienen unidades de sentido de tales acciones. De ello se puede echar mano para decidir en cuál de estas primeras dimensiones se va a enfocar el relato. “entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género.” (Pág. 15)

Todas las unidades que conjuntan las *Funciones* del relato no tienen el mismo nivel de importancia por lo que se distinguen entre ellas las que corresponden a *las funciones cardinales o núcleos* y las que *rellenan* los espacios entre estas que son las *catálisis*. Las primeras señalan las frases o unidades de sentido que corresponden a momentos *clave* marcan el *armazón*⁷⁶ del relato, que al ser visto en su conjunto se revela como el discurso. Elementos que no pueden ser eliminados sin correr el riesgo de perder el sentido de éste último.

La importancia de las *catálisis* se encuentra en su calidad de indicadores complementarios de las *frases* cardinales. Es decir, que en todas las unidades de sentido es posible establecer elementos que refuercen o sugieran un contenido transmisible aunque éste no se denote de forma específica. Por ejemplo, si se quiere indicar el carácter histérico de algún personaje, no es necesario que se le explique al espectador su condición clínica, basta con que su conducta y su forma de expresión concuerden con este cuadro sintomatológico para que se indique dicho contenido; la idea cardinal será tal carácter histérico y todas sus evoluciones en el relato, mientras que los síntomas cumplirán la función de *catálisis* entre dichas unidades. Es importante no confundir los indicios con *las informaciones*⁷⁷, como señala Barthes, las informaciones ubican al espectador en el *tiempo* y el *espacio* del relato, tienen una finalidad perceptiva de la realidad (tiritar cuando hace frío, el sonido de autos en las calles de una ciudad, los charcos de agua posteriores a una lluvia etc.), los indicadores dan valor y sentido a dicha realidad.

En este orden de ideas, se dice que se pueden reducir las *catálisis* del relato a su máxima expresión, sin que éste pierda sentido; no así con las funciones cardinales que podrían descomponer la lógica de la historia.

⁷⁵ *Ídem. Pág. 15*

⁷⁶ *Ídem. Pág. 16*

⁷⁷ *Ídem. Pág. 16*

3.2 Construcción del guión

El guión como “objeto inestable”, en palabras de Francis Vanoye⁷⁸, es un objeto *transitorio*, es decir, es una construcción que se encuentra en un momento intermedio entre el texto mismo y su realización audiovisual. Se dice que es inestable a razón de que será recompuesta en un soporte distinto al papel. En palabras concretas, el guión es una idea inacabada y, por lo tanto, susceptible de sufrir cambios en el momento de su ejecución. Sin embargo, es una idea con una estructura sólida que se mantiene hasta su desarrollo en algún soporte. En un sentido físico y técnico, es una herramienta de construcción audiovisual. Es una propuesta de desarrollo de una *narración*, convertido en un desglose de imágenes y sonidos, en otras palabras, es una descripción detallada de lo que va a suceder a cuadro.

La *narración* es el segundo elemento de comprensión del guión, Michel Chion en *Cómo se escribe un guión* habla de este carácter de la siguiente manera: “el otro plano, que otros llaman: [...] , discurso, construcción dramática, etc., y que remite *al modo en que es contada la historia*. [...] la manera en que los acontecimientos y los datos de la historia se dan a conocer al público (modos del relato), informaciones ocultas, luego reveladas, utilización de los tiempos, elipsis, reiteraciones, etc.).”⁷⁹ Es por lo tanto una descripción de todos los elementos de la historia, podemos decir que es el desarrollo mismo. “La buena narrativa es la que hace la imagen viva.”⁸⁰

Ya hemos dicho que el guionista elabora procesos imaginativos en términos de la construcción de un posible relato, en el que tiene que poner todos los elementos necesarios para transmitir su mensaje. En conceptos anteriores revisamos la construcción de la realidad del guionista y planteamos el problema de la imitación (mímesis) de la realidad real, en contraposición a la realidad del entretenimiento (imaginaria) en los medios de comunicación de masas (diégesis)⁸¹, en donde el discurso del autor es transmitido por otro y, en apariencia, es de otro.

⁷⁸ Vanoye Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, París (1991), Trad. Guiones Modelo y Modelos de Guión, Antonio López Ruiz, 1º Edición, Barcelona España, 1996. Pág. 19

⁷⁹ Chion Michel, *Écrire un scénario, Paris (s/f)*, trad. Cómo se escribe un guión, Dolores Jiménez Plaza, Ediciones Cátedra Signo e Imagen, Madrid, España, 1995. 211 pp.

⁸⁰ DiMaggio Madelaine *How to write for Television, Nueva York (1990)... Pág. 30*

⁸¹ “//Diégesis// se ha convertido en el término aceptado para referirse al mundo ficticio de la historia.” Bordwel David, *Narration in the Fiction Filme...* Pág. 16

El autor tiene entonces la responsabilidad de representar la realidad de un modo creíble, es decir, construir una ilusión con elementos de la realidad que ha recopilado como producto de sus observaciones, angustias y deseos insatisfechos. Sin embargo, necesita de un punto de referencia en el cual apoyarse para poder establecer su enfoque de observación, de lo que se habla entonces es de la *perspectiva*. David Bordwell lo dice de la siguiente manera:

“La presión narrativa de la mimesis hace de la perspectiva, en todas sus encarnaciones, un sistema más mental que óptico.”⁸² Se entiende entonces que el autor tiene sobre sí la realidad real (objetiva y social) y un concepto de realidad (imaginario), con los que trabajar para construir su relato y posteriormente el guión del mismo. Bordwell aborda el problema de la creación de una *imagen* en términos de la capacidad del autor de imaginar y construir la realidad. Por lo tanto, el problema principal es cómo se crea la *imagen*⁸³ del relato, es decir, con qué elementos fundamentales.

Ahora bien, sí “El argumento es la organización real y la representación de la historia [...] Es una construcción más abstracta, el diseño de la historia como una narración punto por punto [...] el argumento es un sistema porque organiza los componentes – los acontecimientos de la historia y la exposición de los asuntos – según principios específicos”⁸⁴ entonces tenemos un segundo nivel de estructuración, una organización en forma de síntesis de los acontecimientos más importantes de la historia, todo a modo de “esta es la historia de un hombre que hace un viaje para encontrarse a sí mismo” con más o menos detalles tenemos el constructo de un relato en su forma más pura. En esta forma o etapa del guión no tenemos tantos indicadores como para conocer los detalles del viaje, pero se tienen por lo menos dos ideas cardinales “un hombre y su viaje” y el “autodescubrimiento” como indicial, todo en una frase que engloba a un sujeto, una acción y una finalidad en un tiempo y espacio no definido pero cognoscible, es decir, susceptible de ser imaginado por la referencia de lo que un viaje es. Este sería el tercer elemento de la comprensión del guión.

Entonces, tenemos que los relatos se encuentran en la realidad objetiva y social en el entorno del guionista, quién fija su atención en ellos por las angustias propias; para sublimar todo aquello que se presenta incontrolable; que se estructuran en forma de relatos simples con ideas cardinales e indicadores y se transforman en una estructuración lógica y de sentido en términos del argumento, desde una perspectiva determinada que oculta el trabajo del autor; para continuar en el proceso de organización.

⁸² *Ídem Pág. 7*

⁸³ *Ídem. Pág. 8*

⁸⁴ *Ídem Pág. 50*

Es importante señalar que durante el proceso irán surgiendo sub-ideas cardinales con sus respectivos indicadores, no obstante el *argumento*⁸⁵ central se mantendrá hasta la culminación del guión y su posterior realización, en otras palabras, el argumento es inmutable. A menos que se quiera cambiar la historia en su totalidad.

Ahora bien, tomemos el análisis que Paul Ricoeur elabora sobre el modelo narrativo de la *Poética* de Aristóteles en *Narración y Tiempo*⁸⁶; para comprender a profundidad lo que *mythos* y *mímesis* significa como dilucidación de la construcción narrativa.

El *mythos* es “la disposición de los hechos en sistema” [...] (entonces), habrá que entender por *systasis* (o por el término equivalente *synthesis*) no el sistema [...] sino la disposición de los hechos para señalar el carácter operante de todos los conceptos de la *Poética*. Por eso, sin duda, desde las primeras líneas el *mythos* se pone como complemento de un verbo que quiere decir componer.⁸⁷

Ricoeur reconoce que el *mythos* es la disposición de los hechos en sistema, no el sistema mismo. Por lo tanto, el *mythos* es la elaboración de la trama, es la disposición de los eventos en un orden y no en otro para adquirir el carácter de composición. Esta elaboración es un abstracto que es la consecuencia de lo que anteriormente anotamos como argumento de una historia.

La lógica es que, operativamente, *mythos* (trama) y argumento son momentos complementarios en la construcción de una narración. El argumento es un primer estado de la narración que, extendido y detallado en el tiempo, se entrelaza en el desarrollo de una *trama*.

La *trama* es un “efecto de la ordenación del poema”⁸⁸ entendido el poema como la composición de la obra de representación. En esencia la trama es una forma de

⁸⁵ David Bordwell profundiza en la construcción del argumento con reflexiones sobre el tiempo, el espacio y la lógica interna, no obstante la idea central y la definición del mismo son las necesarias para proseguir en el camino rumbo a la producción del guión cómico, es decir, es parte del andamiaje teórico necesario para entrar de lleno en el asunto del presente documento “el chiste y su relación con el guión”. Agregado a lo anterior, el concepto es uno de los más aceptados en materia de discusión teórica sobre el mismo; por lo que demasiados detalles podrían hacernos incurrir en una contradicción con otros autores.

⁸⁶ Ricoeur Paul Trad. *Tiempo y Narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*, Sexta Edición en español..., 371 pp.

⁸⁷ *Idem. Págs. 82-83.*

⁸⁸ *Idem. Pág. 93*

ordenación lógica de los acontecimientos; que permite la sucesión de las acciones con un propósito específico, selecciona las unidades de acción indispensables para direccionar el sentido de la narración, por encima del continuo inmenso del tiempo lineal eliminando las otras millones de acciones posibles. “Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico.”(Pág.96)

El segundo concepto lo divide en tres partes (*mímesis I, II y III*). La *mímesis*: “dígase imitación o representación [...], lo que hay que entender es la actividad mimética, el proceso activo de imitar o representar. Se trata, pues, de imitación o representación en su sentido dinámico de puesta en escena, de trasposición en obras de representación.” (Pág.83) En un sentido estricto en la *mímesis* “es necesario entender todo lo contrario de un calco de una realidad preexistente y hablar de una imitación creadora”⁸⁹ es en consecuencia un proceso y por lo tanto contiene una estructura que puede ser estudiada.

El sentido dinámico es entonces la capacidad de llevar a cabo una narración en un escenario o soporte que no sea una copia exacta de la realidad sino una representación influida por la imaginación creadora del autor, quién con su habilidad y el estudio de las estructuras del relato puede presentar una narración creíble hacia un destinatario con posibilidades de ser aceptada.

En cuanto al autor Ricoeur concluye que: “El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si.” (Pág. 103) Ello significa la ficción (fantasía) en la ordenación estructurada de acciones, es verosímil aunque no necesariamente verdadero en el sentido de la realidad social y cultural del entorno. Es una reordenación del entorno en una narración que selecciona sólo algunos fragmentos de la realidad para componer una trama, no para reproducir la realidad fielmente.

Con las siguientes subdivisiones de *mímesis* relacionamos lo dicho en el capítulo 2, cuando posicionamos al autor en la relación *sistema/entorno* como el que realiza una selección de sus observaciones del entorno, con lo que se refiere a las características necesarias para la composición de una narración. La coincidencia o acoplamiento de los conceptos permite reforzar el sentido de nuestra investigación.

Entonces, en *mímesis I* encontramos que:

“imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre ésta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria.”⁹⁰

⁸⁹ *Idem. Pág.103*

⁹⁰ *Idem. Pág.129*

El primer elemento de *mímesis* es la precomprensión del entorno, es un requisito previo a la construcción de la trama que implica una sensibilidad relacionada con la capacidad de ver las acciones, y los elementos constitutivos de la acción, en el entorno. Si retomamos, lo dicho en el capítulo 2, encontramos esta habilidad en la necesidad del autor de sintetizar las observaciones que debe traducir a un lenguaje audiovisual.

En *mímesis* I también “la comprensión de la acción no se limita a una familiaridad con la red conceptual de la acción y con sus mediaciones simbólicas; llega hasta reconocer en la acción estructuras temporales que exigen (sic) la narración.”⁹¹ Esto es la selección de los sucesos de forma que se eliminen piezas de significación innecesarias en un acontecimiento. De ésta forma la narración desarticula el tiempo para direccionar la atención del lector en los elementos más importantes necesarios para el entendimiento de la acción. Esto elimina la ambigüedad del continuo inmenso de la realidad del entorno. El resultado es la acción sintetizada en sus elementos más significativos; por ejemplo, para narrar un viaje, no es necesario explicar todos los momentos del mismo, basta con señalar el punto de inicio, el medio de transporte y el destino, el resto de la información (como la cantidad de pasos o la descripción de toda la jornada) puede resultar redundante para el sentido de la acción.

En general, se puede decir que es la capacidad de sintetizar un relato en sus acciones más importantes cuidando el equilibrio que es necesario para entender lo que se quiere decir, sin acciones que sobren o que falten. Para el destinatario del relato puede resultar aburrido o inútil alguna acción que bien pudo eliminarse sin romper la lógica narrativa. Un ejemplo claro de ello son las biografías de personajes reconocidos, dónde se registran los elementos más importantes de la configuración de la personalidad del sujeto eliminando otras informaciones que no influyeron de forma trascendental para su constitución como figura pública reconocida. Nadie recuerda en que preescolar curso su educación Ernesto el “Che” Guevara, a pesar de que forma parte del relato de su vida no es una información que genere un grado de interés porque no describe una acción determinante en su formación como líder guerrillero.

Ahora bien:

“Al situar *mímesis* II entre una fase anterior y una posterior de la *mímesis*, no trato sólo de localizarla y enmarcarla. Quiero comprender mejor su función de mediación entre el “antes” y el “después” de la configuración. *Mímesis* II ocupa una posición intermedia sólo porque tiene una función de mediación.

Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la *operación de configuración*, que nos ha hecho preferir el término de construcción de la trama al de trama simplemente, el de disposición al de sistema.”⁹²

⁹¹ *Idem. Pág. 123*

⁹² *Idem. Pág. 131*

Entonces *mimesis* II es la acción de configurar o componer lo observado, en el primer estado de la *mimesis*, en la trama.

La trama “extrae una historia sensata *de* una serie de acontecimientos o de incidentes”⁹³ además “*integra* juntos factores tan *heterogéneos* como, agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.” Y por último es mediadora por “sus *caracteres temporales* propios”⁹⁴ esto es la selección de los tiempos precisos de la configuración de una extensión o contracción de la narración dentro de las necesidades de la acción teniendo presente la configuración de la lógica interna de la narración.

Esto es, disponer de los elementos de la acción necesarios para crear un orden guiado por una lógica en el *cómo se cuenta* el relato. Se puede entender como la ubicación de los momentos de la narración y como la disposición de los personajes, los escenarios, las frases y todos los elementos que componen un relato para llegar a una configuración precisa cuya finalidad es transmitir los que el autor pretende de su obra. Esto no se logra de manera exacta pero se aproxima a un nivel de entendimiento de las necesidades comunicativas del autor. Por ésta razón es importante señalar que la configuración del relato es el momento en el que se toman todos los elementos (cuya cantidad es casi infinita) y se colocan de modo específico por la capacidad creadora de quién narra.

Sobre mimesis III sólo tomaremos la nota de que es el punto de la relación entre la configuración y la lectura del texto. Al principio de éste documento aclaramos que el destinatario o lector de los productos de la configuración quedaba fuera de nuestro análisis; por lo que sólo tomamos la referencia para completar el concepto. Entonces: “*mimesis* III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica.”⁹⁵ En *mimesis* III Ricoeur estudia las implicaciones de la probabilidad y el éxito efectivo de una narración en la comprensión de los lectores, no sólo como puente sino como producto trascendental de la vida humana. Es por ello que no profundizamos más en éste punto del concepto.

En resumen, tenemos que los relatos se encuentran en la realidad (real) en el entorno del guionista, quién fija su atención en ellos por las angustias propias, para sublimar todo aquello que se presenta incontrolable, que se estructuran en forma de relatos simples con ideas cardinales e indicadores y se transforman en una estructuración lógica y de

⁹³ *Idem. Pág. 131*

⁹⁴ *Idem. Pág. 132*

⁹⁵ *Idem. Pág. 140*

sentido, en términos del argumento, desde una perspectiva determinada (que oculta el trabajo del autor) para continuar en el proceso de organización. Esta organización es la trama que hace una síntesis de lo heterogéneo a través del proceso de *mímesis*.

Es importante señalar que durante el proceso irán surgiendo sub-ideas cardinales con sus respectivos indicadores, no obstante el *argumento*⁹⁶ central se mantendrá hasta la construcción de la trama, la culminación del guión y su posterior grabación. En otras palabras, el argumento es inmutable a menos que se quiera cambiar la historia en su totalidad. Las variantes se encuentran en la trama.

Con éste primer nivel de organización en abstracto es necesario dar el siguiente paso: la estructuración del relato en un texto desarrollado con una trama congruente. Lo siguiente es abordar la práctica del guión.

Hasta aquí hemos tratado la cuestión de cómo se estructura la *imagen* en el autor del guión, una imagen general del relato que se quiere contar, aún ésta imagen no tiene sonido, ni siquiera varios personajes. Por lo tanto lo siguiente se enfocará en rellenar éste vacío de selección de realidad y sonorización.

3.3 La práctica del guión

DiMaggio sugiere los principales elementos a considerar para la escritura de un guión, tomando en cuenta que hemos planteado las posibles ubicaciones del origen de las ideas y la estructuración primaria en términos del relato y el argumento, es posible entrar en la cuestión puramente *narrativa*. Los manuales de escritura de guión, tratan el tema de forma particular en cuanto a la técnica; por lo que no es necesario abordar todos los elementos específicos. Para ampliar la información se recomienda su consulta.

El primer elemento es *la escenografía*⁹⁷ que se refiere a la selección de la ubicación espacial en la que se van a desarrollar las acciones, tomando en cuenta el sentido o tono que se le quiera dar a las mismas. Hemos dicho que el guionista es un observador, constructor e intérprete de la realidad, en ocasiones las situaciones observadas o las

⁹⁶ David Bordwell profundiza en la construcción del argumento con reflexiones sobre el tiempo, el espacio y la lógica interna, no obstante la idea central y la definición del mismo son las necesarias para proseguir en el camino rumbo a la producción del guión cómico, es decir, es parte del andamiaje teórico necesario para entrar de lleno en el asunto del presente documento "el chiste y su relación con el guión". Agregado a lo anterior, el concepto es uno de los más aceptados en materia de discusión teórica sobre el mismo; por lo que demasiados detalles podrían hacernos incurrir en una contradicción con otros autores.

⁹⁷ Bordwell David, *Narration in the Fiction Filme*,... 28

acciones a construir fueron captadas en un entorno diferente. El trabajo en este caso será el de seleccionar un ambiente que refuerce el sentido de las acciones. Por ejemplo, una discusión de pareja no será lo mismo en una playa que en medio de una guerra. En el primer caso se puede entender como algo común, o algo que tiene antecedentes de deterioro, en el segundo puede ser una crisis de angustia, una tragedia o un elemento cómico, todo depende del guionista.

El *diálogo*, que se refiere a la voz de los personajes en interacción, es indispensable para que se expliquen y movilicen las emociones y las situaciones. “La imagen debe predominar sobre el diálogo aunque no por eso el diálogo debe cobrar menor importancia, ya que es un elemento muy importante y necesario”.⁹⁸

“El diálogo dibuja a los personajes y hace avanzar el guión.

Expresa los conflictos.

Explica la realidad.

Prevé los acontecimientos próximos.

Conecta escenas y une imágenes.”⁹⁹

En este punto hagamos una breve pausa para aclarar una cuestión. El director de un filme, programa televisivo o de radio es quién decide de que manera la historia será contada de la mejor forma acorde a sus conocimientos sobre la técnica. Por lo tanto, los elementos que puede controlar el guionista a modo de descripción detallada de lo que sucede a cuadro, tiene la limitación de la visión del director, en este sentido se sugiere la forma en que se cuenta la historia, no obstante, el director decide al final siempre respetando el *argumento* definido por el guionista. Hacer este apunte es necesario en función de los límites de nuestra investigación. Por ejemplo, no es virtud del guionista elaborar un *story board* (desglose de la narración en imágenes) o algún otro documento de producción necesario para la realización de un producto audiovisual terminado.

Dicho lo anterior, nuestro siguiente objeto de análisis es el sonido o lo sonoro y su relación con la imagen o lo visual que requiere de un apartado especial.

⁹⁸ *Ídem. Pág. 34*

⁹⁹ *Ídem. Pág. 34*

3.4 El contrato audiovisual, la audiovisión y su interés para el guionista

Cuando asistimos a una sala cinematográfica o encendemos la televisión en casa, lo que hacemos, (de forma inconsciente, si usamos términos del psicoanálisis) es firmar un *contrato audiovisual*¹⁰⁰. Estamos sentados con una disposición abierta a ver-oír una serie de imágenes y sonidos sobre un soporte determinado, que van a “engañar” nuestra percepción haciéndonos creer en lugares y situaciones en otro tiempo y espacio.

Si el *signo* “es cualquier cosa que pueda considerarse como un sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente.”¹⁰¹ Podemos observar que el guión audiovisual es un juego de signos a varios niveles y, además, es un juego doble de engaño a la percepción por su carácter de preconcepción del producto final. En otras palabras, podemos decir que el guión es la representación de la representación, de la representación...etc. Anteriormente señalamos que el guión es un objeto en transición, en éste punto podemos observar algunas de las razones para ello. Esto refuerza el aspecto de su inestabilidad.

El trabajo del guionista es conjugar todos los elementos necesarios para hacer creíble su construcción. En ese sentido es importante estudiar el mayor número de propuestas posibles en términos del análisis de las representaciones audiovisuales. Michel Chion en *La audiovisión*, expone sus observaciones al respecto.

El sonido

El primer paso rumbo a la comprensión de lo audiovisual: “el sonido es [...] un medio insidioso de manipulación afectiva y semántica. Sea que el sonido actúe en nosotros fisiológicamente (ruidos de respiración); o sea que, por el valor añadido, interprete el sentido de la imagen y nos haga ver en ella lo que sin él no veríamos, o veríamos de otro modo.”¹⁰² Ese “de otro modo” nos remite a la flexibilidad del sentido que el guionista puede utilizar en su favor al momento de concebir su obra.

¹⁰⁰ Chion Michel, *L'audio-vision, Paris (1990)* trad. La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, Antonio López Ruíz, 1ª Edición, Paidós, España, 1993. 205 pp.

