

El guión y la tecnología de la producción en cine, televisión y vídeo

José Luis Moreno Menjíbar

Profesor de Secundaria. Málaga

El guión cinematográfico ha sido tratado de formas muy diferentes a lo largo de la historia. Si bien, las primeras películas carecían de guión y eran producciones sencillas de argumento y con escasez de medios, con la llegada de Méliès al mundo del cine el tema de la planificación de la producción adquirió cierto relieve e importancia. Sirviéndose de técnicas teatrales creó escenarios, trucos, hizo uso de la iluminación artificial, y utilizó la cámara de forma parecida a como es usada hoy día. Actualmente, los medios cinematográficos, televisivo, videográfico y los avances de la tecnología electrónica audiovisual han generado una dinámica de la producción en constante evolución y sometida a una constante revisión de métodos y medios. Por lo tanto, en la planificación de guiones lo definitivo, no existe.

Throughout its history the film screenplay has been dealt with in many different ways. Although the first films lacked scripts and were productions based on simple plots and with very few resources, with the arrival of Méliès in the cinema world production planning gained certain prominence and importance. By using theatre techniques Méliès created scenes and exploited camera tricks, he made use of artificial light and he used the camera in much the same way as it is used today. Nowadays, film, television and video resources and advances in electronic and audiovisual technology have generated a dynamic in production which is constantly changing and whose methods and resources are continually being revised. Consequently, when we talk about screenplay planning, the final version can never exist.

DESCRIPTORES: Guión cinematográfico, películas, técnicas teatrales, televisión, vídeo.

El guión cinematográfico ha sido tratado de formas muy diferentes a lo largo de la historia de la imagen dinámica. Si bien, las primeras películas carecían prácticamente de guión y eran producciones muy sencillas de argumento, con escasez de decorados y rodadas la mayoría de las veces en localizaciones exteriores y casi siempre aprovechando la luz solar, con la llegada del francés George Méliès al mundo del cine a finales del siglo XIX el tema de la planificación de la producción adquirió muy pronto cierto relieve e importancia. Durante 1897 en Montreuil, Méliès logró crear el primer estudio de cine de forma muy parecida a tal y como se conciben hoy día. Sirviéndose de técnicas teatrales creó los escenarios, los trucos cinematográficos, hizo uso de la iluminación artificial, y llegó a utilizar la cámara cinematográfica de forma parecida a como es usada hoy día por los equipos humanos de producción revolucionando de forma considerable el mundo del cine. Actualmente, los medios cinematográficos, televisivo y videográfico, así como los numerosos avances de la tecnología electrónica audiovisual han generado una dinámica de la producción en constante evolución y sometida a una permanente revisión de métodos y medios. Por lo tanto, no puede llegar a afirmarse que exista algo definitivo. Resulta, pues, muy difícil abordar un intento de

generalización sobre el concepto general del guión. A lo largo de la historia este tema ha tenido muy distintos tratamientos hasta llegar al grado de concreción y elaboración que hoy se exige y requiere. En todo caso, cualquiera que sea la circunstancia y grado de elaboración, se puede afirmar que toda emisión televisiva o producción cinematográfica requiere una rigurosa planificación. El guión podría definirse, de forma general, como el trabajo escrito que tiene en cuenta las características del medio que utiliza, en este caso el cinematográfico, televisivo o videográfico, resultando imprescindible para obtener el mayor nivel artístico y eficacia expresiva, evitando la improvisación y falta de planificación. Independientemente del tipo de producción de que se trate, siempre se debe tener muy en cuenta el tipo de audiencia a la que está dirigida. Evidentemente, esta premisa requiere que los autores de guiones conozcan previamente tanto el medio como la temática antes de proceder a cualquier tipo de planificación. Esta circunstancia pone de relieve que siempre se necesita un proceso de documentación previo a la hora de abordar cualquier programa que se vaya a producir. En el caso de las producciones de carácter didáctico, resulta imprescindible conocer el medio educativo. Pues, difícilmente, una producción destinada a niños de corta edad sería aplicable en un contexto universitario. No obstante, desde el punto de vista propio de la elaboración de guiones hay que tener en cuenta toda una serie de aspectos importantes que van a incidir de forma considerable en la producción y en el producto final. Por esa razón, conviene siempre no dejar nunca de lado lo siguiente: 1º) Cuando se ha de confeccionar un guión, normalmente, no deben seguirse pautas de elaboración muy rígidas, sino flexibles y adaptables. 2º) Cada guionista es un caso particular. Por lo tanto, el guión dependerá del estilo propio de cada autor. 3º) El tipo de producción condiciona, en gran medida, unas exigencias muy peculiares desde el punto de vista propio de la elaboración. Teniendo en cuenta éstas, entre otras variables, de forma muy general un guionista podrá enfrentarse con tres tipos principales de producciones desde el punto de vista de la confección: a) Aquellas que requieren un guión totalmente planificable. b) Todas aquellas que no lo requieren, es decir, sin guión. c) Las que sólo exigen un guión parcial o semiplanificable. Todas aquellas producciones que permiten y exigen la existencia de un guión completo y total, tanto literario como técnico pueden considerarse planificables. Generalmente, corresponderá a esta categoría todas aquellas producciones de tipo cinematográfico, televisivo y videográfico de carácter dramático o de ficción, ya sean guiones originales o adaptaciones. Las producciones sin guión corresponden a las de carácter televisivo que por sus características peculiares no permiten el uso de un guión; utilizándose, si la producción lo permite, una escaleta que refleje las intenciones. Normalmente, corresponde a producciones televisivas de tipo informativo, noticias, reportajes, entrevistas, etc... incluso aquellas que se realicen en directo. En último lugar se encontrarían las producciones, que por sus características genéricas, no permiten más que una guionización parcial, ya sea de bloques o previsiones. Este tipo de producciones pueden ser programas televisivos de entretenimiento producidos en estudio, tales como magazines, concursos, musicales, etc...; o retransmisiones de acontecimientos en directo, juegos olímpicos, asesinato repentino de un dirigente político, un lanzamiento de una lanzadera espacial, etc... Programas todos ellos sobre los que se puede tener una previsión de acontecimientos o intenciones. Pero, siempre supeditados al imprevisto. No obstante, independientemente del tipo de producción que se desee realizar siempre resultará muy útil conocer cuales son las fases que intervienen en la redacción de un guión para que éste vaya adquiriendo forma y su contenido pueda ser adaptado a la puesta en escena.