¹⁰¹ Eco Umberto, *A Theory of Semiotics (1976)* Indiana University Press, Trad Carlos Manzano, Tratado de Semiótica General, Primera Edición, Editorial De Bolsillo, México 2005. Pág. 22

¹⁰² Chion Michel, *L'audio-vision, Paris (1990)*... Pág.40

“Los sonidos, como las imágenes cinematográficas, se montan: es decir, se fijan en porciones de banda magnética, de sonido óptico o de película, que pueden cortarse, unirse y desplazarse a voluntad.” (Pág. 45). Sin embargo, no existe algún concepto de “unidad” del sonido, en la que puedan converger las diferentes opiniones al respecto. Esto se debe a su naturaleza perceptiva en contraparte con la imagen, la inmediatez e in diferenciación analítica inmediata por su carácter de brevedad temporal y espacial.

Para solucionar ésta problemática, las unidades serán establecidas a partir de su naturaleza analítica específica, por medio de criterios culturales establecidos.

“si se trata, por ejemplo, de un diálogo, dividimos el flujo vocal en frases, palabras, y, por lo tanto, en unidades lingüísticas. Si se trata de un ruido, realizamos un desglose perceptivo en sucesos sonoros, más fácil si se trata de sonidos aislados. En una música aislamos melodías, temas y células rítmicas, según el grado de nuestra cultura musical. En resumen, funcionamos, como de costumbre, con unidades que no son específicamente cinematográficas y dependen totalmente del tipo de sonido y del nivel de escucha elegido.”¹⁰³

Los tres tipos de escucha y su aporte como enumeración de elementos sonoros a considerar en el guión.

La escucha causal “consiste en servirse del sonido para informarse, en lo posible, sobre su causa [...]. La causa puede ser invisible, pero identificada por un saber o una suputación (sic) lógica a propósito de ella”¹⁰⁴ se habla entonces, en términos de la fuente que la genera, esté presente en cuadro o no, cumple una función informativa y de ubicación de las audiencias.

Apoyándonos en las anteriores explicaciones del guión, podemos decir que el guionista es el ilusionista por excelencia y dado que “esta escucha causal, que es la más extendida, es también la más susceptible de ser influida... y engañada”¹⁰⁵ Podemos decir, que su uso puede ayudarnos a reforzar el sentido de lo que se narra e, incluso, podemos modificarlo de acuerdo a las necesidades de nuestro objetivo narrativo.

Como elemento de enumeración, la escucha causal se puede usar para identificar todos aquellos sonidos que pueden hacer falta durante el montaje audiovisual y deben ser descritos en el texto del guión. Es decir, al momento de la grabación, no siempre es posible registrar en conjunto el sonido y la imagen de una escena, ya sea por problemas

¹⁰³ Ídem Pág. 49

¹⁰⁴ Ídem Pág. 33

¹⁰⁵ Ídem, Pág. 33

técnicos o por la naturaleza del lugar (demasiados sonidos del entorno no permiten el registro de los diálogos de los personajes), por ello es importante tener este elemento en cuenta, de lo contrario la ilusión audiovisual se vería afectada.

Llamaremos *escucha semántica* “a la que se refiere a un código o a un lenguaje para interpretar un mensaje: el lenguaje hablado, por supuesto, y también códigos tales como el morse”¹⁰⁶ Este tipo de escucha refiere directamente a los diálogos de los personajes y a cualquier forma de comunicación entre ellos. De tal suerte que su uso es tan flexible a distorsiones como la imaginación del guionista necesite para crear una infinita cantidad de situaciones.

La *escucha reducida* “Pierre Shaefer ha bautizado [...] a la escucha que afecta a las cualidades y a las formas propias del sonido, independientemente de su causa y de su sentido, y que toma el sonido- verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro – como objeto de observación, en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él” Es un tipo de escucha que el guionista debe ejercitar para percibir la esencia de los sonidos con la finalidad de utilizarlos como *puntualizadores* de los sentidos que desea transmitir. De este orden son los sonidos que se usan en escenas humorísticas y que no tienen un sentido de ubicación o diálogo de personajes, sino se presentan como objetos que conforman un *valor agregado* a la imagen a cuadro.

Hasta aquí nuestra revisión del sonido y lo audiovisual. La razón fundamental es que el sonido para el guionista tiene un uso práctico. Sería pretensioso e inútil abordar aspectos formales de la imagen en cuanto a la percepción; porque sería como establecer un modelo general de la formación de la imagen en la mente del guionista, lo cual es imposible; ya que cada individuo tiene procesos distintos de formación de la imagen. Podemos aproximarnos a estas explicaciones a través de la *imaginación*, como vimos en el apartado sobre las ideas, pero el estudio no puede ir más allá. Lo que nos interesa es la formación de estructuras de sentido no la materia de la que están hechas.

“Dentro de una perspectiva [...] kantiana, no se debe dudar en relacionar la producción del acto configurante con el trabajo de la imaginación creadora. Por ésta, hay que entender una facultad no psicologizante, sino trascendental. La imaginación creadora no sólo no existe sin regla, sino que constituye la matriz generadora de las reglas. En la primera *Crítica*, las categorías del entendimiento son esquematizadas, ante todo, por la imaginación creadora. El esquematismo posee este poder porque la imaginación creadora tiene fundamentalmente una función sintética. Une el entendimiento y la intuición engendrando síntesis a la vez intelectuales e intuitivas. La construcción de la trama engendra igualmente inteligibilidad mixta entre lo que hemos llamado la punta, el tema, el “pensamiento” de la historia narrada, y la presentación intuitiva de las

¹⁰⁶ Ídem. Pág. 35

circunstancias, de los caracteres, de los episodios y de los cambios de fortuna que crea el desenlace. Así se puede hablar del *esquematismo* de la función narrativa.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Ricoeur Paul Tiempo y Narración I: configuración del tiempo en el relato histórico... Pág. 136

Capítulo 4 Construcción del guión, propuesta de solución

Con los conocimientos recabados a lo largo de los capítulos anteriores, hemos seleccionado un conjunto de explicaciones que deben dirigirnos a un punto específico. El desarrollo de un guión de principio a fin será necesario para comprobar que nuestra investigación propone una forma de solucionar la construcción de un guión cómico. No debe negarse que existen una serie de variables que se han ignorado; como otras posturas lingüísticas u otros manuales de construcción del guión. Esto nos remite a que el avance en materia de investigación del guión quede abierto a nuevas contribuciones y futuros trabajos. Así se cumple el propósito de aproximarnos al entendimiento de la complejidad en la escritura de un guión.

El ejemplo que se propone en el presente estudio será un guión titulado *Disparejos*¹⁰⁸, que fue elaborado, con el modelo que se propone en el presente documento, de principio a fin.

4.1 Observando la realidad y construyendo un primer modelo de desarrollo del relato

Cuando analizamos el origen de las ideas llegamos a la conclusión de que la realidad social y cultural, es la primera fuente a la que debemos dirigir la atención. Cuando el autor observa, para obtener las ideas necesarias para escribir un guión, debe tomar en cuenta los siguientes puntos:

- 1) Qué aspectos de la realidad o temas le interesan, le angustian o afectan directamente.
- 2) Cuánta información puede obtener sobre estos temas.
- 3) En que lugares puede obtener información de primera fuente o presenciar los acontecimientos necesarios.

Ahora bien, si el campo programático está bien delimitado, en el estudio de Luhmann, la selección de textos que profundicen la información se reduce a los cuatro principales

¹⁰⁸El guión fue construido con el modelo que se propone en éste estudio y su creación fue hecha exclusivamente para éste trabajo.

tipos: noticias o reportajes, publicidad, y entretenimiento. En este caso seleccionaremos entretenimiento.

Si el entretenimiento es un ensayo de solución de la realidad angustiante, el siguiente paso es escoger un tipo de realidad angustiante que sea lo más general posible de acuerdo al interés del autor y tomando en cuenta los valores universales de su entorno cultural, es decir, lo que una mayoría comparte a modo de unidades culturales. Por ejemplo: el amor¹⁰⁹. Por lo tanto nuestras observaciones estarán sujetas a esta primer *idea cardinal*.

Las fuentes de donde obtendremos toda la información necesaria para desarrollar esta primera idea se encuentra en todos los materiales que traten el tema. Por ejemplo: novelas, textos científicos, psicológicos, filosóficos, películas, series de televisión, programas radiofónicos, etc. La razón principal será ubicar de qué manera otros autores han solucionado nuestro problema, para proponer un tipo de realización con variaciones estructurales fundamentales, con ello nos alejamos de copiar las estructuras de otros y obtenemos nuevos estímulos creativos.

Con estos primeros aspectos claros, lo siguiente será comenzar a estructurar un modelo¹¹⁰ de desarrollo acorde a lo visto en el análisis estructural del relato. Es decir, con la información obtenida del material consultado, seleccionamos todas aquellas ideas cardinales que nos parecieron interesantes. Por ejemplo: la muerte del ser amado, la infidelidad, la primera cita, el matrimonio, las relaciones de pareja, el abandono, la violencia, etc.

Es importante mencionar que el autor es libre de poner en un listado todo aquello que le parezca interesante, en otras palabras, la libertad en este punto es fundamental. De este sub listado tomamos la idea que se pueda desarrollar con el mayor número de información posible. En el caso de nuestro desarrollo será: las relaciones de pareja.

Cada vez que hagamos una selección de información nos percataremos de que las opciones se reducen en cada sub selección, esto es importante porque delimita nuestro campo de desarrollo a su mínima expresión posible. El autor, tras una serie de sub selecciones deberá decidir en que punto detiene su investigación.

¹⁰⁹ En este punto de selección, nuestras primeras ideas cardinales podrán estar sujetas a ideas generales como los valores o las percepciones que se consideran universales, como: la muerte, el sexo, la libertad, el honor, la lealtad, la justicia, etc.

¹¹⁰ A partir de éste punto, el uso de la palabra "modelo" será el que corresponde a la propuesta de estructuración del guión. Por respeto a los modelos canónicos de construcción (Aristotélicos) hacemos esta anotación. No se compara el presente trabajo con ellos es una contribución al entendimiento a través de una investigación con diversas fuentes.

Conforme a nuestra investigación del tema, y con el microsistema de obtención de la información que llevamos hasta ahora, lo que sigue es ubicar un número de ideas cardinales de nuestra sub idea cardinal: las relaciones de pareja. Por ejemplo: la conformación de un hogar, la convivencia familiar, las discusiones de pareja, la incompatibilidad de caracteres, etc.

Entonces, hasta ahora tendremos una frase del siguiente tipo: *el amor en las relaciones de pareja con incompatibilidades de caracteres y sus discusiones*. Donde el *amor* es el tema general, las *relaciones de pareja* son una de sus variables y la *incompatibilidad de caracteres* es una sub variable de las anteriores, las *discusiones* son una segunda sub idea que funciona como un elemento de especificidad al que se le pueden agregar más sub ideas. Lo importante es delimitar lo más posible nuestra idea cardinal a desarrollar, con la finalidad de establecer un primer eje universal de desarrollo, es decir, una idea que se mantenga durante todo el relato.¹¹¹ En el capítulo 3 establecimos este primer nivel de construcción como *el argumento*.

El siguiente paso será agregar el tipo de tratamiento que le daremos a ese conjunto de información. Anteriormente identificamos este proceso como *la narrativa* que es la forma en que vamos a tratar todo el relato a lo largo del guión. En este caso corresponde a *la comedia* ya que investigamos lo referente a la parte analítica del chiste que nos permite trabajar con frases, respetando nuestro uso del modelo lingüístico del relato. ¿Por qué tratar en éste punto la narrativa? Porque éste será el segundo tópico de investigación del autor que buscará soluciones específicas en el material (textos, videos, audio, etc.) que revisó con anterioridad. Así el flujo estimulante es constante, la segunda revisión traerá consigo nuevas ideas que beneficiarán al guión.

Hasta ahora hemos construido únicamente ideas cardinales. Los *indicadores* o ideas complementarias, que fungen como catalizadores de las primeras, serán el revestimiento de un armazón de ideas cardinales que debemos construir primero. De tal forma que lo siguiente será definir todas las sub ideas cardinales que nos parecieron interesantes para agregar a nuestro relato.

Llegado a este punto es trabajo de cada autor tomar decisiones que determinaran el rumbo de su relato. Tendrá que decidir qué aspectos desarrollar con mayor énfasis. En nuestro ejemplo debemos decidir en cual dirección nos enfocaremos de entre nuestras cuatro ideas cardinales (el amor, las relaciones de pareja, las incompatibilidades y las discusiones). Si fuera el caso del amor, se podría planear una cuestión filosófica (por ejemplo, reflexiones sobre la esencia del amor) tomando en cuenta las otras ideas subsecuentes. De ser las relaciones de pareja, el desarrollo podría enfocarse en un

¹¹¹ Existen otras formas de construir ideas cardinales. Sin embargo, el modelo presente es el resultado de una investigación previa que involucra elementos de otras disciplinas con las que debe existir una concordancia de sentido. Por tal motivo es que se sugiere que la investigación queda abierta a nuevas aportaciones que sugieran nuevas direcciones de investigación en concordancia con otras disciplinas.

aspecto que afecte a las personas de acuerdo a las otras ideas. En el caso de nuestro ejemplo será la incompatibilidad de caracteres y cómo es determinante en las otras ideas. Las incompatibilidades son las variables determinantes en la dirección del relato.

La pregunta lógica debe ser ¿cuáles incompatibilidades y cuántas? Aquí entran las angustias del autor. Debe explorar en la memoria cuales han sido las incompatibilidades que le han afectado a lo largo de su vida y contrastarlas con las que le afectan a sus semejantes. Cuando planteamos el problema de la observación de la realidad propusimos que se buscaría información acorde a nuestras ideas cardinales, ahora es el momento de aplicar nuevamente éste supuesto. Es necesario que el autor observe la realidad en busca de las incompatibilidades que afectan a los demás, la forma de hacerlo exige una toma de decisiones en cuanto a lugares, horas del día, círculos de personas, familiares, amigos, en conversaciones privadas o públicas, etc. Esto luce como un modelo no terminado de exposición, no obstante, la intención es resaltar que el autor tiene el control absoluto de lo que observa, nuestro modelo sugiere la forma de hacerlo, pero el autor conoce sus necesidades y debe apegarse a ellas.

Hagamos una alto en este punto para explicar el orden de nuestro modelo. Hemos dicho que es flexible en cuanto al control de variables observables; pero también es flexible en el *orden* de la investigación; es decir, un autor puede comenzar a estructurar su armazón de ideas cardinales a partir de alguna subsecuente. Por ejemplo podríamos comenzar a investigar a partir de la idea *incompatibilidades* y podríamos complementar nuestra investigación hacía atrás. En otras palabras, a partir de esta idea cardinal podemos trabajar en la investigación para averiguar a que idea, o valor universal o general pertenece, agregando a nuestro listado todas aquellas ideas cardinales que tienen relación directa, o puede ser de interés.

Las conclusiones de Luhmann son claras en cuanto al interés de los individuos sobre los productos del entretenimiento, enfoca su estudio en la dirección de los productos de prominencia emotiva y emocionante que mantengan al espectador en tensión emocional suficiente para mantener su atención.

Lo importante es estructurar un modelo para establecer un orden de investigación. La razón fundamental para esto es que el proceso imaginativo, que se explico con el modelo general del juego, requiere de *información*. Entonces, la información entre más ordenada esté, mejor resulta su manejo, su ubicación y por lo tanto su uso práctico. Esto concuerda con lo dicho en el análisis estructural del relato y con lo visto en apartados anteriores.

Una manera de poner límite a la investigación de ideas cardinales es la de contemplar la duración del guión para el que se va a estructurar el relato. Tomando en cuenta el tiempo del producto final es posible determinar el número de ideas que necesitaremos. La referencia al tiempo en este caso es la duración de nuestro material audiovisual, es decir, el tiempo físico del soporte magnetofónico o digital. En ese orden, se debe tomar la decisión entre los formatos conocidos: video clip, corto metraje, medio metraje o

largo metraje.¹¹² Sin embargo, esto sólo es una sugerencia de investigación, nuevamente el autor conoce sus necesidades.

Con el primer armazón terminado, es momento de estructurar un relato al que revestiremos con un conjunto de *indicadores* que refuercen el sentido de nuestro argumento. En éste caso un primer nivel de organización es el paradigma dramático que consiste en tres tiempos que son los actos de desarrollo del relato (planteamiento, desarrollo y conclusión)¹¹³

4.2 Los ambientes y escenarios

Para este momento de la escritura es necesario que tengamos claros algunos aspectos que mencionamos en la técnica del guión. Los escenarios y ambientes en que vamos a desarrollar nuestro relato, contribuirán en la conformación del revestimiento que buscamos. Nuevamente, la selección del escenario se tiene que estar en conformidad con lo investigado previamente (materiales audiovisuales o textos); así como lo obtenido de las observaciones del entorno. Con éste orden de ideas, también es posible proponer un escenario que no haya sido utilizado en los materiales investigados. En el caso de nuestro ejemplo tomaremos el escenario: *departamento en proceso de mudanza*. Aquí podemos mostrar algunos de los *indicadores* que vamos a utilizar.

Un departamento en proceso de mudanza, es un espacio en el que todos los elementos de nuestra ambientación tienen sentido en ésta idea cardinal. Tomaremos en consideración elementos como: cajas de cartón con contenidos variables, cortinas provisionales (posiblemente sábanas o cortinas delgadas); desperfectos en las instalaciones de agua, gas, luz, teléfono; y faltantes como: focos, utensilios de cocina, muebles (comedor, sala, libreros, etc.) que denotan un desorden propio de la situación. Todos estos elementos permiten crear una *imagen* mental en el desarrollador del guión para complementar su eje universal que es el relato en sí mismo.

Cuando hablamos de *ambiente* se puede generar una confusión con respecto al escenario. Ello se debe a que el escenario describe un espacio físico y el *ambiente* se refiere al tono o sensación que ese espacio físico busca despertar en el espectador, en términos semióticos podemos hablar de su carga significativa o valor agregado a la imagen en el mismo sentido en el que se explica con la *escucha reducida*. De tal forma

¹¹² El tiempo entre estos varía de acuerdo al presupuesto con el que se va a financiar el material o la disponibilidad de recursos (humanos y técnicos) para producir el material. Para el presente estudio definiremos los anteriores con las duraciones siguientes: corto metraje de 30 sec. a 15 min., medio metraje de 30 min. a 1 hora y largo metraje de 1 hora hasta 3 horas.

¹¹³ Vanoye Francis, *Guiones Modelo y Modelos de Guión*, Nathan, París (1991), Pág. 90

que podemos decir que el ambiente refuerza el sentido de nuestra organización física del escenario, dotándolo de una carga significativa que se puede interpretar como ideas o valores agregados. Por ejemplo tristeza, pobreza, abundancia, organización, desolación, y todo aquello que confirme nuestra idea cardinal o que busque un fin específico.

4.3 El personaje

Con la *imagen* y los ambientes que vamos a utilizar; así como las primeras ideas cardinales definidas, el siguiente paso es estructurar el, o los *sujetos*, sobre los que van a recaer las acciones, o quienes motivan las mismas, que proponemos en nuestro primer esbozo de relato. Los *personajes* son nuestro siguiente objetivo.

El siguiente paso para determinar de manera exacta al personaje es la elaboración de la *sinopsis* tal como sugiere Doc Comparato ¹¹⁴. En anteriores capítulos tomamos el concepto de argumento como forma pura del relato y estructuramos su primera manifestación inestable en una síntesis, en éste momento de nuestra construcción debemos hacer concreta nuestra redacción por medio de la *sinopsis*; es decir, la concreción escrita del argumento, sintetizada de la forma más elaborada posible será nuestra sinopsis. Este punto del proceso es crucial en tanto que es la carta de presentación del guionista con productores, directores y actores; mismos que, en la mayoría de los casos, se interesan en un proyecto por las capacidades de desarrollo que observen en la sinopsis.

Por lo tanto, debemos tomar todos los elementos que recopilamos anteriormente y darles una estructura en unas cuantas líneas¹¹⁵. Para ello podemos elaborar un cuadro sinóptico en el que se incluya: en la parte superior el argumento o idea eje, seguido de la sub idea cardinal más importante y posteriormente un breve listado de nuestras ideas *catálisis*. El personaje principal o protagonista surgirá de estas primeras dilucidaciones, ya que, es sobre quién recae todo el peso dramático de nuestra historia. Es decir, ¿a quién vamos a conducir en nuestra representación? Es posible que para el guionista todos los personajes sean necesarios y de primera importancia, sin embargo, es siempre en uno o en un grupo en quién se centra la historia. En nuestro caso (el guión “Disparejos”) he seleccionado a cuatro protagonistas para mostrar un contraste entre dos parejas, la selección libre permite que le reste peso a los otros personajes, sin embargo, su relación de contraste es crucial para demostrar sus incompatibilidades con lo que se

¹¹⁴ Comparato Doc *De la creación al guión: Arte y técnica de escribir para cine y televisión*, 1ª Edición, La Crujía ediciones

¹¹⁵ se sugieren no más de 15

refuerza su conducción dramática entre sí. Por lo tanto su importancia se mantiene en éste primer momento de la redacción.

Con los elementos de nuestro cuadro organizados, Comparato señala que debemos definir los rasgos más importantes de los protagonistas. Para ello propone varios puntos analizados con guionistas del medio en el que se desenvuelve.

Relación personaje-historia “Personaje e historia viven una interacción perpetua. A veces comenzamos una sinopsis deslumbrados por un personaje y después buscamos la historia en otras ocasiones sucede todo lo contrario.

Lo importante es que el producto final resulte armonioso con una interacción personaje-historia indestructible, como si se tratase de una gran verdad”¹¹⁶

En términos de nuestros análisis anteriores significa que debemos ser estructuralmente convincentes con nuestras dilucidaciones del personaje conjugando la historia y el tipo de personaje por el que debe ser motivada la acción. Con ello reforzamos la ficción que proponemos para la representación. Todo debe concordar para que represente una gran verdad. En función de esto es posible decir que nuestros cuatro protagonistas deben ser incompatibles entre si para realizar satisfactoriamente el contraste.

El personaje “**Tiene que ser real** [...] Un personaje ha de poseer todos los valores que se consideran universales (morales, éticos, religiosos, afectivos, políticos, etc.) y también los llamados personales, que sólo tienen significación en aquel personaje específico (obsesión por el trabajo, manía por el orden, etc.)”¹¹⁷

Con lo anterior tomado en cuenta es necesario tener un modelo de *composición* que permita estructurar los rasgos principales de nuestro personaje en la concreción del texto. Los tres principales aspectos del modelo que aparece en los manuales de guión es el siguiente:

“-Factor Físico: edad, peso, altura, presencia, color del pelo, color de la piel...

-Factor Social: clase social, religión, familia, orígenes, trabajo que realiza, nivel cultural...

-Factor Psicológico: ambiciones, anhelos, frustraciones, sexualidad, perturbaciones, sensibilidad, percepciones...”¹¹⁸

¹¹⁶ *Idem. Pág. 119*

¹¹⁷ *Idem. Pág. 122*

¹¹⁸ *Idem. Pág. 124*

La conjunción de los elementos anteriores, y su infinita posibilidad de combinaciones, serán lo que revele la identidad de los personajes. Si bien es cierto que los personajes deben ser reconocidos como parte de una representación de los grandes valores universales, son los detalles de esta parte del proceso lo que hace único a un personaje en cada elaboración de un guión.

Tomando los procesos que hemos estructurado hasta ahora mostraré el apartado “descripción del personaje” que elaboré para el guión “Disparejos”

Es importante señalar que los elementos del psicoanálisis que aparecen en cada factor psicológico de los personajes son producto del estudio del capítulo VIII titulado “El Carácter” del *Curso básico del psicoanálisis*. “El carácter es una modificación crónica del yo, que puede denominarse *endurecimiento*, en el sentido de que es una protección contra peligros internos y externos. [...] Frente a una situación determinada el carácter va a tener siempre el mismo modo de reacción”¹¹⁹

Con esta anotación propongo sólo notas al pie de página para cada uso de los términos psicoanalíticos utilizados con el fin de no entorpecer la dinámica de nuestro estudio.

Ahora bien, el inicio de la creación de personajes podría ser a través del valor o emoción que deben representar en la construcción del relato. Por ejemplo existen personajes creados tomando en cuenta valores como la valentía o el amor. En nuestro caso buscamos un contraste entre parejas. Debemos preguntarnos cuáles son los conflictos comunes entre parejas para seleccionar la personificación correcta. He seleccionado para tal efecto los valores del orden, la puntualidad y la seriedad. Sus contrapartes son pues el desorden, el retraso y el relajo. Los cuatro personajes que presento a continuación son la propuesta que representa la observación sobre estos aspectos y la posibilidad que tales configuraciones ofrecen a la futura construcción de la trama.

Descripción Personajes:

Gabriel (Gabo)

Descripción Física: Hombre, 24 años, delgado, piel blanca, pelo corto, aseo meticuloso (rasurado, ropa limpia sin rasgaduras o parches, calzado impecable).

Descripción psicológica: (carácter obsesivo, con tintes neuróticos) Persona de conducta cohibida; dificultad de palabra; necesidades de investigación y tener la vida en orden.

¹¹⁹ Tallaferrero Alberto *Curso básico de psicoanálisis...* Pág.223

En estricto control de sus emociones y con aspiraciones de una vida de éxito económico en un puesto de dirección o similar. Conservador y renuente a las actividades artísticas o que involucren emociones fuertes (deportes extremos, fiestas, bares, antros, etc.)

Entorno Social: Vive con su novia (Christina, *Cris*) y tiene lazos fuertes con padres y familiares.

Christina (*Cris*)

Descripción Física: Mujer, 24 años, piel moreno claro, pelo corto, de compleción media, ropa ceñida al cuerpo, maquillaje y accesorios abundantes (collares, pulseras, aretes, etc.)

Descripción psicológica: (carácter histérico con tintes depresivos) Tendencia a la perfección en las cuestiones del maquillaje, la ropa y los accesorios con que viste de forma cotidiana. Necesidad de convivencia constante con amigos y familiares (de preferencia en fiestas, antros, bares, etc.) Tiene ideas de inconformidad con el modelo de vida que lleva y principalmente con su relación con Gabriel. Tiene un tic nervioso producto de su neurosis, que se manifiesta cuando le sugieren actividades sexuales o se encuentra en tensión que hace evidencia de inseguridades y temores al conflicto.

Entorno Social: Ha cortado sus relaciones amistosas por el tiempo que dedica a su relación con Gabriel y el poco gusto de su pareja por las fiestas y reuniones en antros y bares.

Odelia (*Ode*)

Descripción Física: Mujer de 23 años, tez blanca, ojos café claro y compleción delgada.

Descripción psicológica.- (carácter neurótico obsesivo) Tendencia a la necesidad de liberación de emociones reprimidas como la ira. Profundamente conservadora con ideas perversas que nunca se llegan a concretar, vive en constante angustia por su incapacidad de comportarse como su amiga Cris.

Entorno Social: Se reúne frecuentemente con sus amigas del “Club de la Felicidad Integral” donde leen textos de Carlos Cuahutemoc Sánchez, Paulo Cohelo, Og Mandino y similares, escuchan los discos de Mariano Osorio y realizan actividades de meditación y yoga formativo.

Entorno Social: Gusta de reuniones de té, desayunos con amigas y evita las salidas nocturnas a antros y bares. Víctor se escapa a su intento de mantenerlo en casa.

Victor Lumbago (*Lumbriago*)

Descripción Física: Hombre de 26 años, tez morena, ojos café oscuro y complexión media. Descuidado en su arreglo personal como el peinado y la ropa.

Descripción psicológica.- (carácter fálico narcisista) Tiene tendencias alcohólicas y de misoginia severa, adora a su madre y cree en los principios morales de dominio masculino en todas las áreas de la actividad laboral.

Entorno social: Tiene estrecha relación con Gabriel, por ser amigos de la infancia. Tiene un fuerte lazo afectivo con su familia, en especial con su madre. Le gusta la convivencia con amigos en especial para beber y acostumbra ser violento y extrovertido cuando esta completamente intoxicado.

Estos cuatro personajes poseen la configuración necesaria para suponer que sus relaciones estarían mejor si Odelia fuera pareja de Gabriel y Cris de Víctor. Es una inconsistencia que tiene el carácter de resaltar el hecho social de que las parejas ocasionalmente se presentan con tales características.

4.4 La Trama

En el capítulo anterior abordamos la construcción de la trama como la configuración de acontecimientos enlazados de tal forma que sus piezas den forma a un conjunto de sucesos con un fin determinado o sentido. Para profundizar en el problema de la construcción de la trama, siguiendo fielmente nuestro modelo de observación de la

realidad, no tomaremos los esquemas de los manuales de construcción del guión como el de Di Maggio, cuya aportación principal es la configuración de los personajes. Las observaciones de Paul Ricoeur son de mayor ayuda en cuanto que se hace énfasis en la relación de significación de la *trama* y el *tiempo* narrativo en el relato de ficción.

Por lo tanto, optaremos por una explicación, producto de la *episteme* del modelo Aristotélico sobre la forma en que se entrelaza una trama, por encima de la toma de un esquema como el de la *curva narrativa* que se inclina por una especie de explicación matemática que surge principalmente del formalismo ruso con Propp y el análisis de los elementos *funcionales* de los personajes en combinaciones numéricas limitadas¹²⁰.

Nos interesan las relaciones de sentido por encima de los esquemas que encuadran la realidad despojándola de la incertidumbre y del cambio. La naturaleza de la imaginación creadora escapa a éste tipo de esquematismo.

Demos la definición amplia de *trama* y profundicemos en su explicación.

Trama es: “un dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa *de* un conjunto de incidentes: eso es tanto como decir que transforma ese conjunto *en* una historia una y completa. Esta definición formal abre el campo a transformaciones reguladas que merecen llamarse tramas, siempre que puedan distinguirse totalidades temporales que realizan la síntesis de lo heterogéneo entre circunstancias, fines, medios, interacciones, resultados queridos o no.”¹²¹

Entonces la trama es *configuración*, no sólo el ordenamiento de acontecimientos cronológicamente en series de sucesos. Esta configuración relaciona todos los elementos en las diferentes dimensiones de significación “a la historia narrada se le pide esencialmente que entreteja simultáneamente complejidad social y complejidad psicológica”¹²². Estas dimensiones deben producir un sentido del discurso que permita la creación de una narración para solucionar de forma exitosa el problema de la *verosimilitud* de la historia “la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero”¹²³. Con esta conclusión cerramos un ciclo en relación con la Teoría de Sistemas para decir lo siguiente “El arte de la ficción se manifiesta [...] como arte de la ilusión”¹²⁴. La configuración de la narración de ficción se separa de la

¹²⁰ Ricoeur Paul *temps et récit. i: l'histoire et le récit*, (Paris, 1985) Trad. Tiempo y Narración II: configuración del tiempo en el relato histórico, Sexta Edición en español, Siglo Veintiuno Editores, México, 2007. Pág. 426-435

¹²¹ *Idem*. Pág. 348

¹²² *Idem*. Pág. 387

¹²³ *Idem*. Pág. 393

¹²⁴ *Idem*. Pág. 394

mimesis exacta de la realidad por el proceso de reinterpretación. Por esta razón los esquemas que encuadran una posible fórmula matemática de la creación de la trama caen en desgaste constantemente. Siempre surgen formas nuevas de configurar los elementos que, en sí mismos, se convierten en únicos e irrepetibles. Las nuevas necesidades narrativas, crean personajes complejos, dando vida a configuraciones de héroes alejados en progresión de la tradición. Estos nuevos héroes requieren, para un proceso de verosimilitud de sus transformaciones, modificaciones de cualquier convención en la figuración de la trama.

En este punto se precisa una explicación con respecto a la tradición y la investigación de las fuentes que permitan la estimulación de los procesos de creación. En los capítulos anteriores le otorgamos un valor a la investigación de obras audiovisuales para conocer la solución narrativa a los diversos problemas de escritura de guión. Esto es lo que podemos entender como asimilación de la tradición narrativa. Esta asimilación tiene la finalidad de conocer los modos de la narración en diferentes soportes para poder proponer una solución convincente (verosímil) a los obstáculos de creación. Con estos conocimientos es posible reconfigurar el tipo de tratamiento de la creación propia, con la base de la comparación con otros modelos. Como la configuración de todos los personajes es única, a pesar de su semejanza con otros, la trama requiere de una reinterpretación específica en detalle de la dinámica en la acción psicológica y social para su avance y conclusión posterior.

Por lo tanto, podemos afirmar que es necesario conocer la *tradición narrativa* para poder crear una configuración nueva, original, que sea un aporte propositivo al inmenso volumen de la creación de ficción. Al final la trama puede ser analizada pero no cerrada a unos cuantos *símbolos narrativos*, lo importante es precisamente el proceso de análisis, para lograr una sensibilidad de las estructuras de la realidad como se postuló en las habilidades que requiere la *mimesis I*.

Como no es posible enumerar los símbolos de la trama para establecer un límite combinatorio, debemos conocer los procesos narrativos entendidos en un complejo de *funciones* más que de *acciones*. Esto nos aproxima a una explicación de la *lógica narrativa* “La semiótica narrativa habrá cumplido [...] cuanto mejor haya logrado, en palabras de Roland Barthes, *eliminar* la dimensión *cronológica* de la narración a favor de su estructura lógica.”¹²⁵

Entonces es la definición de *función* lo que permite un comienzo hacia la *lógica de la narración*.

“Propp coloca en cabeza de la definición de cada función una proposición narrativa, que pone en escena, al menos, un personaje. Esta observación, como veremos, llevará a Claude Bremond a la definición de “función” [en *Logique du Récit*] como conjunción de un actante y una acción. Pero Propp ya había escrito al

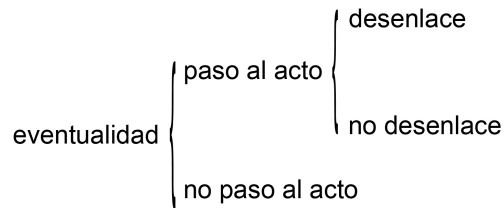
¹²⁵ *Idem. Pág. 424*

comienzo de su obra [*Morfología del cuento*]: “Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la trama”¹²⁶

En esta explicación de las funciones Ricoeur sigue de la siguiente manera:

“Daremos un paso en el camino de la logicización y de la descronologización de la narración partiendo de los personajes más que de las acciones y formalizando de manera apropiada las *funciones* que estos personajes son capaces de desempeñar en toda narración. Se podría entonces concebir una lógica de la narración que comenzase por un inventario sistemático de las principales funciones narrativas *posibles*, es decir, de los cometidos que los personajes pueden ejercer en torno a cualquier narración.”¹²⁷

Bremond nombra a estas funciones posibles “secuencia elemental”¹²⁸ y desarrolla el siguiente esquema:



Hemos desarrollado un pequeño relato, una idea cardinal, un argumento, una descripción espacial y una descripción de personajes. Hasta este momento nuestra construcción parece estática, en general y basado en lo anterior se puede decir que carece de una lógica de la acción y en consecuencia de una lógica de la narración.

El tiempo es un factor que aún no influye del todo en la composición de la dinámica narrativa. Existe una ubicación temporal tenue, la expresión de esta ubicación es la época y la duración del material digital. Sin embargo la *significación* del tiempo y la carga simbólica de éste así como la mecánica de su uso en narración será un problema que abordaremos en forma cuando revisemos lo referente al *diálogo*.

Entonces, tenemos cuatro personajes que tienen que ser movidos por la trama o movilizar la misma. Es momento de decidir cuál de estos dos caminos se debe tomar. En el esquema anterior se reconoce ésta función como *eventualidad* he tomado la

¹²⁶ *Idem. Pág. 432*

¹²⁷ *Idem. Pág. 436*

¹²⁸ *Idem. Pág. 436*

decisión, pues, de que los personajes movilizan la trama con la finalidad de crear un ambiente que reproduzca la sensación de que son nuestras *conductas, nuestros caracteres, nuestros defectos y nuestras decisiones* las que movilizan el curso de las acciones. Esto funciona para la construcción elaborada (“Disparejos”), si fuera el caso de un relato fantástico es probable que pudiera optar por un incidente o eventualidad que viniera del exterior para reforzar un sentido de *destino* de los personajes. Pero no es el caso.

Por lo tanto en “Disparejos” los personajes crean la *eventualidad* o ellos mismos *son* la eventualidad. En el siguiente nivel es necesario seleccionar un *paso al acto* o la negativa de éste. En este caso seleccionamos *paso al acto* y a continuación si la historia va a tener un desenlace o no. Por motivos de experimentación, me interesa explorar lo que sucedería en una selección de *no desenlace* o desenlace abierto para alcanzar un sentido que tiene la intención de conocer las sensaciones del espectador cuando se enfrenta a una narración con un final que dé la impresión de *no termino*. Esto es el producto de la investigación de la realidad de los medios de comunicación de masas en Luhmann, donde se explico que la realidad no termina, la narración crea una ilusión episódica de las unidades de sentido pero en el flujo de la realidad perceptual no existen los finales, esta aproximación es de nivel existencial. Por último, la historia tiene un final en el soporte digital y en el texto; pero su sentido narrativo y la conclusión de la trama no.

Con éste armazón teórico construyamos pues la *sinopsis* que en apariencia quedó pendiente en el apartado anterior. Era necesario hacer este abordaje para justificar las funciones de la lógica narrativa tomadas.

Sinopsis “Disparejos”:

Cris y Gabriel se mudan a un apartamento para iniciar una relación formal de pareja, esperan a sus amigos Victor y Odelia para desayunar. En el apartamento se dividen para platicar y se dan cuenta que sus incompatibilidades de carácter son un obstáculo para mantener una buena relación. Al final la vida de ambas parejas continúa pero el problema se mantiene.

Esta primera aproximación a la trama se revela como carente de conclusión o de movimiento radical o *transformación*. Este es justo el motivo de la elección, experimentar con una narración de éste tipo. El fundamento, resultado de la observación, es que en la realidad social y cultural existen cientos de parejas jóvenes que deciden compartir una vida *en* pareja y que son incompatibles entre sí, lo interesante es que se mantienen en su decisión en lugar de buscar otras personas más afines a su situación personal.

Freud identificó, en su camino para describir las pulsiones, dos tipos de categorías pulsionales que motivan al sujeto a modificar la conducta en una dirección. Las pulsiones yoicas o de autoconservación y las destructivas o de muerte. En *Esquema del Psicoanálisis* (1938, 1º Parte) hace un resumen de sus investigaciones sobre las pulsiones de la siguiente manera:

Llamamos *pulsiones* a las fuerzas que suponemos tras las tensiones de necesidad del ello. Representan *{repräsentieren}* los requerimientos que hace el cuerpo a la vida anímica. Aunque causa última de toda actividad, son de naturaleza conservadora; de todo estado alcanzado por un ser brota un afán por reproducir ese estado tan pronto se lo abandonó. Se puede, pues, distinguir un número indeterminado de pulsiones, y así se acostumbra hacer. Para nosotros es sustantiva la posibilidad de que todas esas múltiples pulsiones se puedan reconducir a unas pocas pulsiones básicas. Hemos averiguado que las pulsiones pueden alterar su meta (por desplazamiento); también, que pueden sustituirse unas a otras al traspasar la energía de una pulsión sobre otra. Tras larga vacilación y oscilación, nos hemos resuelto a aceptar sólo dos pulsiones básicas: *Eros y pulsión de destrucción*. (La oposición entre pulsión de conservación de sí mismo y de conservación de la especie, así como la otra entre amor yoico y amor de objeto, se sitúan en el interior del Eros.) La meta de la primera es producir unidades cada vez más grandes y, así, conservarlas, o sea, una ligazón *{Bindung}*; la meta de la otra es, al contrario, disolver nexos y, así, destruir las cosas del mundo. Respecto de la pulsión de destrucción, podemos pensar que aparece como su meta última transportar lo vivo al estado inorgánico; por eso también la llamamos *pulsión de muerte*. Si suponemos que lo vivo advino más tarde que lo inerte y se generó desde esto, la pulsión de muerte responde a la fórmula consignada, a saber, que una pulsión aspira al regreso a un estado anterior.¹²⁹

En el binomio sadismo/masochismo¹³⁰, que se analiza profundamente en *Pulsiones y destinos de Pulsión*, encontramos que existen derivaciones de la pulsión de muerte en el placer que se obtiene no del dolor físico sino de la excitación sexual que éste produce en el masochismo. Para el sádico es la identificación con el objeto de la pulsión lo que le hace participe de placer que el otro recibe. Estas observaciones nos ofrecen una explicación favorable para el fenómeno que abordamos en nuestras incompatibilidades de pareja. Sin embargo no ofrece una solución que no se refleje en una situación clínica o terapéutica. Nosotros no llevaremos la problemática a los niveles de una patología, sino al factor social regular que permite y lleva el fenómeno como un *curso normal de las cosas*. Entonces, vemos la problemática, la entendemos, pero por no ser una patología no es posible prescribir una solución. En conclusión el problema se presenta como imposible de solucionar.

¹²⁹ Freud Sigmund *Esquema del Psicoanálisis...* Pág. 85

¹³⁰ Freud Sigmund *Pulsiones y destinos de Pulsión...* Pág.47

Este entendimiento de la problemática nos llevará a esclarecer las formas de conducta represiva que los personajes adoptarán en el transcurso de la trama.

El sentido de esta trama es representar un momento en la vida de cuatro personas, donde se reduce, al máximo posible, el efecto episódico de la narración de ficción. El supuesto teórico de esta lógica de la narración es causar el desagrado o la sensación de no término en el espectador. Nuevamente es una necesidad experimental para conocer de mejor manera la mecánica de la lógica narrativa.

Ahora bien la movilización en la trama exige de un *proceso* con dirección al sentido de la narración. “Se debe pues unir un nombre-sujeto a un proceso predicado en un término único: la función”¹³¹ Este número de funciones posibles se divide en: *funciones de paciente*¹³², *de agente*¹³³, *las influencias*¹³⁴, *las valorizaciones*¹³⁵ y *las retribuciones*¹³⁶.

Si hemos determinado que son los personajes los que movilizan la acción, entonces ellos son *paciente* y *agente* a la vez, esta afirmación exige una precisión. De forma coordinada, a través del desarrollo de la trama, los personajes se turnan en las funciones por medio del *diálogo*. Este es el precepto por el que se debe comenzar para el inicio y la determinación del curso de los diálogos futuros.

Con todo lo anterior podemos decir que la construcción de la trama en “Disparejos” debe dirigirse a presentar de forma verosímil a cuatro personajes que fungen como pacientes y agentes de sus propias acciones y su fin último es el de *comunicar* una noción de *retrato* o *imagen* de una realidad por encima de presentar un proceso de mejoramiento o deterioro de sus personalidades. Esta representación aborda el problema en un binomio que va de una *micro* situación a un *macro* problema social.

Ahora bien la lógica de la acción se divide en unidades de sentido de la misma forma que se dividen las ideas cardinales y las catálisis. Esta primera división, tomada por los análisis lingüísticos del filme, es la *escena* que “reconstituye, por medios ya fílmicos,

¹³¹ Ricoeur Paul *temps et récit. I: l'histoire et le récit*, (Paris, 1985) Trad. Tiempo y Narración II:... Pág. 438

¹³² “Definimos una función de paciente a toda persona a la que la narración presenta como afectada, de un modo u otro, por el curso de los acontecimientos narrados” [Bremond en *Logique du Récit*] (p(139) *Ídem. Pág. 438*

¹³³ Factor o personaje que, afectando de forma directa al paciente, moviliza la acción. *Ídem. Pág. 438*

¹³⁴ “que se ejercen sobre la conciencia subjetiva que el paciente saca sobre sí mismo” *Ídem. Pág. 438*

¹³⁵ “las nociones de mejoramiento o de deterioro, de protección o de frustración” *Ídem. Pág. 439*

¹³⁶ “el estudio del mérito y del demérito; aparecen nuevas funciones: por parte del paciente, las de beneficiario de mérito, de víctima de demérito, y por parte del agente, las de retribuidor de recompensas y castigos. *Ídem. Pág. 439*

una unidad que *todavía* se siente como “concreta” y como análoga a las que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada)¹³⁷ este *sintagma* de la acción en su conjunto y sucesión da en la composición compleja la *secuencia* que funge como unidad de sentido y es la que nos interesa para la composición de la trama. “La SECUENCIA constituye una unidad más inédita, más específicamente fílmica aún, la de una acción compleja (aunque única) que se desarrolla en varios lugares y “salta” los momentos inútiles¹³⁸ esta definición en conjunto con lo visto en el capítulo 2 respecto al carácter episódico de la realidad nos muestra un camino de la lógica narrativa para contraer el tiempo en los acontecimientos más importantes de la narración, eliminando toda la información irrelevante de la acción continua.

Este razonamiento derivado del filme nos lleva a obtener una herramienta de división de nuestras unidades de sentido. Por lo tanto utilizaremos la *secuencia* para exponer las acciones de nuestra narración en un tipo de texto que producirá un *proto guión*, es decir, una construcción escrita que deberá convertirse en un guión posteriormente.

Si la lógica de la trama indica que toda narración contiene un principio, un medio y un fin, podemos aplicar este supuesto para delimitar nuestro número de secuencias a tres. Esto tiene una función de ejemplificación y de simplificación de la praxis. Con la necesidad productiva es posible distender el desarrollo de la trama en un número mayor de secuencias (un guión cinematográfico puede tener más de 30) aunque estas siempre se agrupan en los tres estadios o puestos de la lógica narrativa. Entonces, para tener un mayor dominio explicativo delimitamos nuestra creación a tres.