1. Fases de la redacción del guión.

A la hora de proceder a la confección y posterior redacción de un guión, lo más aconsejable es seguir un protocolo adecuado que nos permita partir de una idea general a otras mucho más específicas o mucho más desarrolladas. En realidad, las distintas fases que intervienen en la redacción de un guión poseen distinto nivel de concreción y elaboración, así como distinto grado aplicación dentro de la producción; resultando siempre muy necesarias para obtener el mayor nivel artístico y eficacia expresiva en función del medio utilizado y evitar la improvisación y falta de planificación. Por ese motivo, se considera de alto interés introducir al lector o lectora en las siguientes fases: la idea, el argumento, el tratamiento, la sinopsis, la escaleta, el guión literario, el guión de trabajo y el guión técnico.

- Idea.

El origen del guión siempre está en la idea que se desea realizar o poner en práctica con un medio concreto. Esta idea es el principio de toda producción cualquiera que sea su carácter. Así pues el guión en sus distintas fases, al igual que las teorías y técnicas de dirección o realización aplicadas, siempre habrán de ponerse al servicio de esta idea.

- Argumento.

El argumento siempre debe desarrollar narrativamente la idea. Por lo tanto, debe contar en breves líneas el contenido, la historia y la finalidad de la producción. Esta fase, suele ser inseparable de la precedente, resultando mucho más frecuente trabajar o iniciar los trabajos a partir de la concreción inicial de un esbozo de historia o relato que no de una entelequia. No obstante, conviene tener muy en cuenta dos aspectos muy importantes: a) Si el argumento es un original, es decir, escrito y pensado expresamente para una producción concreta, ya sea cinematográfica, televisiva o videográfica. b) Si el argumento procede de una obra literaria, teatro, novela, etc., en cuyo caso se tratará de una adaptación y estará sometida a la legislación vigente sobre derechos de autor o cesión de derechos, y en tal caso recibirá el calificativo de " remake ". Otro aspecto importante relacionado con el argumento es la necesidad de que éste sea narrado en tiempo presente y contemple el esbozo de los acontecimientos esenciales de la historia y sus personajes principales.

- Tratamiento.

En el tratamiento se deben describir todos los escenarios donde se va a desarrollar la acción, así como la totalidad de los personajes de la historia y sus relaciones, el orden secuencial, estructura narrativa, etc... de los diversos acontecimientos, presentando un carácter mucho más elaborado que la fase anterior. Además, permite la elaboración de un presupuesto preventivo, así como prever otras características que afecten al aspecto económico: duración de la producción, número de escenarios y localizaciones, desplazamientos, intérpretes, figurantes, etc... El tratamiento, también puede permitir elaborar un plan de rodaje o grabación con bastante aproximación.

- Sinopsis.

La sinopsis es una breve y concisa narración de la historia, los personajes de ésta, marcando las intensidades de las acciones. En la sinopsis se debe ofrecer una estructura narrativa u orden secuencial de los acontecimientos. En muchas ocasiones, la sinopsis se elabora a partir del tratamiento o guión literario y posee una funcionalidad de promoción del producto.

UN EJEMPLO DE SINOPSIS

Film: "EL VIEJO Y EL MAR". 1958. V.D. en castellano. 82' 23". Director: Sturges, John. U.S.A.