Cuando definimos la síntesis de nuestra narración mencionamos: 1) el lugar donde se lleva a cabo la narración *departamento en proceso de mudanza*, 2) un evento *nudo* que los personajes acuerdan para dar movimiento a la trama *un desayuno*, 3) y, por último, el descubrimiento o confrontación del conflicto con *la incompatibilidad de caracteres*.

Sobre este eje se debe revestir la acción en una trama que conjunte los elementos de forma verosímil para crear el efecto comunicativo deseado. En este momento es posible comenzar a trabajar en estos tres momentos de la narración con los elementos que hemos acumulado a lo largo de nuestra investigación. Es ahora donde el cruce de los elementos psicoanalíticos, semióticos y de la teoría de sistemas es más fuerte.

Retomando la práctica del guión y con el curso de nuestro desarrollo del modelo de creación tenemos un conjunto de elementos que, en una configuración progresiva, permite la creación de los primeros momentos de nuestra narración de la siguiente manera:

¹³⁷ , Christian Metz, *Análisis Estructural del Relato...* pág 156

¹³⁸ *Idem. Pág. 157*

Secuencia 1 *Bienvenidos*

La acción se desarrolla en el dormitorio de departamento en el que Cris y *Gabriel* desempacan algunas cajas. *Gabriel* le quita la cinta adhesiva a una caja y Cris, de pie, extrae el contenido de una bolsa (grande) que está en un banquito. Ambos están tras una cortina que cubre lo que aún no se termina de desempacar.

He nombrado a la primera secuencia “*Bienvenidos*” por dos razones: la palabra “bienvenidos” tiene una relación semántica con la llegada a un lugar al que se es ajeno, de forma profunda la polisemia de la palabra permite la asociación a diferentes conceptos como *la presentación al espectador de la situación a narrar* es una forma inclusiva, ilusoria, de la necesidad comunicativa de hacer partícipe al espectador en la narración. En la forma en que el psicoanálisis agrupa las proposiciones explicativas de sentido, en frases, podemos decir que: *damos la bienvenida a los personajes y al espectador a la narración.*

En el orden lógico del discurso las acciones de los personajes deben ser sincrónicas con el espacio de la narración; siempre y cuando la intención en el sentido de la acción no sea otro. Por lo tanto, los personajes *desempacan* algunos objetos para comenzar a desarrollar un *algo*. En apariencia nuestra narración sigue estática, sin embargo, ya existe un posicionamiento sólido de los personajes en un espacio determinado, ya hay un sentido de sus primeras acciones y tienen un motivo claro para desarrollar una trama.

El punto medio de nuestra narración, dónde la problemática se expone, preparando el terreno para el desenlace es la secuencia dos, en la que los personajes se dividen para intercambiar impresiones de su relación. Observando la realidad, en numerosos casos he registrado que las parejas cuando se reúnen, se dividen en parejas para platicar sus vivencias de las últimas semanas; para intercambiar impresiones de sus relaciones o simplemente con el fin de ponerse al tanto del curso de su vida profesional. Por la recurrencia del fenómeno, en por lo menos ocho parejas, he llegado a la conclusión que este periodo de tiempo sigue un patrón natural de acción. Para reforzar los elementos de investigación es posible ver el mismo fenómeno en algunas películas. Por ejemplo en *Sideways*¹³⁹ escrita y dirigida por Alexander Payne, la trama se desarrolla en estos dos momentos, las parejas se separan en hombres y mujeres para revelar los sentimientos y emociones de sus vivencias recientes, es decir, pasan momentos con sus relaciones amorosas y posteriormente se reúnen entre amigos para contar lo que piensan sobre sus acciones recientes. Es una forma de expresar la verdad sobre el curso de los

¹³⁹ *Sideways* Entre Copas, escrita y dirigida por: Alexander Payne, producida por: Michael London, basada en una novela de: Rex Picket, distribuida por: Fox Searchlight Pictures. 2004

acontecimientos. Toda la narración transcurre de esta manera, como si fuera un patrón cultural normal.

Entonces la secuencia 2 será una división en parejas de amigos, el motivo principal será, si tomamos en cuenta que están reunidos en un departamento en estado de mudanza y ello significa que los elementos de este espacio aún están en desorden, entonces las parejas se dividen para hacer distintas tareas de acomodo en el lugar.

El texto quedaría de la siguiente forma:

Secuencia 2: *Nos repartimos el quehacer*

En la sala del departamento los cuatro personajes se separan para realizar diferentes tareas. Las mujeres del grupo aceptan la preparación del desayuno en la cocina; mientras los hombres continúan desempacando algunas cajas en otra habitación. En el curso de la conversación revelan sus inconformidades con su relación amorosa.

Como se puede observar el título de nuestra secuencia 2 tiene una variación expresada en un sentido popular del reparto de tareas. “el quehacer” es una expresión común entre las familias. Esta frase hace referencia a una tarea doméstica que se lleva a cabo con regularidad. Por lo tanto es una forma de integrar el dominio de códigos culturales de una región, en éste caso México. En otros países seguramente este núcleo significativo se expresa de otra manera.

Por último si “No es una paradoja afirmar que una ficción bien cerrada abre un abismo en nuestro mundo, en nuestra aprehensión simbólica del mundo.”¹⁴⁰ Y “La terminación solo tiene este efecto si la experiencia de configuración es no solo dinámica y continua, sino también susceptible de nuevos arreglos retrospectivos, que presentan la propia resolución como la aprobación final que sella una buena forma.”¹⁴¹ Y además “Toda conclusión responde a unas expectativas, pero no las colma necesariamente.”¹⁴² Entonces ¿Qué sucede con la intención del guión *Disparejos* de dejar un final abierto o inconcluso intencionalmente?, Ricoeur explica ésta posibilidad de la siguiente manera:

¹⁴⁰Ricoeur Paul, Tiempo y Narración II: configuración del tiempo en el relato histórico... Pág. 405

¹⁴¹ *Idem.* Pág. 406

¹⁴² *Idem.* Pág.407

“Una terminación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionalmente un problema que el autor considera insoluble; no por ello deja de ser una terminación deliberada y concretada, que pone de relieve de manera reflexiva el carácter interminable del tema de la obra entera. La inclusión declara, en cierto modo, la irresolución del problema planteado”¹⁴³

Entonces la intención del desenlace de nuestro guión pone de relieve el carácter interminable de un tema que se es recurrente en la cultura. Además tiene un sentido de resaltar el carácter de no termino de la realidad como supone la ilusión de la ficción. Por lo tanto, nuestro experimento es válido, en tanto prueba una hipótesis de manera concreta.

La organización de la lógica narrativa en la secuencia tres, podría ser de la siguiente manera:

Secuencia 3: *Desayuno entre amigos*

En el suelo del departamento, se reúnen los cuatro personajes a desayunar tras haber compartido sus inconformidades de pareja. Mientras platican surgen en forma progresiva elementos en la conversación que revelan lo que en apariencia debería ser un secreto, el diálogo se convierte en una discusión. Al final la peor incompatibilidad da término a la discusión y a la secuencia.

Ahora tenemos un *prototipo de guión* complejo con secuencias que conjuntan: personajes, motivos y fines. Con este esqueleto debemos dar forma a la acción por medio del *diálogo*. En el apartados sobre la *práctica del guión* mencionamos solo algunas funciones del dialogo, enfocado a la primera estructuración. Ahora debemos profundizar en la significación y las implicaciones discursivas de la interacción de los personajes.

¹⁴³ *Ídem. Pág.407*

4.5 El diálogo

Hagamos una aclaración sobre la figura del *narrador* que, gracias a los estudios de Metz, ha adquirido una significación profunda en tanto que; ya no es tan solo una posición dramática respecto al relato, es decir, el narrador ya no es únicamente un testigo de las acciones que interviene como una voz fuera del campo de las representación. Es la figura del autor, es su *yo* representado en *quién cuenta la historia*.

“El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro. [...] Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las preceden en el tiempo de la historia. Es él quién nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien, por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quién elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción “objetiva”. Tenemos, pues, una cantidad de informaciones sobre él que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera.”¹⁴⁴

En conclusión es siempre el narrador quien se transporta de una posición a otra en la narración, sin ser por esto el discurso. Entonces es el narrador quien funge como *input/output* no solo de los medios de comunicación de masas y la realidad sino también entre la narración y el lector. Este es el principal fundamento para decir que el autor debe explorar las expresiones de su entorno para establecer una *mimesis* significativa con las relaciones simbólicas en interacción que se desarrollan en la narración.

Debemos hacer un apunte respecto al uso de expresiones como *giüey* o *huevón*, es posible que sean consideradas, por algunos medios de comunicación, como inapropiadas para su utilización en un horario de transmisión determinado. Sin embargo, el autor no puede limitarse al escribir; ya que busca aproximarse al modo en que los personajes se relacionan de manera efectiva durante una conversación en contraposición con la realidad. Esto es el efecto mimético que buscamos explorar a profundidad, por lo que debemos respetar la manera en que en la realidad se ha observado el uso indiscriminado del lenguaje. Cuando ejemplifiquemos con el constructo del guión profundizaremos sobre el tema. Por el momento, solo queda decir que como objeto de investigación, el diálogo debe permanecer acorde a nuestras necesidades analíticas y de sentido.

Dicho lo anterior y con el armazón de la trama podemos comenzar a trabajar con los diálogos.

¹⁴⁴ Christian Metz, *Análisis Estructural del Relato...* pág 190

Tenemos dos personajes que desempacan en nuestra primera secuencia, de acuerdo a la definición del carácter de Gabriel y Cris, debemos realizar procesos imaginativos que involucren la creación de una imagen de la situación y los posibles caminos que debe tomar el curso del guión. En el primer momento los dos personajes están desarrollando la actividad de *desempacar cajas*. Si la previsión de los momentos futuros en el guión nos dice que *esperan a sus amigos Victor y Odelia* para desayunar, entonces su tema de conversación debe ir orientado en este sentido. El carácter obsesivo de Gabriel nos indica que es posible que esté impaciente por terminar de desempacar; para tener listo todo para el momento de la visita. Cris es posible que se encuentre indispuesta a realizar todo en un solo momento por su inclinación depresiva y su contrapostura al orden. El componente de neurosis en su carácter indica que sus respuestas siempre serán agresivas ante la actitud *ordenadora* de Gabriel. Una propuesta de construcción del primer diálogo sería entonces:

Gabriel: A ver si el huevón de Lumbago llega temprano, le dije desayuno al güey, y ya son más de las diez.

Cris: Me duele la cabeza. Pon esas cosas ahí (señalando debajo de la cama) ¿no?

Gabriel voltea con mirada fulminante, Cris replica:

Cris: Sí te estoy escuchando, que ya se tardaron.

Gabriel se pone de rodillas y empieza a meter los objetos debajo de la cama mientras sostiene la mirada molesta en crís.

Entonces, tenemos un primer momento en que Gabriel espera a su amigo que por la descripción de su carácter se revela como desobligado e impuntual. En contraposición con Víctor, Gabriel toma éste tono molesto por la tardanza para desayunar. Debe notarse el sintagma de la acción en la primera escena formal, ambos realizan una acción de principio a fin, en un primer momento, anunciando otros eventos que serán consecutivos en la narración. De forma objetiva tienen una acción contundente cuando dialogan sobre eventos futuros y realizan la acción de *desempacar*. Los personajes realizan un diálogo íntimo en el que es posible que se expresen con palabras como

huevo o *güey*; eliminar éstas expresiones podría ser del orden de la censura en las líneas de observación de la conducta, como mencionamos al inicio del apartado. Este ejemplo nos demuestra de manera inmediata que eliminar dichas expresiones podría desarticular el sentido de intimidad y confianza que se lleva durante la lógica de la acción. Por lo tanto, hasta que el guión no sea aprobado para un medio de comunicación específico, es necesario mantenerlo lo más aproximado a la función mimética posible.

Ahora bien, es importante intercalar la presentación de los personajes para enlazar la trama de tal forma que se note la intención de comunicar que los cuatro protagonistas tienen el mismo *peso* o carga simbólica dentro de la narración.

La siguiente escena corresponde a la acción de llegar a la cita, la podemos interpretar como: *subir las escaleras*; ya que, tiene el objetivo de presentar a los otros protagonistas y mostrar de manera breve y contundente su carácter en unas cuantas acciones y diálogos. Entonces, Odelia es un personaje obsesivo y conservador; por lo tanto, debe estar molesta por llegar tarde a una cita, su actitud física debe ser el reflejo de su estado de ánimo. Para algunas mujeres su arreglo personal es crucial para causar una buena impresión con sus anfitriones. Si Víctor por su carácter desobligado y su alcoholismo presupone poco arreglo en su vestimenta y presentación; entonces su pareja debe responder ante éstas circunstancias. Las acciones de Odelia deben corresponder con su estado de ánimo una forma de expresión puede ser que *se arregla el pelo nerviosa*, como es tarde para su reunión y su actitud debe ser de molestia, el objeto de su enojo es su pareja (Víctor) quién por su carácter irresponsable es impuntual y poco formal en su presentación. Aquí la *tendencia al alcoholismo* de Víctor indica que sus problemas deben provenir principalmente de este vicio. Vemos surgir el primer causal de un chiste en nuestro diálogo, producido principalmente por la orientación agresiva de las palabras de Odelia y la negación de la verdad en Víctor, la verdad podría ser que *Víctor llega tarde a su reunión por su alcoholismo y su pareja molesta lo presiona para que se apresure a un compromiso al que llegan tarde*. Ésta es la idea cardinal de la escena *suben las escaleras*. Una propuesta de diálogo puede ser la siguiente:

Víctor y Odelia suben por una escalera

Odelia: (molesta y arreglándose el pelo nerviosa) Te dije que no llegaras tan tarde.

Víctor: (se limpia la nariz con la mano) Es que me sentía medio mal, como que me quiere dar gripa...

Odelia: (interrumpe) que gripa ni que nada, si estás bien crudo.

Víctor: (Se acomoda el tiro del pantalón) (trueno los labios, con desdén) ¡Ohhhh!... ¡apúrate ándale que no le quiero quedar mal a mi compadre! (en tono humilde, mientras se revisa el aliento) ¿No tienes una pastillita?

Odelia: Ahorita que lleguemos le das una mordidita a la del baño a ver si con eso...

Como se puede ver, Víctor trata de desviar la línea de pensamiento de Odelia sobre la dirección de la verdad. Argumenta que tiene *gripa* por que los síntomas se parecen a la *resaca* que produce el alcohol. Odelia retoma el curso del diálogo con agresividad resaltando la verdad. Por su carácter fálico narcisista Víctor no permite el dominio de la conversación e interrumpe *apresurando a Odelia* siendo él la causa de su retraso. El último chiste es el de *la pastilla para el aliento* y la respuesta agresiva de Odelia cambiando el sentido de su propuesta con una idea del tipo: *muerde una pastilla desodorante del baño para tu aliento alcohólico*. Al final la molestia de Odelia concuerda con sus palabras y el sentido que le imprimen al diálogo tiene el potencial cómico y veraz que necesitamos.

En el siguiente sintagma escenográfico la lógica de la acción indica que los personajes *se reúnen*. Lo común es que las personas tocan la puerta, los anfitriones abren y se suceden los saludos pertinentes. Sin embargo un juego de situaciones podría modificar ésta línea narrativa en otro sentido. Si están en *proceso de mudanza* y los personajes están desempacando algunos objetos, es posible que mantengan la puerta abierta para continuar metiendo objetos o barriendo el piso y sacando la basura. Es común que la puerta que da a la calle quede entreabierta cuando se hace limpieza en una casa. Entonces los visitantes pueden llegar de manera sorpresiva y podemos generar una nueva situación cómica por medio del factor inesperado en una línea de acción. Si Gabriel y Cris están discutiendo sobre el acomodo de cosas y su estado de ánimo es molesto entonces tenemos el causal de una *discusión*. Esta confrontación podría ser el primer anuncio del *tono* general de las acciones futuras; porque es la catálisis o puente que une a los cuatro personajes en una primera interacción. Entonces la idea cardinal de la escena sería la siguiente: *Víctor y Odelia llegan al apartamento, encuentran la puerta abierta y sorprenden a Gabriel y Cris en medio de una discusión*. El núcleo de la acción cómica es entonces el *tema de la discusión*.

En la cinta *Austin Powers: The Gold Member*¹⁴⁵ hay una secuencia en la que la protagonista (buscar nombre) y Austin (Mike Meyers) sacan objetos de una maleta y las sombras que generan en la tienda de campaña sugieren otra línea de sentido: *pareciera que saca los objetos del trasero de Austin*, mientras los enemigos de ambos observan las acciones desde fuera. Lo cómico de la acción es que el espectador conoce ambos sentidos pero el juego gráfico y de diálogo mantiene la carga significativa hacia la idea obscena porque comprime el primer sentido; ya que los enemigos, desconocen la verdad de la situación; entonces se realiza una condensación de sentido como lo vimos en la técnica del chiste. Esta idea puede servirnos para solucionar nuestra intensión sorpresiva sobre el curso de la discusión en *Disparejos*. Entonces agregaríamos que la *discusión* es sobre el acomodo de objetos podría prestarse a una confusión en un sentido sexual. Si el carácter conservador y cohibido de Gabriel supone una inclinación hacia la disminución de *emociones fuertes* su vida sexual puede ser un reflejo de ello en dos direcciones: la primera es que su sexualidad se expresa en secreto o en actividades privadas y solitarias como la *masturbación* y, la segunda es que éstas actividades en pareja deben ser lo menos frecuentes posible. Esta verdad narrativa se debe convertir en el núcleo del diálogo. Con estas ideas podemos construir el diálogo de la siguiente manera:

En el cuarto, Cris y Gabriel continúan desempacando.

Cris: Traigo puras porquerías... a ver...

Gabriel se levanta y corre una cortina para cubrir algunas cajas y bolsas con ropa.

Gabriel: Le tapamos ¿no?

Cris: ta' bien

Corte a:

¹⁴⁵ Buscar ficha tecnica

Odelia y Victor se acercan a la puerta. Odelia hace el ademán de tocar la puerta; pero ésta se abre ligeramente.

Odelia: Mira, dejaron abierto... (Con tono de voz medio) ¿Hay alguien? ¿Hola, Cris?

Víctor empuja ligeramente a Odelia ella le tira un manotazo.

Víctor: Pásate pues.

Seguimiento de la pareja que entra en la casa y se dirige al cuarto donde están Cris y Gabriel. La puerta del cuarto esta entreabierta. Gabriel se agacha para seguir metiendo las cosas debajo de la cama.

Corte a: Odelia y Víctor se acercan al cuarto.

Cris: ¡mete bien esa chingadera Gabriel!

Corte a: Víctor y Odelia sorprendidos

Gabriel: Cht, cht, cht, no me grites...

Cris: no me grites qué... haz las cosas bien o no hagas nada, rey

Gabriel: no jodas, ya me duelen las rodillas.

Corte a: Víctor y Odelia se miran

Víctor: (cantando) de piedra ha de ser la cama y de piedra la
cabecera

Odelia: (le da un codazo) cállate tu.

Corte a: Cris y Gabriel continúa...

Cris: apúrate que me van a salir raíces...

Gabriel: ya no cabe nada...

Cris: claro que sí... nada más que eres medio güey

Gabriel: a ver enseñame pues...

Cris: ni eso puedes... ni eso...

Corte a: Víctor y Odelia

Víctor: Impotente el güey... ya vez por jalarle el pescuezo al
ganso de diario

Odelia: ¿el qué?

Víctor: nada, nada, que a lo mejor (con tono brasileño) tiene
algunos problemas de erección.

Odelia: payaso

Corte a: Gabriel abre la puerta y los espanta

Gabriel: todavía se me para bien güey

Como puede verse Víctor siempre habla en *doble sentido*, comprime constantemente sus agresiones sexuales en respuestas con una *doble significación* por medio de la *polisemia* del lenguaje; y los puentes significativos que teje con sus palabras permiten la *alusión* a otros sentidos aunque sus respuestas parezcan disparatadas. Sus reestructuraciones de sentido son frases de la tradición narrativa. La observación es crucial para lograr este *efecto* de la composición en el diálogo. Solo después de observar varias conversaciones con amigos, vecinos, familiares y materiales audiovisuales, es posible *tomar* o *mimetizar* este efecto de la narración. La direccionalidad del sentido la da el autor; pero la construcción de los personajes imprime la lógica narrativa. En éste orden de ideas, cada frase del diálogo tiene un sentido específico, la intención comunicativa es que nunca se pierda la direccionalidad del sentido de forma veraz. Por último, como puede verse en éste punto de nuestro modelo podemos utilizar todos los términos de forma libre ya que la *imaginación* y la *creatividad* son procesos que requieren de dos elementos principales: 1) *información*: por medio de la investigación y 2) *libertad*: en función del uso ilimitado de teorías y tradición cultural.

La sorpresa con la que concluimos el diálogo anterior cierra el núcleo significativo, obligando a la lógica narrativa a comenzar una nueva acción. Por ello concluimos que es el momento de pasar a nuestra siguiente secuencia. La forma en que podemos determinar este paso es preguntar si ¿se ha cumplido el objetivo comunicativo de la narración en su primera secuencia? Y argumentar esta respuesta con la narración misma. Entonces: hemos presentado a los personajes, han llegado las visitas al lugar del compromiso, hemos mostrado el lugar donde se llevan a cabo las acciones y se ha direccionado el *tono* de la narración en unas cuantas acciones.

En la secuencia número dos “Nos repartimos el quehacer” tenemos como objetivos principales: establecer el *nudo* o conflicto de la narración, desarrollar el carácter de los personajes revelando sus motivaciones profundas y preparar el núcleo narrativo para el desenlace.

Debemos partir con una justificación para que los personajes se separen en hombres y mujeres. Con ello conoceremos la diferencia entre su actitud en pareja conyugal y su comportamiento en relación de amistad. Esto nos permitirá dar libertad a sus pensamientos más profundos y sus opiniones sobre los temas que consideran

trascendentales en sus vidas. Cuando construimos la *trama* determinamos este elemento como culturalmente aceptable; por lo tanto, sólo debemos desarrollar el diálogo en ésta dirección.

La escena comienza, entonces, en la sala o recibidor del departamento, donde los cuatro personajes se preparan para desarrollar sus tareas correspondientes. Si Víctor es el personaje con el menor grado de discreción en sus acciones es lógico suponer que él arranque el diálogo preguntando sobre el desayuno. Además por su condición de resaca es posible que tenga hambre al momento de desarrollar la acción. Las respuestas de Odelia y de Gabriel serán siempre agresivas o irónicas; ya que, por su culpa están comenzando tarde su compromiso; ambos presionan las acciones para apresurar el evento del desayuno. Cris, entretanto, se mantiene al margen porque, al igual que Víctor, se encuentra indispuesta para cualquier actividad como establecimos en la secuencia uno.

Una línea de acciones podría ser que Víctor cansado se pone lo más cómodo posible mientras Gabriel continúa desempacando. Odelia observa las acciones esperando a que se determine el curso de los eventos y Cris solo responde al curso de las decisiones. Para reforzar la molestia de los personajes ante la actitud de Víctor, se debe hacer evidente que todos conocen su condición de resaca de una u otra forma.

El diálogo, entonces, podría quedar de la siguiente manera:

Secuencia 2 *Nos repartimos el quehacer*

En la sala conversan los cuatro.

Víctor: (se avienta al sillón) Bueno y entonces ¿cómo le vamos a hacer?

Odelia: ¿Cómo le vamos a hacer de qué?

Víctor: (tono despectivo) Del desayuno mujer

Gabriel: (mientras saca una caja del cuarto contiguo) Salí temprano a la tienda por las cosas para preparar unos hot cakes. (voltea a ver a Cris) ahora les toca ¿no?

Cris: (mientras limpia un mueble) ¿Qué?, ¿se te van a caer los pantalones si preparas el desayuno?

Odelia: (conciliadora) bueno, igual platicamos un rato.

Cris: (a Gabriel) Órale pero tu sigue sacando las cosas que faltan.

Víctor: (sarcástico, le pega en el hombro a Gabriel) órale papá, que donde manda capitán...

Gabriel: ¿órale que güey? Acompáñame ni modo que te vas a quedar ahí echadote...

Víctor: Fíjate que como que tengo algo de gripa... y eso del polvo... tú sabes.

Gabriel: (interrumpe) ¡tas crudo que!

Víctor: (mueve la cabeza) ¡chale!

Las dos chicas salen de la escena rumbo a la cocina.

Entonces, el efecto cómico se mantiene con dos elementos esenciales: 1) siempre hay una verdad que pretende ser comprimida y su revelación en un cambio de dirección en el sentido tiene el potencial de producir un efecto cómico y 2) las agresiones de tipo sexual son el componente esencial para el juego del doble sentido en el que existe una víctima y un victimario, cuando se usa la frase “se te van a caer los pantalones si

preparas el desayuno”, existe un *doble sentido* en el que al personaje de ninguna manera se le van a caer los pantalones preparando el desayuno; sin embargo, la doble excepción de la frase incluye un sentido explícito de la *pérdida de masculinidad* que se usa en un contexto de este tipo.

El tercero en juego es el que presencia el evento y al que se tiene la intención de hacer reír, en este caso son el espectador y el propio narrador; quienes juzgan estos eventos basándose siempre en la observación y la referencia a la cultura. Este efecto del cambio de sentido lo conocimos como *desplazamiento* y es función del autor su manejo y del espectador su decodificación. Por eso el psicoanálisis cobra mayor importancia al momento del diálogo porque interpreta de forma efectiva los pensamientos de los personajes y permite condensar sus motivaciones en *frases* que pueden convertirse en acciones o en chistes propiamente, esto en la lógica narrativa es un componente de las catálisis de las ideas cardinales.

Ahora bien, tenemos dos situaciones que suceden en paralelo, son conversaciones que tienen una relación trascendental en la trama y deben ser coordinadas en una dirección. Esta coordinación debe establecerse por medio de cruces o puentes de significación a modo de las catálisis de sentido. Es importante enfocar el esfuerzo en mantener la fluidez de la trama por medio del cambio de escena sin perder el sentido único de la secuencia. Para ello, se toma una parte de una frase que refiere a un objeto y en la siguiente secuencia los otros personajes completan la expresión pero en su propio contexto. Esta catálisis tiene la particularidad de mantener la línea del diálogo en un sentido por medio de la *alusión* a un objeto. Son los cambios de escena por medio del corte directo lo que crea el efecto de continuidad y el núcleo de significación se mantiene, como lo vimos anteriormente.

Esta solución la debemos sintetizar con el sentido discursivo de nuestra siguiente coordinación de escenas. Establecidas las motivaciones de nuestros personajes la lógica de la acción podría quedar de la siguiente manera: *Odelia y Cris preparan el desayuno mientras conversan sobre la experiencia de vivir en pareja por primera vez. En el diálogo se revelan las inconformidades por la incompatibilidad de caracteres que es el nudo de la trama.* Sobre esta lógica de la acción el diálogo podría quedar de la siguiente manera:

Odelia y Cris en la cocina comienzan a reunir los ingredientes.

Odelia: (emocionada) ¿y cómo te sientes? (mientras pasa el cartón de leche)

Cris: pues me duele un poco la cabeza (toma un recipiente)

Odelia: no, de eso no. ¿Cómo te sientes ahora que ya viven juntos?

Cris: pues igual como que extraño un poco las libertades. (rompe el sello de la caja de leche)

Odelia: ¿pero se supone que ahora eres más libre no?

Cris: no te creas, ya no hago las mismas cosas que antes (vacía la leche en el recipiente)

Odelia: ya te tocaba sentar cabeza y *Gabriel* es chido ¿no? (le pasa la harina)

Gabriel: pues es medio impositivo eh, como que le gusta tener todo en orden y eso me desespera. Además como que siento que él cree que soy medio...

En este punto el diálogo cumple con una fracción temática completa a la manera de una frase o un sentido cerrado. Es decir, sólo se revela una incompatibilidad para dar turno a la siguiente escena donde Víctor y Gabriel conversan sobre el mismo tema.

Si establecimos que los hombres “terminarían de sacar lo que falta” entonces debemos plantear la lógica de la acción en este sentido y condensarla en una frase: *Mientras tanto Gabriel y Víctor continúan desempacando, Víctor se encuentra indispuerto por lo que se distrae en cualquier cosa mientras Gabriel termina de ordenar objetos de una caja. Gabriel se queja del carácter de Cris de la misma forma en que lo hizo ella anteriormente.*

Aquí es donde entra la *alusión* en una frase incompleta para que la terminen los siguientes personajes. Gabriel considera a su pareja como una mujer desordenada y hedonista, por eso son incompatibles, a la inversa Odelia tiene la misma línea de pensamiento sobre Víctor es el cruce de opiniones lo que ofrece el contraste y permite surgir las incompatibilidades de manera contundente. Entonces es lógico que la frase

catálisis pueda quedar con un insulto imperdonable que se suaviza por medio del sentido comprimido del que desconocen los personajes; pero que el autor y el espectador dominan como terceros en la narración. Por ello el diálogo podría quedar de la siguiente manera:

Gabriel: (en tono de exclamación sin sentido ofensivo) puta, se me olvidaron las herramientas en casa de mi mamá.

Víctor: (se recarga en una caja y hace como que limpia el polvo con un trapo) tan güey

Gabriel: (barriendo el piso) todo por las carreras. Le dije a Cris, aguántame un mes más, pero no, a huevo se hace lo que ella dice.

Víctor: ¿y quién manda? No te dejes ponle sus cachetadas

Gabriel: pero, a callar eh. Que lo borracho todavía no se te quita y no digo nada. Todavía me acuerdo cuando te lleve a tu casa, que me abre tu papá y pues solo me quedo decirle ¿Dónde le deposito a su briaguito? Desde ahí se te quedo Lumbriago.

Víctor: (interrumpe) Víc - tor Lum - bago aunque te tardes mendigo. ¡Ahhh, de ventilar cosas se trata! Que, ¿ya resolviste tu problema con lo de las *acá*? (hace un movimiento de masturbación con la mano) Ese mi *Gabo* mano sola.

Gabriel: shhh cállate. Ya estoy en eso, ya nomás me la jalo una vez al día. (Víctor ríe)

Víctor: ¿sabes de qué tengo ganas? Como de...

Intencionalmente he dejado la explicación del uso de la técnica del chiste para este momento, era indispensable mostrar la solución para tomar las frases complejas que fueron pensadas por separado antes de ser escritas. Tras revelar su descontento, por la prisa que tenía Cris por salirse de su casa, Víctor desvía la dirección del sentido con un chiste agresivo “dale sus cachetadas” es una exageración que esconde una frase del tipo *demuestra tu masculinidad imponiendo tu autoridad*, esta respuesta concuerda con su carácter *fálico narcisista*. El personaje responde a un nivel lógico aunque sus expresiones parecen fuera de contexto ya que *por apresurar a tomar una decisión de ésta clase nadie merece una golpiza*. En contraparte Gabriel replica con agresividad ante la puesta en duda de su hombría, poniendo de relieve el alcoholismo de Víctor. Es un juego de poder en el que se establece una competencia por el dominio de la conversación y al final por el *dominio del territorio*.

He usado una técnica de condensación con formación sustitutiva en la construcción de la réplica de Gabriel con el uso del apellido de Víctor, (Lumbago). La formación corresponde con la intención de resaltar el alcoholismo de Víctor de una forma agresiva estableciendo el parecido con la palabra “briago” que es una expresión popular equivalente a *ebrio* o *borracho*. El antecedente o historia breve tiene la finalidad de desarrollar o ampliar la información sobre *cuánto tiempo tiene su alcoholismo* para reafirmar el problema y determinar su carácter de irresoluble. Todo ello fue el producto de la observación, el análisis y la configuración cuidadosa del sentido en la lógica narrativa.

De la misma manera en que Gabriel libera la tensión agresiva, Víctor responde ante la ofensa poniendo en evidencia el vicio secreto y solitario de Gabriel: la *masturbación*, la razón por la que se hace uso de la alusión por medio gestual y verbal con el doble sentido, es por el carácter censurable de la expresión “masturbación”. Después de escuchar numerosas conversaciones puse el *tema* a conversación y en ocho de cada diez la desviación o la evasión del uso del término era evidente. Por esta razón se hace la supresión del sentido por medio de una formación sustitutiva de carácter verbal y el uso del doble sentido. Por último, quién pierde el dominio de la conversación es Gabriel por su carácter mesurado, a Víctor le es cómodo hablar de estos temas. La victoria de Lumbago marca el final de la discusión y establece el cambio de escena. Nuevamente el recurso de la catálisis en la frase se utiliza para unificar las conversaciones en la secuencia.

Como hicimos anteriormente debemos continuar el diálogo a modo de réplica con la conversación paralela que tienen Cris y Odelia. Los temas se unifican y crean un flujo continuo de ideas. El curso de la conversación anterior nos indica que debemos mostrar el contraste de opiniones sobre el tema sexual y la incompatibilidad de caracteres a nivel de responsabilidades. He dejado la frase incompleta siguiente: “¿sabes de qué tengo ganas? Como de...” por dos razones; la primera de estructura para dar pie a que el siguiente diálogo complete de manera sorpresiva el chiste y la segunda porque Víctor continua con la motivación fija del *hambre* que siente por los efectos de la resaca. Quién

debe darle réplica es su pareja, entonces, es Odelia quién inicia el siguiente diálogo respondiendo de forma agresiva. Esto abre el flujo de ideas catálisis en dirección de la opinión que se tiene sobre Víctor. Ahora bien, Víctor no tiene problemas para expresar su sexualidad por lo que suponemos que su pareja lo soporta por que mantiene una relación satisfactoria en éste plano. La respuesta de Cris debe ser cargada de envidia por lo que debe resaltar los otros defectos de la relación de su amiga. El alcoholismo de Víctor es el centro de la crítica entonces.

En el plano de la lógica de la acción debemos mantener el paralelismo temporal, por medio de la preparación del desayuno, cargando de significación los movimientos de los personajes para resaltar su estado de ánimo y su tono al hablar. Podemos utilizar una *alusión* sobre alguna acción para crear éste efecto, el uso de huevos en la preparación de los hot cakes puede darnos lo que necesitamos. Por último, una frase que condense las acciones de la siguiente escena sería: *mientras Cris y Odelia siguen preparando el desayuno, Cris resalta el alcoholismo de Víctor, en tanto, Odelia justifica las acciones de su pareja con el buen desempeño sexual de ésta*. Una forma del dialogo podría ser la siguiente:

Odelia: Una patada en el hocico. Eso le iba a dar en la mañana...

Cris quiebra un huevo.

Cris: (riendo) eso me vienes diciendo desde que lo conociste y nomás nada. Él sigue igual de briago y tú no le puedes poner un alto. (avienta el cascarón vacío y toma otro huevo)

Odelia (toma el recipiente de la masa y revuelve con fuerza): Como si fuera tan fácil. Se me escapa la bestia esa.

Cris: pues sí, siempre acabas pasándole sus gracias. ¿O que si de plano es muy bueno para clavar o qué?

Odelia: pues leve, digamos que le pone pasión. (deja de batir la masa)

Cris: Las cosas por su nombre, además como que se te nota que te falta un hombre que te ponga...

Nuevamente utilizamos el recurso del doble sentido para comprimir o minimizar el contenido sexual de las expresiones en los personajes. Este tipo de recurso es el más efectivo para evitar la censura de un contenido televisivo y poder explotar todos los elementos del carácter de un personaje. Expresiones como *clavar* son del uso popular cuando se hace referencia a las relaciones sexuales. Queda claro entonces que lo primero es definir el objetivo principal de un diálogo para, posteriormente, revestir o reconfigurar el mismo por medio de la técnica del chiste y la observación. Estos procedimientos son el resultado del análisis dedicado a los estados de la *mimesis*.

Cuando se lee el diálogo construido hasta el momento, podemos observar la velocidad que adquiere en términos del tiempo que requiere su representación; por lo que el recurso de dejar las frases incompletas para coordinar los cambios de escena adquiere un *ritmo* que exige un cuidadoso uso para no agotar el recurso. Para determinar un límite en el uso de esta técnica se puede sugerir la lectura repetida de los diálogos para no ocasionar una sobreexposición en el uso del lenguaje. La razón principal es mantener la atención del espectador, es una observación difícil dada la naturaleza subjetiva de la *atención*; sin embargo sólo la experimentación y la observación permite la *afinación* del estilo a este respecto.

Entonces, las agresiones sexuales continúan con Víctor, quién da la réplica a Odelia de tal forma que se establezca un *contra diálogo coordinado*. Así, los cuatro personajes participan en una discusión que crea una expectativa de conflicto futuro, es función del desenlace detonar una confrontación que integre todos los aspectos del planteamiento previo. La lógica narrativa y el armazón de la trama, son las herramientas estructurales que nos dan la pauta para llevar la construcción del diálogo a estos términos.

Tras la réplica de Víctor, Gabriel debe mantener el dominio sobre la discusión recordando otro defecto del carácter de su amigo. La construcción de Víctor señala que es alcohólico, por esta razón es consecuente presuponer que gusta de actividades donde predomine la acción de *beber* alcohol. Esto sólo se da en reuniones o bares de diversos tipos. Por lo tanto, se presupone que la *resaca* de Víctor es el producto de una juerga del día anterior.

El diálogo debe mantener homogeneidad y coherencia; sin embargo, en la realidad existen incidentes que interrumpen las conversaciones, nunca sucede un evento ideal en que el curso de las acciones se mantenga ininterrumpido; por lo tanto, podemos establecer un incidente que refuerce un aspecto del carácter de algún personaje. Como Víctor es quién posee la atribución de movilizar los diálogos por su carácter, entonces es lógico que una eventualidad estropee algún momento de reflexión. La idea síntesis que se puede plantear al respecto es la de *sólo a Víctor le puede pasar*. Al inicio

determinamos que (V́ctor) es muy apegado a su madre, por lo tanto es coherente que en alǵn momento se comunique con ella, el teĺfono celular es el medio de comunicaci3n que m1s se aproxima a nuestras necesidades; ya que, como el departamento de Gabriel est1 en proceso de mudanza, seguramente no tiene ĺnea telef3nica local. La conversaci3n de V́ctor y su madre debe estar orientada en conocer el paradero y las actividades de su hijo con el pretexto de alguna actividad que requiera su presencia en casa. Entonces es funci3n de este di1logo, en apariencia, *imprevisto* resaltar alǵn aspecto del car1cter de V́ctor. Dadas las condiciones de las actividades de V́ctor se presupone que mienta sobre alǵn aspecto que le recuerde su irresponsabilidad o alcoholismo. Por lo anterior podemos sintetizar el razonamiento de la siguiente manera: *durante la conversaci3n, V́ctor recibe la llamada de su madre que le exige realizar alguna tarea en casa y le pregunta por su paradero y lo cuestiona por su alcoholismo presuponiendo que tiene resaca, en respuesta, V́ctor miente y Gabriel le reprocha su conducta.* El di1logo podría quedar de la siguiente manera:

V́ctor: ¡una arrastrada de perro!... así me dejaron los de la patrulla anoche...

Gabriel: no te quejes, de seguro te agarraron con algo más.

Suena el celular de V́ctor con el *ringtone: sirena de policía.*

V́ctor: bueno... hola má ¿cómo estás?... bien, bien... estoy con el Gabo y su chica ¿qué pasó?... no mamá, te dije que pasaba la próxima semana... sí, yo pongo los focos... (dice entre dientes: ¡ chinga ¡) no, no estoy crudo mamá... tengo algo de gripa, nada más... no , no estoy diciendo malas palabras... sí, bueno luego te marco porque se me acaba la batería... sí, saludos, ciao.

Gabriel: hasta a tu mamacita le mientes re cabr3n.

V́ctor: Oh, (truenas la boca). ¿Qué te estaba diciendo?...

Gabriel: que te arrastraron como perro o no sé que...

Víctor: ah si... me subieron a la patrulla y me dijeron que si no les corría una corta, con las pinzas me pellizcaban...

Por su conducta irresponsable Víctor tuvo un conflicto con la policía, esta idea surgió en el momento de la redacción del diálogo. Hago esta anotación para demostrar que es posible que en el momento de la redacción se incorporen nuevas ideas, siempre y cuando respeten la lógica de la narración y el carácter de los personajes. Por lo tanto, no necesariamente Víctor debió enfrentar un problema de tal naturaleza, sin embargo, por su carácter es posible que le sucediera en algún momento.

La frase que dejé inconclusa en el puente entre escenas es el final de una idea que tiene que ver con una amenaza de la policía que coincide con la situación de la corrupción en México. Esta referencia cultural es común en todas las conversaciones y críticas al sistema policial mexicano.

Con la finalidad de agregar una variable en el diálogo es posible que la réplica la de otro personaje en el cambio de escena. Entonces Cris es quién completa la frase con una construcción de doble sentido. Esta frase lleva una línea de pensamiento que expresa la amenaza de tortura, se debe minimizar el sentido de tal proposición ocultando la expresión con una construcción que desvíe el tema sin perder el sentido anterior por completo. Podríamos decir que es una formación sustitutiva pero con un cambio brusco de sentido. Es la breve confusión y esclarecimiento de la frase la que tiene el potencial cómico y disminuye el efecto agresivo de la tortura; que es el tema central del chiste.

Para continuar con la revelación de inconformidades y concluir este diálogo coordinado debemos pasar al núcleo del conflicto en la pareja anfitriona. Es la incompatibilidad de caracteres lo que lleva a Cris y Gabriel a no estar completamente convencidos de vivir juntos. Por lo tanto, Cris debe revelar la situación ante la interrogante de Odelia. Es la curiosidad y la envidia lo que motiva a Odelia a cuestionar la relación de su amiga. La verdad es revelada con sólo preguntar si Cris está convencida de la situación que vive. Para reforzar la ilusión de continuidad en tiempo y espacio el diálogo debe transcurrir con algún indicador del *correr del tiempo* a modo tal que el espectador sea testigo de una narración que en apariencia no se detiene. Es posible plantear una interrogante que refuerce un tema que el espectador no atestigüe por estar escuchando la conversación de la escena anterior, es decir, debemos observar a los otros personajes mientras conversan pero con una pérdida de diálogo que se retoma en unas pocas líneas. Esto se vuelve más claro con la construcción misma. Por ahora concluyamos la idea central del siguiente sintagma escenográfico.

El objetivo del diálogo siguiente en una idea sería: *Odelia y Cris continúan cocinando el desayuno. Odelia cuestiona el sentir de Cris al vivir con Gabriel y ella responde que no está convencida del todo con la situación.* Entonces, el diálogo podría ser:

Cris: ¡el gallo!... ese era el nombre del lugar donde vendían esos bonitos adornos para la cocina.

Odelia: el Cóndor dirás

Cris: ¿bueno, pero es un pájaro no?

Odelia: ay lo que hace el hambre... Pero... decías, ¿no te sientes conforme entonces?

Cris: Pues la verdad todo este rollo no me termina de convencer (vacía un poco de masa en un sartén)

Odelia: y ya le dijiste a *Gabriel*.

Cris: nada como crees. (Voltea el hot cake)

Odelia: no le saque ¿o que si te pone tus cachetadas?

Cris: que cachetadas ni que nada, si a ese siento que le tiemblan...

Con esta frase podemos decir que se agota el recurso del puente de sentido. Si se lee de corrido, el diálogo adquiere una velocidad constante que podría continuar indefinidamente. Sin embargo, la reiteración corre el riesgo de aburrir al espectador por la expectativa de repetición que se creó anteriormente. Es el cambio de estructura lo que sugiere que podemos mantener la atención del espectador. Por lo tanto, éste sería el momento de suspender el uso de la técnica de completar las frases para retomarlo, posiblemente, más adelante.

Como Cris es quién reveló la verdad sobre su relación con Gabriel, su estado de ánimo sugiere que debe continuar sobre la misma línea de pensamiento y descargar todas sus frustraciones reprimidas en un comentario agresivo contra Gabriel. Es el dominio masculino lo que se ha establecido como el principal motivo de burla sobre Gabriel. Víctor arranca esta línea de pensamiento; pero es Cris quién debe dar veracidad a tal argumento; ya que, ella es quién tiene la verdad sobre la conducta de su pareja. Si se deja esta idea únicamente con la opinión de Víctor se corre el riesgo de que se interprete como un chiste sin fundamento, dada la calidad moral del personaje, su carencia de valores y seriedad convierte sus opiniones en carentes de veracidad. Para continuar con la variante del diálogo coordinado Gabriel podría completar la frase de modo que parezca que es él mismo quién reconoce su falta de dominio masculino. Es un efecto de construcción que tiene la intención de mostrar que el afectado asume su condición. Es una de las formas sencillas del equívoco y la tragedia. El personaje desconoce la frase anterior y la completa con otra línea de sentido pero el efecto agresivo no desaparece, se maximiza. Por último, ya que Gabriel compró los ingredientes del desayuno y es el sentido de la frase incompleta la que requiere una línea de pensamiento suplementaria; y la idea agresiva es del tipo *le tiemblan...* y agregaríamos *los huevos*, que es una alusión por formación sustitutiva a los testículos del hombre; y a su vez esta idea hace alusión a la falta de dominio o fuerza masculina. Entonces el diálogo debe ser una estructuración compleja en estos tres sentidos coordinados. A su vez debe ser breve para crear un efecto de confusión y esclarecimiento repentino. La idea síntesis quedaría de la siguiente forma: *Gabriel recuerda que olvidó comprar los huevos para el desayuno y Víctor le responde con un doble sentido agresivo contra su dominio masculino*. El diálogo solucionaría el planteamiento de la siguiente manera:

Gabriel: ¡los huevos! Se me olvidaron, a ver si ahorita no me grita Cris.

Víctor: ¿También se te olvidaron en casa de tu mamá o qué?

Gabriel: no manches, los del desayuno

Víctor: No claro, ni que se desatornillaran.

Como se estableció anteriormente, el recurso de la frase incompleta que genera una *formación sustitutiva* y un *doble sentido* en un cambio de la línea de pensamiento debe suspenderse para evitar el riesgo de perder el interés del espectador. Por esta razón

concluye Víctor cerrando la posibilidad a un cruce de información en el sentido de sus frases. Este núcleo de significación es un tipo de *punto y aparte* en la lógica narrativa. El diálogo debe continuar, pero el *tema* se renueva constantemente. Entonces, es pertinente establecer el siguiente diálogo entre Cris y Odelia como la conclusión de la idea que quedo incompleta. La inconformidad de Cris al vivir con Gabriel debe responderse para constituir y reforzar el conflicto de la trama. Se debe establecer una razón que fundamente el conflicto, a través de la explicación de la inconformidad de la forma más amplia posible, cargando al diálogo de la mayor cantidad de información posible.

El carácter de Cris revela una carencia de reflexión en sus reacciones, es decir, actúa por intuición o por impulsos del momento que vive. Por lo tanto, se presupone que no tiene claras las ideas al momento de dar una explicación de los motivos de su inconformidad, es una persona irreflexiva en términos de la trascendencia de sus acciones. Entonces, sus respuestas deben ser ambiguas al momento de explicar sus emociones. Por último, una idea síntesis que englobe lo anterior sería: *Odelia y Cris continúan conversando sobre las inconformidades de Cris. Al ser cuestionada sobre su felicidad Cris no encuentra la razón exacta de su malestar con Gabriel.* Una solución al diálogo podría ser la siguiente:

Cris: mira es difícil de explicar... si quería vivir con él; pero la verdad es que no se qué pasa conmigo... ¿si me entiendes?... (Titubea) no es él soy yo.

Odelia: entonces a la que le tiemblan es a ti (le soba la espalda)

Cris: Hablando de temblores, últimamente he sentido un ligero cosquilleo en el ojo, como que es de nervios, Gabo me dijo el otro día...

Ahora bien, he dejado la frase de Cris incompleta para generar la impresión de que se puede volver a utilizar el recurso de completar con un *doble sentido*. Sin embargo, es posible establecer una variable del uso de tal recurso con una réplica directa del personaje; para reforzar el sentido de veracidad de una construcción. El *tic* nervioso de Cris es una reacción física que trata de ocultar; por tal motivo, se presupone que niegue u oculte lo que considera un defecto en su carácter. Asimismo, Gabriel es quién debe responder con la verdad dando a conocer su opinión y revelando su disgusto ante una muestra de la debilidad de Cris. Un personaje con las características de Gabriel no soporta una expresión de debilidad como un *tic* nervioso; ya que, es una muestra de la pérdida de estabilidad y orden que él busca en el mundo y en sus relaciones afectivas.

Estas razones son el motivo principal del conflicto de la trama. Gabriel, por su carácter, debería estar en otro entorno social, y posiblemente estaría en mejor situación con Odelia, no obstante es la discordancia entre los personajes lo que motiva el choque en el conflicto de la trama que es el nudo del *relato*. Esto permite la confrontación de los caracteres que es un elemento fundamental que motiva una narración. Así, la confrontación se vuelve una expectativa en la audiencia, hemos creado una situación que demanda una conclusión a un conflicto presentado. El núcleo de sentido del conflicto es mostrar la problemática de: *a pesar de la incompatibilidad de caracteres las relaciones de pareja continúan*.

Víctor es el personaje que no toma en serio hasta el peor de los conflictos, su actitud siempre es relajada; ya que, evita la confrontación, la razón de esto es que siempre se encuentra en desventaja por su irresponsabilidad. En una discusión no posee argumentos morales válidos para justificar sus acciones por lo que siempre adopta una actitud evasiva ante los problemas. Por eso sus actitudes se enfocan en otra dirección. Por lo tanto, mientras Gabriel le cuenta sus problemas Víctor siempre está “jugando” o se distrae con facilidad.

Es función de la narración ampliar la información de los personajes estableciendo sus antecedentes. Entonces, Gabriel debe fundamentar su disconformidad con el *tic* nervioso de Cris. Por la relación de amistad que existe entre estos dos personajes es lógico suponer que son confidentes hasta de sus relaciones íntimas. Esto da la sensación de profundidad en la narración y determina el nivel de amistad en los protagonistas.

Ahora bien, hemos reiterado la condición de *resaca* de Víctor y el elemento debe mantenerse a lo largo de la narración. Este elemento es el punto débil de Víctor y es la forma en que Gabriel mantiene su dominio sobre la conversación, es un modo de mantener el bajo valor de las opiniones de Víctor ante cualquier situación. En la primera secuencia se hizo evidente que el *olor* del personaje alcohólico era desagradable; por lo tanto, podría ser un buen momento para reiterar dicho elemento. La respuesta de Víctor debe ser una negativa ante la evidencia de su condición por medio de una evasiva reinterpretada en un chiste.

Con este análisis la síntesis de la escena podría quedar de la siguiente manera: *Mientras Gabriel cuenta su experiencia displacentera por el tic nervioso de Cris, Víctor se distrae jugando con un objeto que encuentra entre las cosas a ordenar. Cuando Gabriel se acerca a Víctor para contar su anécdota se percata de su olor desagradable y Víctor responde con una evasiva*.

Entonces, el diálogo debe comenzar con Gabriel dando su opinión sobre el tic nervioso de Cris. La construcción agregando elementos del carácter de Gabriel podría quedar de la siguiente manera:

Gabriel: ¡Ese pinche tic nervioso me re contra pateo las pelotas!

Víctor: (inquisitivo) ¿cuál güey? (toma de entre las cosas un yoyo y se pone a jugar)

Gabriel: uno que le vi a Cristina la semana pasada (bajando la voz y se acerca a Víctor) Estábamos en el acá, y le dije: que preciosos ojos... y me dijo... ¿de veras?... y le dije... seguro... y me dice: ¡ah!... y que le veo el ojo izquierdo y no manches, le temblaba horrible... pues se me fue la pasión y me tuve que ir a “atender” al baño...

Víctor: (interrumpe) no pues sí, eso si te corta bien duro la inspiración.

Gabriel: (sacude con la mano el aire) ¡hijo mano! , te huele bien duro el hociquieres, échate algo, aunque sea un buche de cloro.

Víctor: la gripa, la gripa, son las bacterias, no confundas güey. Además tú que sabes de los aromas de París

Gabriel: chale...

Como puede verse el chiste de “*tú que sabes de los aromas de París*” es un silogismo o falacia que pretende desviar la atención ante la evidencia del olor de Víctor. Es un razonamiento cuyo núcleo de significación es comparar el olor desagradable con los perfumes de París. El chiste o potencial cómico se localiza en la negativa persistente de la condición y en las formas ingeniosas que adopta la formación para negar el hecho evidente.

La disconformidad de Gabriel es el centro de los objetivos de la secuencia. Hemos mostrado de manera efectiva el número y nivel de profundidad de los elementos que componen las diferencias y los conflictos de la relación entre los cuatro personajes. El último nivel es el más profundo, las relaciones sexuales entre las parejas son el punto secreto de la conversación. Esto lo establecimos al inicio de la construcción de la trama y hemos terminado con la exposición de motivos en el conflicto de los personajes. Por

lo tanto, éste diálogo marca el final de la secuencia; ya que, no quedan más elementos a exponer. Hemos completado la expectativa de confrontación, ahora, es función del desenlace en la secuencia tres completar y cerrar la lógica narrativa; tal y como se propuso al inicio de la construcción del relato.

Como conclusión del relato en la tercera secuencia tenemos los siguientes objetivos:

1) En el suelo del departamento, se reúnen los cuatro personajes a desayunar tras haber compartido sus inconformidades de pareja. 2) Mientras platican surgen en forma progresiva elementos en la conversación que revelan lo que en apariencia debería ser un secreto, el diálogo se convierte en una discusión. 3) Al final la peor incompatibilidad da término a la discusión y a la secuencia.

Ahora debemos analizar a los personajes para elaborar su lógica de acción basada en sus motivaciones. En el primer momento de la narración el ambiente debe ser tranquilo para dar un resultado de expectación ante la confrontación inevitable.

El diálogo debe comenzar por desatar el conflicto que hemos planteado. Para ello debemos establecer, en la lógica del diálogo, al personaje que tiene el mayor interés en desatar una discusión. En la construcción de los personajes se planteó un componente de la personalidad de Odelia que es la *envidia*. Este motivo convierte a Odelia en la más interesada en confrontar a los personajes. Podemos suponer que éste personaje siente envidia por la relación que Cris tiene con Gabriel, una persona responsable y ordenada; ya que le sería más favorable tener una relación así. Por lo tanto, es función de Odelia desatar el conflicto con un cuestionamiento sobre el orden o la situación en la relación de sus amigos.

Gabriel, durante la discusión debe mantenerse desconcertado; ya que, desconoce las inconformidades de su pareja. Como hemos planteado en la trama, Gabriel considera que su relación con Cris es favorable. Sin embargo, la confrontación debe sacar a relucir los problemas que no quiere afrontar.

Víctor debe mantener su postura evasiva ante el conflicto. Debe desviar la atención de la confrontación en otra línea de pensamiento; aunque la discusión sea inevitable. Por su calidad moral y de valores no puede juzgar ninguna de las opiniones; la razón principal es el riesgo que existe de ser perjudicado; ya que, posee una menor calidad moral frente a sus amigos. La vía que posee Víctor de opinar sobre el conflicto es a través del chiste. Sus diálogos deben ser sustituciones de sus opiniones por construcciones cargadas de agresión. Debe revelar los secretos de su amigo Gabriel al verse imposibilitado a opinar.

Odelia debe mantener el orden en sus diálogos para no revelar sus motivaciones. Desata el conflicto pero no es participe de las agresiones que se desaten por éste. Su segunda función debe ser la de mantener las opiniones de Víctor fuera de todo valor de juicio.

Por la envidia que siente debe revelar el secreto de Cris, la inconformidad de vivir con Gabriel es el término de la discusión y de la escena.

La lógica de la construcción de los personajes nos indica que Cris debe liberar la tensión emocional que produce una confrontación a través de su *tic* nervioso. Esta es la forma de respuesta del carácter ante un estímulo al que no se puede enfrentar por medio de las palabras. Por lo tanto, Cris libera la tensión emocional de esta forma; ya que, no puede hacerlo por medios verbales. La confrontación la debe obligar a callar su inconformidad pero la tensión se libera por un medio gestual.

Los elementos de análisis revelan a la conclusión como el momento más complejo de la trama en el que se deben conjuntar todas las expectativas que se generaron anteriormente. Tiene el objetivo principal de exponer la problemática de las incompatibilidades de carácter como una situación sin solución y debe crear un momento de tensión emocional que justifique el planteamiento y el nudo de la trama.

Entonces, toda la secuencia tres es un solo sintagma escénico; ya que, los cuatro personajes se encuentran en un tiempo y espacio. La discusión es el núcleo de la lógica de la acción de los personajes, es el motivo por el que están reunidos y es el final de la narración.

Con los elementos de análisis podemos establecer la *frase síntesis* de la siguiente manera: *Sentados a la mesa, los cuatro personajes, desayunan. Odelia cuestiona la relación de Cris y Gabriel desatando una discusión entre ambos. Víctor trata de evadir la confrontación pero Odelia lo reprime constantemente. Al final se revela la inconformidad de Cris al vivir con Gabriel y se concluye la escena.*

En función de la exposición clara de los elementos de la construcción podemos dividir los diálogos por intervención de los personajes.

El inicio del diálogo podría quedar de la siguiente manera:

Secuencia 3: Desayuno entre amigos

Sentados a la mesa, los cuatro personajes, desayunan hot cakes con café.

Odelia: (pincha un pedazo de hot cake con el tenedor) Que bueno que se llevan tan bien.

Breve silencio

Gabriel: (traga un bocado con dificultad) Pues todo es cosa de ponerse de acuerdo, que lo demás es lo de menos (nervioso) porque cuando el río esta tranquilo es que no tiene patos ¿no?

Víctor: ¿qué? Hable bien compadre no cantinflée

Odelia: (con severidad) Cállate tú, que organizas

Cris: No lo regañes tanto Ode...

Esta primera rotación del diálogo, los personajes muestran un ritmo de intervención sobre el *tema* de discusión. La figuración de los modos de reacción del tipo *traga un bocado con dificultad* son una influencia directa de Chaplin. Su tipo de comedia de equívocos es el elemento que necesitamos para determinar el tipo de reacción de los personajes. El objetivo de toda la secuencia es revelar el secreto de la inconformidad de Cris, esto debe ser por medio de un error en la línea de pensamiento que se expresa a través del diálogo. De tal forma que en algún momento del diálogo debemos introducir un error que revele o desate el conflicto central del planteamiento.

El primer indicio de éste recurso es el nerviosismo de Gabriel al hablar y confunde un dicho popular con un error en la línea de pensamiento lógico. Cuando Víctor responde ante la situación con la frase “no cantinflée”, éste silogismo es una construcción que pretende hacer de un personaje de la comedia mexicana (Mario Moreno “Cantinflás”) un verbo que indica una forma de conducta en la que existen una serie de equívocos de expresión. Mismos que tienen la apariencia de expresar algo; pero en realidad se encuentran carentes de sentido.

Odelia reprende a Víctor con severidad; ya que, su opinión carece de valor moral ante la situación. Cris trata de defender a Víctor reflejando su identificación con él. Gabriel la reprende de la misma forma y ella siempre se encuentra a la defensiva. Por lo tanto, Gabriel debe responder, ante la ofensa de Víctor, con un acto que demuestre su intento por mantener el dominio de la conversación.

Los personajes deben intentar mantener el control frente al conflicto a razón de evitar en mayor medida la confrontación; que debe ser presentada como inevitable. Por lo tanto el diálogo puede continuar de la siguiente manera:

Gabriel: ¿tú que lo defiendes?

Cris: (amenaza) uuuuuuh, no me hables así

Odelia: no se enojen, que se les va chueco el café

Víctor: (con burla) no mames

Odelia: ¡óyeme!...

Cris: bueno ya, pues todo es cosa de honestidad

Gabriel: no mames

Cris: ¡¡¿Que?!!

Gabriel: que... no man-des... el café... para allá

Cris: ¿Para allá donde?

Gabriel: que me lo mandes... para acá pues...

Ahora bien, Víctor no siempre puede controlar sus impulsos a pesar de ser el que tiene un menor valor moral en la conversación. Su carácter misógino lo impulsa a reaccionar de manera agresiva frente a los ataques constantes. Sin embargo, debe evadir la confrontación que lo pondría en clara desventaja frente a sus amigos. Su forma de liberar la tensión agresiva es a través del chiste o la burla. Por lo tanto, sus ataques

deben dirigirse hacia Gabriel quién ostenta el valor del “orden”. Así mismo, Cris debe confrontar a Odelia quién es su contraparte en el tipo de carácter. Odelia debe reprimir a Víctor realzando su calidad de irresponsable y minimizando sus opiniones. Una forma de hacerlo es tratándolo en la misma forma que una madre trata a su hijo.

Con estos elementos el diálogo podría continuar de la siguiente manera:

Cris le pasa el café y lo mira con odio, como si fuera a golpearlo

Víctor: (en un susurro) pinchi mandilón

Odelia: Te oí eh...

Víctor: (con un tono ligeramente molesto) si mamá, esta bien me callo.

Odelia: es que pareces chiquito...

Cris: y tú su mamá

Gabriel: (a Cris) ya deja de decirle como educar a su niño

Dentro de la lógica de la acción se establece que Gabriel está en conformidad con las opiniones de Odelia, sus caracteres son similares. Con ello se refuerza la impresión de que podrían hacer mejor pareja Odelia y Gabriel. Este es el tipo de contraste que buscábamos en el planteamiento del conflicto. Gabriel se mantiene en su intento por ostentar el dominio de la conversación apoyando a Odelia y minimizando las objeciones de Víctor.

Ante la situación de tensión creciente Cris debe responder con el estallido de su *tic* nervioso. Es la expresión física o síntoma que revela su pérdida de control ante el conflicto. Sus siguientes diálogos y movimientos deben revelar esta pérdida de control y

tendencia a la agresión. Es lógico suponer que Víctor haga objeto de burla el *tic* nervioso de Cris y que Odelia lo reprenda.

Entonces, Gabriel tiene la posibilidad abierta de revelar el primer secreto de Víctor, su juerga de la noche anterior, ante su insistencia de dominar la conversación. El objetivo de esto es hacer que Víctor pare la burla. Sin embargo, Víctor aumenta la tensión con sus comentarios, con la función narrativa de estallar y mantener el conflicto para llegar a la confrontación final.

Veamos la construcción posible sobre la información analizada:

Cris: (hace una seña como que le va a pegar) callatelhocicotú (se dispara su *tic* nervioso)

Víctor: (en voz baja) ándale... el mal del ojito bailarín

Cris: ¿el qué?

Víctor: que ayer anduve muy bailarín.

Odelia: ¿a dónde? Si se supone que estabas en una junta muy importante en el trabajo

Gabriel: fue una junta pero de inglés

Cris: ¿Con tu jefe, Víctor?

Víctor: ah no, yo soy muchas cosas pero eso jamás. Mejor hablamos del mal del ojito pispireto no mi Gabo

Gabriel: no mejor de los apretones con pinzas

Odelia: ¿los que?

Como podemos ver las lecturas de Molière aportaron una guía en la solución de la construcción del diálogo, en los cambios de la línea de pensamiento y la evasión de la opinión que se plantea. En la frase “el mal del ojito bailarín” y su forma sustitutiva de “anduve muy bailarín” podemos ver como una verdad es desviada con un cambio de dirección con una similitud fónica o de pronunciación. Por el parecido entre diálogos es posible confundir a quién va dirigida la frase. Entonces, la verdad ha sido revelada y el espectador, o lector, es testigo de la confrontación que se avecina. Todo el diálogo es una revelación constante de la verdad. Se podría suponer que los amigos guarden los secretos; no obstante, ante la agresión los protagonistas se defienden. Es la ira la que los impulsa a revelar los secretos de sus confidentes, creando un efecto de intento de frenar el conflicto por medio de una amenaza del tipo: *de seguir agrediéndome revelaré tus secretos*.

Estamos en el punto central de la discusión, donde las peores ideas cardinales planteadas en la secuencia anterior son reveladas. El autor debe recordar en este momento la pregunta ¿Cómo respondería cada personaje ante los diálogos de los otros? Se debe revisar constantemente la construcción del carácter de cada uno para no caer en inconsistencias. Podemos ver claramente que la dirección del diálogo va en un sentido *revelar la peor y más íntima de las verdades*, como definimos en la construcción de la trama. La última verdad es que Cris no está conforme viviendo con Gabriel; porque no le es satisfactorio su carácter. Éste es el punto final del diálogo que cierra la discusión. La razón fundamental de éste desenlace, es proponer el problema que se muestra como carente de solución. Víctor debe mantenerse evadiendo el conflicto por que su carácter lo motiva a evadir la confrontación hasta el final. Por último, Odelia confiesa la verdad de Cris, ante las agresiones de su amiga. Esta es la forma de concluir la idea cardinal principal y la trama. Por ello el diálogo podría continuar de la siguiente manera:

Víctor: Los apretones de tuercas que tengo que hacerle a los focos de mi mamá

Cris: ya Víctor, todos sabemos que vienes crudo que le haces

Odelia: bueno y a ti que te importa, solo yo le digo sus verdades

Cris: pero que se vea

Odelia: huy no me provoques

Cris: ahora resulta que los patos le tiran a las escopetas

Gabriel: chingalo

Víctor: (nervioso) mejor hablamos de otra cosa ¿no?

Odelia: bájale Cris

Gabriel: si, Cris, bájale que me pones nervioso

Víctor: y cuando se pone nervioso le dan ganas de puñetearse

Gabriel: shhhhh

Cris: ¿ahora si ya bájale no? ¿Te arde que ventile tus verdades?

Víctor: ¿vieron las noticias en la mañana? Amanecimos a 3 grados

Odelia: Ah de verdades se trata por que no hablas de lo infeliz que te sientes con Gabriel...

Silencio,

Para reforzar el sentido de continuidad de la realidad social y usando lo dicho de la realidad episódica de los medios de comunicación de masas, planteada al principio del estudio, propongo una breve secuencia final en la que Odelia y Víctor salen del departamento de sus amigos rumbo a su casa. La idea cardinal de ésta secuencia es plantear una *vuelta a la normalidad en la vida de los personajes*. Ésta vuelta al flujo temporal de la realidad social tiene la intención de reforzar la idea de que no existe solución ante el problema. Plantear una solución definitiva es evadir lo observado en la construcción de la trama; ya que, se propuso que esta problemática no tiene la solución ficticia que se ha planteado en otros productos audiovisuales.

En la secuencia final Odelia no menciona el conflicto de sus amigos y Víctor se mantiene evadiendo la confrontación. Odelia reprocha la actitud de Víctor comparándolo con Gabriel para dar la impresión de que estaría mejor con su amigo. Víctor debe responder a esto que él también estaría mejor con Cris; ya que sus personalidades son similares. Su forma de expresarlo es la atracción física. Víctor no es una persona interesada en la trascendencia espiritual o los atributos intelectuales de sus parejas. Por último, la negativa al cambio o la transformación es el núcleo de la propuesta por lo que se debe recordar que Víctor sigue con resaca y Odelia no lo perdona por ello.

Con estos elementos pasemos a la estructuración del diálogo final:

Odelia: Que bonito se llevan no. Deberías aprenderle algo a Gabito en ocho años que llevan de amigos no se te ha pegado nada.

Víctor: Como no, las ganas de hacerme favores solo

Odelia: ¿me estas albureando marrano?

Víctor: para nada

Odelia: (en tono de reproche) ¿no cambias verdad?

Voz off: no es que yo no cambie, es que tú no te alivianas

Odelia: ¿que quieres? Que me vuelva como Cris y te diga tus verdades

Víctor: huy y eso que es tú amiga

Odelia: y la quiero mucho pero lo que es liso no es chipotudo

Víctor: ora hasta filósofa andas, ¿y cómo esta eso de que Gabito?

Odelia: luego, luego tus celos

Víctor: pues la Cris ya alcanza el timbre eh

Odelia: ¡¡Oyeme!!

Víctor: a verdad

Odelia: primero te deberías aprender a lavar el hocico que te huele como a coladera y luego andas ahí de conquistador

Víctor: tú que sabes de los aromas de París

FIN

Esta conclusión es la manera de experimentación en el guión, como forma de plantear un tratamiento distinto a lo observado en la investigación. Este tipo de construcción encontraría numerosas dificultades al momento de su ejecución en un medio masivo de comunicación; pero es el objetivo principal de la

investigación, obtener un resultado experimental que valide una propuesta fuera del contexto regular de los medios masivos de comunicación. De esta forma es como se han conseguido avances en las propuestas novedosas de la lógica narrativa. En el caso de Monty Python de donde procede esta influencia en el intento de proponer temas complejos e insolubles en la forma de la comedia. El lector notará estas influencias de forma precisa si retoma lo dicho en el capítulo de las reflexiones sobre la historia de la comedia. Toda la investigación es determinante para llegar a esta conclusión.

Asimismo, es interesante para el estudioso de la teoría narrativa los efectos de estos experimentos. Ya se ha probado su efectividad en otras construcciones, principalmente en la tragedia o el terror. Es momento para probarlo en la comedia.

Hemos concluido la construcción del guión hasta el punto de tener la construcción de los diálogos terminados. El último paso es hacer una última organización de la información en un formato que pueda ser aplicado a los medios de comunicación de masas, es decir, debemos estructurar el *relato* en una estructura familiar a los medios audiovisuales. El siguiente apartado cumple con esta finalidad.

Formato de guión

El formato de guión (o *script*) por escenas¹⁴⁶ que aparece en el texto de Doc Comparato, es una manera de organizar nuestra narración de una forma completa y funcional. Algunas de las observaciones en la estructuración de un guión audiovisual no se tomaran en cuenta ya que obedeceremos a un criterio anteriormente delimitado cuando estructuramos nuestro guión (capítulo 4), en ese momento se hizo una aclaración respecto a la sugerencia en los planos y movimientos de cámara que se pueden agregar a la estructura de la narración. Determinamos que es el *director* es quién elige la mejor forma de capturar las escenas en algún formato. Lo concerniente al guión audiovisual lo referimos a la creación de la *imagen* que el autor debe estructurar para articular su relato; pero su labor como guionista termina hasta ese punto. Cuando el guionista y el director son la misma persona es posible que se agreguen sugerencias de planos. Sin embargo, por el respeto a nuestra metodología no incluiremos dicha técnica. El motivo principal es que su exposición merecería un estudio particular, de dirección de escena, que no se puede abordar en el presente documento.

¹⁴⁶ Comparato Doc *De la creación al guión: Arte y técnica de escribir para cine y televisión.* Pág 266.

El cuerpo del texto final debe incluir una portada con el título del relato, la descripción de los personajes y la sinopsis de la historia en sus primeras páginas. Doc Comparato recomienda estos elementos en primer lugar; porque son los que las empresas, productores y dueños de los estudios de realización, revisan de forma rápida, a razón de que pasan por su revisión numerosos guiones y no todos son aprobados para su ejecución en un producto audiovisual.

Para la organización de los diálogos tomaremos los siguientes elementos para su organización.

- 1.- El número de escena y secuencia
- 2.- La identificación de la escena (exterior o interior, lugar día o noche)
- 3.- La descripción sumaria de la acción (conducta del personaje, apariencias)¹⁴⁷
- 4.- El diálogo.

Con estos elementos podemos articular nuestra información en un formato reconocible por cualquier empresa de producción audiovisual.

Los espacios y el formato de texto, así como la tipografía son distintos en los manuales de escritura de guión. No obstante, todos coinciden en los elementos anteriormente mencionados por lo que no escribiremos el número exacto de líneas o espacios. Se sugiere la consulta directa, en Internet o acudiendo a un guionista profesional, de los formatos más actuales para la adaptación de la narración dirigida a una empresa en específico. La principal razón de esta anotación es que los formatos cambian constantemente, se les agregan o retiran detalles (que no los cuatro elementos principales). En mi experiencia profesional he visto, por lo menos, tres tipos distintos de formatos de guión trabajando en los medios de comunicación y seguramente existen más.

De acuerdo a nuestra estructura del guión nuestro texto escrito podría quedar de la siguiente manera:

INTERIOR. DIA.DEPARTAMENTO DE GRIS Y GABRIEL

Secuencia 1 Bienvenidos

La acción se desarrolla en el dormitorio de departamento en el que Cris y *Gabriel* desempacan algunas cajas. *Gabriel* le quita la cinta adhesiva a una caja y Cris, de pie, extrae el contenido de una bolsa (grande) que está en un banquito. Ambos están tras una cortina que cubre lo que aún no se termina de desempacar.

¹⁴⁷ *Idem...*Pág. 266

Gabriel: A ver si el huevón de Lumbago llega temprano, le dije desayuno al güey, y ya son más de las diez.

Cris: Me duele la cabeza. Pon esas cosas ahí (señalando debajo de la cama) ¿no?

Gabriel voltea con mirada fulminante, Cris replica:

Cris: Sí te estoy escuchando, que ya se tardaron.

Gabriel se pone de rodillas y empieza a meter los objetos debajo de la cama mientras sostiene la mirada molesta en Cris.

Víctor y Odelia suben por una escalera

Odelia: (molesta y arreglándose el pelo nerviosa) Te dije que no llegaras tan tarde.

Víctor: (se limpia la nariz con la mano) Es que me sentía medio mal, como que me quiere dar gripa...

Odelia: (interrumpe) que gripa ni que nada, si estás bien crudo.

Víctor: (Se acomoda el tiro del pantalón) (truenos los labios, con desdén) ¡Ohhhh!... ¡apúrate ándale que no le quiero quedar mal a mi compadre! (en tono humilde, mientras se revisa el aliento) ¿No tienes una pastillita?

Odelia: Ahorita que lleguemos le das una mordidita a la del baño a ver si con eso...

La selección del tipo de letra y párrafo son recursos que sirven para identificar las indicaciones de la acción sobre los diálogos de los personajes. En primer lugar la marcación en “negritas” hace referencia al lugar donde se lleva a cabo la acción, es la información correspondiente a la ubicación espacial de la secuencia de forma sintética.

A continuación el nombre de la secuencia en un tamaño menor de letra, de tal forma que al pasar las páginas se puedan identificar los inicios de cada secuencia de manera rápida. Posteriormente se desglosa la acción en la extensión necesaria y se da paso al diálogo que se encuentra escrito en un tamaño de párrafo menor. Con ello, si se hace una lectura de guión con los actores, se pueden separar los diálogos de las indicaciones con solo verlas.

Por último la señalización de gestos, movimientos o actitudes específicas, necesarias para que se desarrolle la acción de la forma en que fue configurada por el guionista, se incluye con letra cursiva, o entre paréntesis si están en medio del dialogo, para que los actores no se confundan entre el diálogo y dichas indicaciones.

Para no interrumpir el ritmo de lectura dejamos para la sección de “Anexo” la presentación del texto completo con formato de guión.

Conclusiones

Hemos logrado establecer conexiones teóricas para solucionar un problema específico de la realidad. La construcción de un guión es un reto que los procesadores de información de medios masivos de comunicación deben enfrentar día a día. El mayor número de herramientas, así como el mayor número de enfoques posibles siempre son una aportación relevante para entender un fenómeno creativo tan complejo como la creación de un relato.

De ninguna manera fue mi intención postular este estudio como una verdad definitiva. Uno de sus objetivos era responder algunas dudas sobre los procesos y etapas de formación de una historia. En este momento, con el soporte de los capítulos anteriores, podemos enumerar algunas fases del proceso y proponer una solución con un método determinado.

La primera cuestión a resolver era el problema de la comprensión del guionista o autor como elemento de los medios de comunicación de masas. Llegamos a la conclusión, gracias a las teorías de Luhmann, de que el guionista es la persona encargada de procesar la información del entorno para hacer una selección y reorganización de los elementos necesarios para cubrir las necesidades de los espacios programáticos.

El entretenimiento, como necesidad de consumo en las audiencias, ocupa un lugar de gran importancia en la selección de la información a transmitir. Su alta demanda exige que sus elementos sean estudiados para entender sus procesos de creación; ya que, son susceptibles de ser solicitados por un mercado laboral y de investigación dirigido al especialista en medios de comunicación.

Era necesario entender que un medio de comunicación de masas es un sistema que funciona en relación con un entorno y que lo conforman un conjunto de personas organizadas para proporcionar una oferta de información al espectador. Este enfoque nos llevó a cuestionar al entorno mismo; ya que, se presenta como una inmensa fuente de información en movimiento. El *qué* del entorno es el núcleo de dicho cuestionamiento. En nuestra exploración se propuso el enfoque en los elementos centrales de un relato como método de observación de la realidad. Ésta es la forma en la que el autor se enfrenta a la inmensidad del entorno.

La lingüística nos proporcionó las herramientas de enfoque en la observación de la realidad por medio de las *ideas cardinales* de un relato. Entonces el autor tendría un objetivo específico al observar la realidad. Su relación con el entorno, como miembro de una sociedad, se plantea como factor de influencia en la selección de la información en la forma de los intereses del medio de comunicación y los propios. Es función del autor realizar una mediación entre ambos intereses para realizar una creación original cargada de significación con un potencial de transmisión en un medio de comunicación.

La comedia, como forma de expresión de una narración, era otro problema del que se tiene poco conocimiento, a pesar de su alta incidencia en los productos de entretenimiento de los espacios programáticos. No sólo su cantidad sino sus diversos tipos motivan a su investigación para entenderla como posibilidad narrativa y como integración en las formas académicas de su entendimiento.

El psicoanálisis de Freud nos brindó la oportunidad de comprender los procesos del núcleo de la expresión en comedia: el chiste. Las motivaciones del chiste y sus componentes de formación abrieron un campo nuevo en la dirección de creación de un guión. Encontramos coincidencias teóricas que permitieron la comprensión profunda de la construcción narrativa. Ejemplo de ello son los componentes de construcción en el trabajo del chiste en *frases*, mismas que son el objeto de estudio de la lingüística.

La fenomenología profundizó el uso de conceptos como *los valores, el relaxo, la burla y el humor*. Estas observaciones explicaron cuestiones del *ser* de la comedia, como sus propósitos sociales e individuales. Con ello determinamos su necesidad de realización en la realidad y algunas explicaciones del *porqué de su existencia*.

Ahora bien, en lo concerniente a la *técnica* de construcción de un guión, diversos autores aportaron las necesidades narrativas de una construcción dramática coherente y precisa. Los elementos de una narración y la construcción de una trama para cumplir el objetivo de hacer transmisible un relato en un tiempo y espacio determinado.

La revisión de la historia en relación con algunos autores de comedias renombradas, nos proporcionó la perspectiva de las diferentes soluciones de un trabajo de guión. Es la experiencia social y los productos de la historia lo que da fundamento a la posibilidad de retomar los avances de cada uno; para incorporarlos a un nuevo modelo de creación de guión cómico. De la misma forma que la influencia de otros autores es notoria y relevante en cada época que revisamos.

Con el conocimiento recopilado se abordó el problema de la comprobación de la revisión teórica, con el reto de construir un guión de principio a fin.

Con el objetivo de realizar un relato, se comenzó por establecer los elementos necesarios para su construcción. Se crearon personajes, se elaboró un entorno potencial para sus acciones, se configuró su personalidad y se desarrolló una trama para la transmisión de un problema o idea cardinal. El resultado fue la creación de una narración coherente con posibilidades de ser realizada en algún soporte audiovisual.

Esta descripción del desarrollo del presente trabajo permite la exposición de las conclusiones de nuestra investigación.

La primera conclusión, es la posibilidad de utilizar diversas herramientas teóricas para la solución de un problema tan complejo como los procesos del desarrollo creativo. Todo ello sin meterse en conflictos con los problemas insolubles de la ontología de la creatividad. Como se menciona en el apartado sobre “el origen de las ideas”, la materia

de la que se componen o los procesos fisiológicos que son necesarios para la imaginación son el objeto de estudio de otras ciencias. Sin embargo, los procesos de significación y lo relacionado con la comunicación de las ideas, son el campo en el que tenemos un mayor número de adelantos teóricos. El resultado es que se llegó a la identificación de *la información* como el elemento esencial para la estimulación de la libre asociación en el desarrollo de una idea.

De la misma manera, aceptamos y reconocimos el uso psicoanálisis como una valiosa contribución a otras aéreas del conocimiento que no son necesariamente la de las patologías de la psique humana. Es en el análisis de los procesos de asociación significativa y su aportación en las reflexiones sobre sus efectos en el campo de lo social, donde encontramos una serie de explicaciones favorables al conjunto de dudas sobre los núcleos de significación de nuestro objeto de estudio.

Entendimos a la comedia como la transformación de ideas, que se consideran censurables en una comunidad, en expresiones cargadas de significación que son transmisibles y aceptables para dicha comunidad. La comedia es entonces el vehículo de la liberación de un número infinito de ideas que pueden causar un grave impacto en el espectador de no ser transformadas en frases o situaciones aceptables en un contexto o un medio de comunicación.

Con el trabajo relacionado a la teoría de sistemas comprobamos que el entorno es infinitamente complejo, pero su inmensidad puede ser enfocada en obtener la información necesaria para articularla en un producto audiovisual transmisible en un medio de comunicación de masas. Construimos entonces un modelo de observación de la realidad dirigido a la obtención de ideas cardinales como eje de organización del cúmulo de información que es posible obtener del entorno.

En una narración se encuentran las palabras de un autor, partes de su visión de la realidad, sus preocupaciones y la forma en que puede ser solucionado un problema, sin que su presencia física o su nombre se integren a la narración por lo que se convierte en un modo efectivo de catarsis de la realidad angustiante. La figura del narrador es entonces la representación del yo de un autor que expone sus ideas.

La articulación de una narración exige de conocimiento, información y práctica para su efectiva ejecución. Hemos determinado que los procesos de comunicación requieren de información, en consecuencia entre mayor sea la cantidad de información sobre un tema en específico se incrementan las posibilidades de abordar una narración de una forma creíble para la composición de un guión. Es con la experimentación constante con la que se perfecciona la habilidad de entender las exigencias narrativas de los medios de comunicación.

Si es posible aproximarse, desde diversos enfoques, al problema de la comedia; es posible aproximarse a otros géneros narrativos de la misma forma. La tragedia podría ser el objeto de un desarrollo futuro similar. Su análisis comparativo podría revelar nuevos aspectos de la comedia misma.

El problema de la construcción del guión requiere de constantes revisiones teóricas y su organización en nuevos métodos; ya que, los productos audiovisuales requieren nuevas metodologías cada vez que se mantienen en constante cambio no sólo por los desarrollos tecnológicos sino por las necesidades narrativas de la audiencia. Hoy podemos comprobar el cambio que han sufrido las narraciones a lo largo de la historia, cuando revisamos la evolución de la comedia, con diversos autores, comprobamos que la forma de narrar cambia constantemente, no sólo de formato o soporte, sino con la utilización de nuevas herramientas narrativas. Tal es el caso del cine en comparación con el teatro. El uso del “corte directo a” introdujo todo un cambio en la forma de narrar. De la misma forma las historias cambian en sus necesidades de construcción para mantenerse creíbles para un público específico, esto es para mantener la función de la mimesis como representación dinámica de la realidad.

En la organización de una trama intervienen componentes psicológicos de cada personaje para el desarrollo de la lógica de la acción. El psicoanálisis nos ayuda a comprender los elementos del carácter de los sujetos para reforzar la coherencia y potencialidad de credibilidad en el producto resultante. Esto lo pudimos comprobar con el entendimiento de las motivaciones de cada personaje en la construcción de su carácter. Es la forma que tiene el autor, de interpretar la conducta de los individuos de la articulación narrativa, lo que le permite realizar la mimesis de forma efectiva con componentes de sentido que ha interpretado del entorno en que se encuentra inmerso.

Dentro de la construcción de un guión “todo tiene sentido o nada lo tiene” a la forma en que Barthes se refiere a la creación de un relato. El guión es una configuración precisa, donde cada elemento significa algo y es determinante para la exposición de una trama, de lo contrario es un elemento innecesario que puede ser eliminado de la narración. Esta herramienta discursiva nos ayuda a comprender de mejor forma la síntesis que se requiere en una narración; para decidir en qué punto de la narración se debe otorgar un énfasis en particular, con la finalidad de seleccionar los elementos que transmitan mejor la significación de la obra en cuestión.

Con la revisión teórica comprendimos que el tiempo en la lógica de la narración puede contraerse o distenderse según las necesidades del relato. El tiempo narrativo puede manipularse de tal forma que no pierda credibilidad el relato. La relación entre narración y tiempo debe revisarse cuidadosamente para comprender la construcción de la lógica de la acción configurando los elementos de la forma más precisa posible. Es entonces cuando el tiempo tiene un componente de significación de la narración, no sólo funciona como medida o límite de duración en un soporte, sino como una herramienta

de construcción de significación. Dicha herramienta puede reforzar una carga simbólica que puede tener varios significados de utilidad crear una sensación específica en el espectador.

Hemos constatado como a lo largo de la historia la comedia ha tenido la oportunidad de abordar problemas sociales complejos por medio de la transformación de las ideas en el trabajo del chiste. Problemas que en otro género podrían causar su censura o un conflicto entre el autor y el objeto de la burla. Es un medio altamente efectivo en la difusión de ideas censurables. De esta manera se abre todo un universo de posibilidades para los autores que deseen afrontar el tratamiento de un problema cuya representación implicaría el rechazo o desagrado para la sociedad de su tiempo. Entonces, la comedia es un género narrativo con posibilidades infinitas en el tratamiento de todos los conflictos sociales y morales que se presenten como delicados en cualquier medio de comunicación. Por lo tanto, su estudio requiere de nuevos análisis que nos permitan comprender el fenómeno desde un número mayor de perspectivas.

Para terminar expongo las conclusiones y satisfacciones personales al termino de la presente investigación.

El camino de estudio en el tema de la comedia y la construcción del guión ha sido largo y complejo. Desde el inicio, el reto de abordar los procesos creativos era en sí mismo todo un tema de investigación. Sin embargo, las dudas que surgieron en el planteamiento del problema las pude resolver convencido de que es el inicio de un camino de constante preparación y práctica para poder conseguir un estilo propio de construcción del guión.

He podido constatar que la necesidad de transmitir un relato es inherente a la naturaleza humana, todos de una forma u otra somos narradores de un *algo*. Es la necesidad de establecer una relación de empatía con *el otro* cuando planteamos un problema en un relato con la esperanza de poder establecer un puente con el destinatario y poder decir: “*esta es mi visión de un problema, ¿Cuál es tú opinión?*”

No importa si la audiencia es de una sola persona o de 250 mil es la necesidad de narrar lo que se mantiene en todos los productos de la comunicación. Es la práctica y la formulación de nuevas dudas lo que permite el perfeccionamiento de una técnica y el desarrollo de la sensibilidad para observar la realidad. Creo firmemente que el trabajo constante y la práctica pueden desarrollar estas capacidades para cualquiera que tenga la necesidad de escribir un guión de cualquier tipo.

Si la necesidad de narrar es importante todo apunta a que existe una necesidad de comunicar un pensamiento, un acontecimiento o un enfoque sobre un asunto. Ese es el centro de nuestra investigación, la comunicación de significación. Es el fin último del presente documento hacer efectiva y asequible alguna porción de la vasta complejidad de la comunicación. Es el entendimiento de sus fenómenos lo que nos aproxima al entendimiento de nosotros mismos y de nuestra relación con la sociedad.

Por último, fue la inquietud de las necesidades del mercado laboral lo que motivo gran parte del desarrollo teórico en la construcción del guión. El futuro de la producción audiovisual se ve afectado por los desarrollos y avances en la comprensión de las teorías enfocadas a comprender los fenómenos creativos. Es la organización y el entendimiento de la formación de ideas lo que debería ser tomado en cuenta en el futuro para preparar especialistas teóricos enfocados en la construcción dramática específicamente para producción audiovisual. En otras palabras, la construcción de guión es tema de una especialización superior, así como lo es la formación de directores de escena en arte dramático.

He descubierto que la presente investigación es también el inicio de una revisión de otras teorías y de otras disciplinas para enriquecer un conocimiento que se me presenta como un reto personal para lograr escribir guiones que sean susceptibles de ser realizados en un soporte audiovisual y transmitidos en un medio de comunicación de masas como el cine o la televisión; sin excluir por supuesto las nuevas posibilidades tecnológicas que ofrece Internet. Es un compromiso profesional y académico que asumiré con gusto y dedicación en el futuro.

Yiri Eduardo Alcántara Estrella, 19 de Septiembre de 2010

ANEXO
FORMATO DE GUIÓN

DISPAREJOS

POR
YIRI EDUARDO ALCANTARA ESTRELLA

19 SEPTIEMBRE 2010

Descripción Personajes:

Gabriel (Gabo)

Descripción Física: Hombre, 24 años, delgado, piel blanca, pelo corto, aseo meticuloso (rasurado, ropa limpia sin rasgaduras o parches, calzado impecable).

Descripción psicológica: (carácter obsesivo, con tintes neuróticos) Persona de conducta cohibida; dificultad de palabra; necesidades de investigación y tener la vida en orden. En estricto control de sus emociones y con aspiraciones de una vida de éxito económico en un puesto de dirección o similar. Conservador y renuente a las actividades artísticas o que involucren emociones fuertes (deportes extremos, fiestas, bares, antros, etc.)

Entorno Social: Vive con su novia (Christina, *Cris*) y tiene lazos fuertes con padres y familiares.

Christina (Cris)

Descripción Física: Mujer, 24 años, piel moreno claro, pelo corto, de complejión media, ropa ceñida al cuerpo, maquillaje y accesorios abundantes (collares, pulseras, aretes, etc.)

Descripción psicológica: (carácter histérico con tintes depresivos) Tendencia a la perfección en las cuestiones del maquillaje, la ropa y los accesorios con que viste de forma cotidiana. Necesidad de convivencia constante con amigos y familiares (de preferencia en fiestas, antros, bares, etc.) Tiene ideas de inconformidad con el modelo de vida que lleva y principalmente con su relación con Gabriel. Tiene un tic nervioso producto de su neurosis, que se manifiesta cuando le sugieren actividades sexuales o se encuentra en tensión que hace evidencia de inseguridades y temores al conflicto.

Entorno Social: Ha cortado sus relaciones amistosas por el tiempo que dedica a su relación con Gabriel y el poco gusto de su pareja por las fiestas y reuniones en antros y bares.

Odelia (*Ode*)

Descripción Física: Mujer de 23 años, tez blanca, ojos café claro y complejión delgada.

Descripción psicológica.- (carácter neurótico obsesivo) Tendencia a la necesidad de liberación de emociones reprimidas como la ira. Profundamente conservadora con ideas perversas que nunca se llegan a concretar, vive en constante angustia por su incapacidad de comportarse como su amiga Cris.

Entorno Social: Se reúne frecuentemente con sus amigas del “Club de la Felicidad Integral” donde leen textos de Carlos Cuahutemoc Sánchez, Paulo Cohelo, Og Mandino y similares, escuchan los discos de Mariano Osorio y realizan actividades de meditación y yoga formativo.

Entorno Social: Gusta de reuniones de té, desayunos con amigas y evita las salidas nocturnas a antros y bares. Víctor se escapa a su intento de mantenerlo en casa.

Victor Lumbago (*Lumbriago*)

Descripción Física: Hombre de 26 años, tez morena, ojos café oscuro y complexión media. Descuidado en su arreglo personal como el peinado y la ropa.

Descripción psicológica.- (carácter fálico narcisista) Tiene tendencias alcohólicas y de misoginia severa, adora a su madre y cree en los principios morales de dominio masculino en todas las áreas de la actividad laboral.

Entorno social: Tiene estrecha relación con Gabriel, por ser amigos de la infancia. Tiene un fuerte lazo afectivo con su familia, en especial con su madre. Le gusta la convivencia con amigos en especial para beber y acostumbra ser violento y extrovertido cuando esta completamente intoxicado.

Sinopsis “Disparejos”

Cris y Gabriel se mudan a un apartamento para iniciar una relación formal de pareja, esperan a sus amigos Victor y Odelia para desayunar. En el apartamento se dividen para platicar y se dan cuenta que sus incompatibilidades de carácter son un obstáculo para mantener una buena relación. Al final la vida de ambas parejas continúa pero el problema se mantiene.

INTERIOR. DIA. DEPARTAMENTO DE GRIS Y GABRIEL

Secuencia 1 Bienvenidos

La acción se desarrolla en el dormitorio de departamento en el que Cris y *Gabriel* desempacan algunas cajas. *Gabriel* le quita la cinta adhesiva a una caja y Cris, de pie, extrae el contenido de una bolsa (grande) que está en un banquito. Ambos están tras una cortina que cubre lo que aún no se termina de desempacar.

Gabriel: A ver si el huevón de Lumbago llega temprano, le dije desayuno al güey, y ya son más de las diez.

Cris: Me duele la cabeza. Pon esas cosas ahí (señalando debajo de la cama) ¿no?

Gabriel voltea con mirada fulminante, Cris replica:

Cris: Sí te estoy escuchando, que ya se tardaron.

Gabriel se pone de rodillas y empieza a meter los objetos debajo de la cama mientras sostiene la mirada molesta en Cris.

EXTERIOR. DIA. ESCALERAS DE EDIFICIO

Víctor y Odelia suben por una escalera

Odelia: (molesta y arreglándose el pelo nerviosa) Te dije que no llegaras tan tarde.

Víctor: (se limpia la nariz con la mano) Es que me sentía medio mal, como que me quiere dar gripa...

Odelia: (interrumpe) que gripa ni que nada, si estás bien crudo.

Víctor: (Se acomoda el tiro del pantalón) (truenos los labios, con desdén) ¡Ohhhh!... ¡apúrate ándale que no le quiero quedar mal a mi compadre! (en tono humilde, mientras se revisa el aliento) ¿No tienes una pastillita?

Odelia: Ahorita que lleguemos le das una mordidita a la del baño a ver si con eso...

INT. DIA. DORMITORIO DE CRIS Y GABRIEL

En el cuarto, Cris y Gabriel continúan desempacando.

Cris: Traigo puras porquerías... a ver...

Gabriel se levanta y corre una cortina para cubrir algunas cajas y bolsas con ropa.

Gabriel: Le tapamos ¿no?

Cris: ta' bien

Odelia y Víctor se acercan a la puerta. Odelia hace el ademán de tocar la puerta; pero ésta se abre ligeramente.

Odelia: Mira, dejaron abierto... (Con tono de voz medio) ¿Hay alguien? ¿Hola, Cris?

Víctor empuja ligeramente a Odelia ella le tira un manotazo.

Víctor: Pásate pues.

Seguimiento de la pareja que entra en la casa y se dirige al cuarto donde están Cris y Gabriel. La puerta del cuarto esta entreabierta. Gabriel se agacha para seguir metiendo las cosas debajo de la cama.

Corte a: Odelia y Víctor se acercan al cuarto.

Cris: ¡mete bien esa chingadera Gabriel!

Corte a: Víctor y Odelia sorprendidos

Gabriel: Cht, cht, cht, no me grites...

Cris: no me grites qué... haz las cosas bien o no hagas nada, rey

Gabriel: no jodas, ya me duelen las rodillas.

Corte a: Víctor y Odelia se miran

Víctor: (cantando) de piedra ha de ser la cama y de piedra la cabecera

Odelia: (le da un codazo) cállate tu.

Corte a: Cris y Gabriel continúa...

Cris: apúrate que me van a salir raíces...

Gabriel: ya no cabe nada...

Cris: claro que sí... nada más que eres medio güey

Gabriel: a ver enseñame pues...

Cris: ni eso puedes... ni eso...

Corte a: Víctor y Odelia

Víctor: Impotente el güey... ya vez por jalarle el pescuezo al ganso de diario

Odelia: ¿el qué?

Víctor: nada, nada, que a lo mejor (con tono brasileño) tiene algunos problemas de erección.

Odelia: payaso

Corte a: Gabriel abre la puerta y los espanta

Gabriel: todavía se me para bien güey

INT. DIA. SALA DE DEPARTAMENTO DE CRIS Y GABRIEL

Secuencia 2: *Nos repartimos el quehacer*

Los cuatro personajes se separan para realizar diferentes tareas. Las mujeres del grupo aceptan la preparación del desayuno en la cocina; mientras los hombres continúan desempacando algunas cajas en otra habitación. En el curso de la conversación revelan sus inconformidades con su relación amorosa.

En la sala conversan los cuatro.

Víctor: (se avienta al sillón) Bueno y entonces ¿cómo le vamos a hacer?

Odelia: ¿Cómo le vamos a hacer de qué?

Víctor: (tono despectivo) Del desayuno mujer

Gabriel: (mientras saca una caja del cuarto contiguo) Salí temprano a la tienda por las cosas para preparar unos hot cakes. (voltea a ver a Cris) ahora les toca ¿no?

Cris: (mientras limpia un mueble) ¿Qué?, ¿se te van a caer los pantalones si preparas el desayuno?

Odelia: (conciliadora) bueno, igual platicamos un rato.

Cris: (a Gabriel) Órale pero tu sigue sacando las cosas que faltan.

Víctor: (sarcástico, le pega en el hombro a Gabriel) órale papá, que donde manda capitán...

Gabriel: ¿órale que güey? Acompáñame ni modo que te vas a quedar ahí echadote...

Víctor: Fíjate que como que tengo algo de gripa... y eso del polvo... tú sabes.

Gabriel: (interrumpe) ¡tas crudo que!

Víctor: (mueve la cabeza) ¡chale!

Las dos chicas salen rumbo a la cocina.

Odelia y Cris en la cocina comienzan a reunir los ingredientes.

Odelia: (emocionada) ¿y cómo te sientes? (mientras pasa el cartón de leche)

Cris: pues me duele un poco la cabeza (toma un recipiente)

Odelia: no, de eso no. ¿Cómo te sientes ahora que ya viven juntos?

Cris: pues igual como que extraño un poco las libertades. (rompe el sello de la caja de leche)

Odelia: ¿pero se supone que ahora eres más libre no?

Cris: no te creas, ya no hago las mismas cosas que antes (vacía la leche en el recipiente)

Odelia: ya te tocaba sentar cabeza y *Gabriel* es chido ¿no? (le pasa la harina)

Cris: pues es medio impositivo eh, como que le gusta tener todo en orden y eso me desespera. Además como que siento que él cree que soy medio...

Corte a:

Gabriel: (en tono de exclamación sin sentido ofensivo) puta, se me olvidaron las herramientas en casa de mi mamá.

Víctor: (se recarga en una caja y hace como que limpia el polvo con un trapo) tan güey

Gabriel: (barriendo el piso) todo por las carreras. Le dije a Cris, aguántame un mes más, pero no, a huevo se hace lo que ella dice.

Víctor: ¿y quién manda? No te dejes ponle sus cachetadas

Gabriel: pero, a callar eh. Que lo borracho todavía no se te quita y no digo nada. Todavía me acuerdo cuando te lleve a tu casa, que me abre tu papá y pues solo me quedo decirle ¿Dónde le deposito a su briaguito? Desde ahí se te quedo Lumbriago.

Víctor: (interrumpe) Víc - tor Lum - bago aunque te tardes mendigo. ¡Ahhh, de ventilar cosas se trata! Que, ¿ya resolviste tu problema con lo de las *acá*? (hace un movimiento de masturbación con la mano) Ese mi *Gabo* mano sola.

Gabriel: shhh cállate. Ya estoy en eso, ya nomás me la jalo una vez al día. (*Víctor* ríe)

Víctor: ¿sabes de qué tengo ganas? Como de...

Corte a:

Odelia: Una patada en el hocico. Eso le iba a dar en la mañana...

Cris quiebra un huevo.

Cris: (riendo) eso me vienes diciendo desde que lo conociste y nomás nada. Él sigue igual de briago y tú no le puedes poner un alto. (avienta el cascarón vacío y toma otro huevo)

Odelia (toma el recipiente de la masa y revuelve con fuerza): Como si fuera tan fácil. Se me escapa la bestia esa.

Cris: pues sí, siempre acabas pasándole sus gracias. ¿O que si de plano es muy bueno para clavar o qué?

Odelia: pues leve, digamos que le pone pasión. (deja de batir la masa)

Cris: Las cosas por su nombre, además como que se te nota que te falta un hombre que te ponga...

Víctor: ¡una arrastrada de perro!... así me dejaron los de la patrulla anoche...

Gabriel: no te quejes, de seguro te agarraron con algo más.

Suena el celular de Víctor con el ringtone: sirena de policía.

Víctor: bueno... hola má ¿cómo estás?... bien, bien... estoy con el Gabo y su chica ¿qué pasó?... no mamá, te dije que pasaba la próxima semana... sí, yo pongo los focos... (dice entre dientes: ¡ chinga ¡) no, no estoy crudo mamá... tengo algo de gripa, nada más... no , no estoy diciendo malas palabras... sí, bueno luego te marco porque se me acaba la batería... sí, saludos, ciao.

Gabriel: hasta a tu mamacita le mientes re cabrón.

Víctor: Oh, (trueno la boca). ¿Qué te estaba diciendo?...

Gabriel: que te arrastraron como perro o no sé que...

Víctor: ah si... me subieron a la patrulla y me dijeron que si no les corría una corta, con las pinzas me pellizcaban...

Corte a:

Cris: ¡el gallo!... ese era el nombre del lugar donde vendían esos bonitos adornos para la cocina.

Odelia: el Cóndor dirás

Cris: ¿bueno, pero es un pájaro no?

Odelia: ay lo que hace el hambre... Pero... decías, ¿no te sientes conforme entonces?

Cris: Pues la verdad todo este rollo no me termina de convencer (vacía un poco de masa en un sartén)

Odelia: y ya le dijiste a Gabriel.

Cris: nada como crees. (Voltea el hot cake)

Odelia: no le saque ¿o que si te pone tus cachetadas?

Cris: que cachetadas ni que nada, si a ese siento que le tiemblan...

Gabriel: ¡los huevos! Se me olvidaron, a ver si ahorita no me grita Cris.

Víctor: ¿También se te olvidaron en casa de tu mamá o qué?

Gabriel: no manches, los del desayuno

Víctor: No claro, ni que se desatornillaran.

Cris: mira es difícil de explicar... si quería vivir con él; pero la verdad es que no se qué pasa conmigo... ¿si me entiendes?... (Titubea) no es él soy yo.

Odelia: entonces a la que le tiemblan es a ti (le soba la espalda)

Cris: Hablando de temblores, últimamente he sentido un ligero cosquilleo en el ojo, como que es de nervios, Gabo me dijo el otro día...

Corte a:

Gabriel: ¡Ese pinche tic nervioso me re contra pateo las pelotas!

Víctor: (inquisitivo) ¿cuál güey? (toma de entre las cosas un yoyo y se pone a jugar)

Gabriel: uno que le vi a Cristina la semana pasada (bajando la voz y se acerca a Víctor) Estábamos en el acá, y le dije: que preciosos ojos... y me dijo... ¿de veras?... y le dije... seguro... y me dice: ¡ah!... y que le veo el ojo izquierdo y no manches, le temblaba horrible... pues se me fue la pasión y me tuve que ir a “atender” al baño...

Víctor: (interrumpe) no pues sí, eso si te corta bien duro la inspiración.

Gabriel: (sacude con la mano el aire) ¡hijo mano! , te huele bien duro el hociquieres, échate algo, aunque sea un buche de cloro.

Víctor: la gripa, la gripa, son las bacterias, no confundas güey. Además tú que sabes de los aromas de París

Gabriel: chale...

Secuencia 3: *Desayuno entre amigos*

En el suelo del departamento, se reúnen los cuatro personajes a desayunar tras haber compartido sus inconformidades de pareja. Mientras platican surgen en forma progresiva elementos en la conversación que revelan lo que en apariencia debería ser un secreto, el diálogo se convierte en una discusión. Al final la peor incompatibilidad da término a la discusión y a la secuencia.

Sentados a la mesa, los cuatro personajes, desayunan hot cakes con café.

Odelia: (pincha un pedazo de hot cake con el tenedor) Que bueno que se llevan tan bien.

Breve silencio

Gabriel: (traga un bocado con dificultad) Pues todo es cosa de ponerse de acuerdo, que lo demás es lo de menos (nervioso) porque cuando el río está tranquilo es que no tiene patos ¿no?

Víctor: ¿qué? Hable bien compadre no cantinflee

Odelia: (con severidad) Cállate tú, que organizas

Cris: No lo regañes tanto Ode...

Gabriel: ¿tú que lo defiendes?

Cris: (amenaza) uuuuuuh, no me hables así

Odelia: no se enojen, que se les va chueco el café

Víctor: (con burla) no mames

Odelia: ¡óyeme!...

Cris: bueno ya, pues todo es cosa de honestidad

Gabriel: no mames

Cris: ¡¡¿Que?!!

Gabriel: que... no man-des... el café... para allá

Cris: ¿Para allá donde?

Gabriel: que me lo mandes... para acá pues...

Cris le pasa el café y lo mira con odio, como si fuera a golpearlo

Víctor: (en un susurro) pinchi mandilón

Odelia: Te oí eh...

Víctor: (con un tono ligeramente molesto) si mamá, esta bien me callo.

Odelia: es que pareces chiquito...

Cris: y tú su mamá

Gabriel: (a Cris) ya deja de decirle como educar a su niño

Cris: (hace una seña como que le va a pegar)
callatelhocicotú (se dispara su tic nervioso)

Víctor: (en voz baja) ándale... el mal del ojito bailarín

Cris: ¿el qué?

Víctor: que ayer anduve muy bailarín.

Odelia: ¿a dónde? Si se supone que estabas en una junta muy importante en el trabajo

Gabriel: fue una junta pero de inglés

Cris: ¿Con tu jefe, Víctor?

Víctor: ah no, yo soy muchas cosas pero eso jamás. Mejor hablamos del mal del ojito pispireto no mi Gabo

Gabriel: no mejor de los apretones con pinzas

Odelia: ¿los que?

Víctor: Los apretones de tuercas que tengo que hacerle a los focos de mi mamá

Cris: ya Víctor, todos sabemos que vienes crudo que le haces

Odelia: bueno y a ti que te importa, solo yo le digo sus verdades

Cris: pero que se vea

Odelia: huy no me provoques

Cris: ahora resulta que los patos le tiran a las escopetas

Gabriel: chingalo

Víctor: (nervioso) mejor hablamos de otra cosa ¿no?

Odelia: bájale Cris

Gabriel: si, Cris, bájale que me pones nervioso

Víctor: y cuando se pone nervioso le dan ganas de puñetearse

Gabriel: shhhhh

Cris: ¿ahora si ya bájale no? ¿Te arde que ventile tus verdades?

Víctor: ¿vieron las noticias en la mañana?
Amanecemos a 3 grados

Odelia: Ah de verdades se trata por que no hablas de lo infeliz que te sientes con Gabriel...

Silencio.

EXTERIOR.DIA.ESCALERAS DE EDIFICIO

Secuencia Final:

Odelia y Víctor descienden por las escaleras conversando

Odelia: Que bonito se llevan no. Deberías aprenderle algo a Gabito en ocho años que llevan de amigos no se te ha pegado nada.

Víctor: Como no, las ganas de hacerme favores solo

Odelia: ¿me estas albureando marrano?

Víctor: para nada

Odelia: (en tono de reproche) ¿no cambias verdad?

Víctor: no es que yo no cambie, es que tú no te alivianas

Odelia: ¿que quieres? Que me vuelva como Cris y te diga tus verdades

Víctor: huy y eso que es tú amiga

Odelia: y la quiero mucho pero lo que es liso no es chipotudo

Víctor: ora hasta filósofa andas, ¿y cómo esta eso de que Gabito?

Odelia: luego, luego tus celos

Víctor: pues la Cris ya alcanza el timbre eh

Odelia: ¡¡Oyeme!!

Víctor: a verdad

Odelia: primero te deberías aprender a lavar el hocico que te huele como a coladera y luego andas ahí de conquistador

Víctor: tu que sabes de los aromas de París

FIN

Bibliografía

Luhmann *Soziale Systeme. Grundrisse einer Allgemeinen Theorie* (Suhrkamp, Verlag 1984) trad. Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general, Javier Torres Nafarrete, Antrophos, Primera Edición, Universidad Iberoamericana, Barcelona 1998. 445 pp.

Freud Sigmund *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (Leipzig Viene 1905) trad. El chiste y su relación con lo inconciente, José I. Etcheverry Vol.8 colección Obras completas. Amorrurtu Editores, Icalma 2001, Buenos Aires 1976. 247 pp.

Tallaferro Alberto *Curso básico de psicoanálisis*, Primera Edición (reimpresión 2005), Editorial Paidós Mexicana, México D.F. 324 pp.

Assoun Paul-Laurent *Introduction à l'epistemologie freudienne*, (1º edición en francés 1981) trad. Introducción a la epistemología freudiana, Óscar Barahona y Uxo Doyhamboure, 6º Edición, Siglo Veintiuno Editores, México D.F. 2001. 211 pp.

Freud Sigmund *Einfuehrung in die Psychoanalyse*, (1º Edición, 1917) trad. Introducción al Psicoanálisis, Editorial Porrúa, Primera Edición de la Colección "Sepan Cuantos..."México D.F. 2002. 395 pp.

González Reyna Susana *Manual de redacción e investigación documental*, Tercera Edición, tercera reimpresión, Editorial Trillas, México D.F. 1988. 204 pp.

Ricoeur Paul *Interpretation theory, discourse and the surplus of meaning*, (Texas Christian university press, forworth 1976) Trad. Graciela Monges Nicolau, Teoría de la Interpretación, discurso y excedente de sentido, Tercera Edición en español, Siglo Veintiuno Editores, México, Distrito Federal, 1999. 112 pp.

Eco Umberto *Come ci fa una tesi di laurea*, (Tascabili Bompiani 1977) Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, Como se hace una tesis, Primera Edición mayo 2001, sexta reimpresión, Edit. Gedisa, Barcelona España 2006. 233 pp.

Eco Umberto, *A Theory of Semiotics* (1976) *Indiana University Press*, Trad Carlos Manzano, Tratado de Semiótica General, Primera Edición, Editorial De Bolsillo, México 2005. 461 pp.

Portilla Jorge *Fenomenología del Relajo*, Segunda Edición, Fondo de Cultura Económica, México 1984.212 pp.

Thorold Dickinson, Reginald Beck, Roy Boulting, *The Technique of Filming Editing*, Inglaterra 1960. Trad. Castellana de Eduardo Ducay, Segunda Edición 1960, tercera reimpresión, Editorial Taurus, Madrid, España 1987. 256 pp.

Garanto Alós Jesús, *Psicología del Humor: Claves interpretativos, comprensivos y terapéuticos del malestar en nuestra sociedad*, Primera Edición, Editorial Herder, Barcelona, España 1983. 205 pp.

Chion Michel, *L'audio-vision, París (1990)* trad. La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, Antonio López Ruíz , 1ª Edición, Paidós, España, 1993. 205 pp.

Chion Michel, *Écrire un scénario, París (s/f)*, trad. Cómo se escribe un guión, Dolores Jiménez Plaza, Ediciones Cátedra Signo e Imagen, Madrid, España, 1995. 211 pp.

Vanoye Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, París (1991), Trad. Guiones Modelo y Modelos de Guión, Antonio López Ruiz, 1º Edición, Barcelona España, 1996. 236 pp.

Luhmann Niklas *Die Realität der Massen medien, Opladen / Wiesbaden (1996)*, Trad. Javier Torres Nafarrete, La realidad de los medios de masas, Primera Edición, Antrophos Editorial, Universidad Iberoamericana, México, 2000. 178 pp.

Barthes Roland , A.J. Greimas, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Gérard Genete, Tzvetan Todorov, Claude Bremond. *L'analyse structurale du récit, Communications, No. 8 (1996)*. Trad. Beatriz Dorriots del texto de Umberto Eco y Ana Nicole Vaisse del Dossier, Análisis Estructural del Relato. Sexta Edición, Ediciones Coyoacán, México, D.F. 2006. 229 pp.

Comparato Doc *De la creación al guión: Arte y técnica de escribir para cine y televisión*, 1ª Edición, La Crujía ediciones, colección Aperturas, Buenos Aires, Argentina, 2005. 380 pp.

Bordwell David *narration in the fiction filme* The University of Wisconsin Press, E U A, Trad. Pilar Vázquez Mota, "La narración en el cine de ficción", 1ª Edición, Paidós, Barcelona, España, 1996. 364 pp.

DiMaggio Madelaine *How to write for Television, Nueva York (1990)*, Trad. Jordi García Sabaté, Escribir Para Televisión. 344 pp.

Aristófanes *Las Once Comedias*, Trad. De Ángel Ma. Garibay K., Primera Edición, Colección "Sepan Cuántos..." Núm. 67, México 1967. 367 pp.

Plauto *Comedias*, (Alcalá de Henares, 1517), *Captivi (Madrid, 1879)*, Primera Edición, Colección "Sepan Cuántos..." Núm. 258, México, 1974. 301 pp.

Molière *Comedias* , Primera Edición, Colección "Sepan Cuántos..." Núm. 149, México, 1970. 205 pp.

Molière *Comedias* , Primera Edición, Colección "Sepan Cuántos..." Núm. 144, México, 1970. 205 pp.

Ricoeur Paul *temps et récit. i: l'histoire et le récit*, (Paris, 1985) Trad. Tiempo y Narración I: configuración del tiempo en el relato histórico, Sexta Edición en español, Siglo Veintiuno Editores, México, 2007. 371 pp.