Reparto: Spencer Tracy - " EL VIEJO ".

Felipe Pazos - " EL MUCHACHO ".

Harry Bellaver - " MARTIN ".

Un viejo pescador está atravesando una mala racha, ya que hace más de ochenta y cuatro días que no pesca absolutamente nada. Todos los habitantes de la aldea donde vive se burlan de él, excepto un niño que le admira y le ayuda. Cierta día, de madrugada, se embarca y logra una captura excepcional, un pez espada emperador gigantesco, mayor que su propia embarcación. Este pez, debido a su gran tamaño, le arrastra durante varios días antes de morir. Cuando orgulloso y contento se encamina hacia puerto con el gran pez, es atacado por varias oleadas de tiburones que acuden al olor a sangre de su presa. Cansado y casi exhausto llega a su pueblo. Pero, de su pez tan sólo queda el esqueleto y la cabeza.

- José Luis Moreno -

- **Escaleta.**

Es una relación ordenada de los diversos escenarios con una descripción breve de la acción o los acontecimientos y de los personajes que intervienen en cada escenario. La escaleta permite apreciar con la máxima claridad el uso y función de las elipsis temporales; es decir, pone en evidencia lo que no se cuenta a fin de potenciar lo que se ha contado o va a contarse. Existen varios tipos de estructuras elípticas que se usan en la escaleta. Entre las más habituales se encuentran las siguientes: lineal, lineal-intercalada, flash-back, flash-forward, contrapunto y fresco.

- **El Guión Literario.**

Puede considerarse como una de las fases finales del guión. Por lo tanto, debe quedar muy claro al lector que siempre ha de desarrollarse perfectamente la descripción de las acciones sin incluir ninguna indicación o dato de carácter técnico. Las acciones siempre deben aportar los siguientes datos: Nº de la Secuencia; nº de la escena; ubicación: exterior o interior; día o noche, amanecer o atardecer; y por último, lugar. A modo de

ejemplo se puede citar el siguiente: Secuencia 1. Escena 1. Exterior. Día. Manhattan. El guión literario debe incluir solamente las acciones y los diálogos. Pero, el diálogo nunca debe considerarse como el modo de completar una información deficientemente transmitida por la imagen, sino que deberá enriquecer dialécticamente la imagen.

- El Guión de trabajo.

Recibe esta denominación el propio guión literario cuando se subdivide en bloques de producción para facilitar los trabajos de preparación. Por lo tanto un bloque de producción sería la parte de la acción del guión que se desarrolla en un mismo escenario y con la misma unidad de tiempo. Por consiguiente, el guión de trabajo contiene todas las indicaciones precisas sobre la acción, diálogo, personajes decorados, ambientación, efectos especiales, etc..., por lo que permite iniciar el proceso de preproducción: elaboración de presupuestos, planes de trabajo, localizaciones, diseño de decorados, contratación del equipo, reparto, etc...

- El Guión Técnico.

Se puede considerar esta fase como la base de la producción. En el caso de la producción de carácter cinematográfico, es responsabilidad del director; en el caso de la producción televisiva o videográfica, es cometido del realizador. Tanto un profesional como otro, adaptan o ajustan el contenido del guión literario a su propia concepción de la puesta en escena, incorporando las acciones y diálogos, así como la planificación y las indicaciones técnicas precisas para que los distintos técnicos que han de intervenir en el rodaje o la grabación conozcan en cada momento cual es su misión. Tanto en las producciones cinematográficas como en las televisivas y videográficas el guión técnico incluye los siguientes datos técnicos: a) Posiciones de Cámara: *En el caso de las producciones de carácter televisivo que exigen una realización con un número considerable de cámaras, se deben reflejar las distintas posiciones que adoptan las telecámaras que se van a utilizar en la grabación. En cinematografía, normalmente se suele utilizar tan sólo una o dos unidades de cámara, por lo que se hace necesario indicar las distintas posiciones que se adopten al filmar durante el rodaje de una escena o una secuencia.* b) Tipos de Plano. c) Movimientos de Plano y Cámara. d) Orden de los Planos: Bloques de Grabación o Rodaje. e) Acciones descritas. f) Diálogos entre personajes. g) Localización. h) Efectos de luz. i) Sonido: Ambiente, efectos sonoros, diálogos, músicas, etc... No obstante, en la práctica televisiva, muchos realizadores no suelen tener por costumbre la elaboración de una planificación minuciosa como es el guión técnico, salvo que se trate de una producción cuya complejidad obligue a ello. También, conviene tener en cuenta que la reciente incorporación de equipos ligeros de vídeo ENG con calidad profesional, así como las facilidades ofrecidas por los procesos de post-producción electrónica, están propiciando, cada día más, la no planificación del guión. Pero, curiosamente, las nuevas tecnologías de la realización en televisión y vídeo incluyen numerosos efectos especiales, lo cual está obligando, más que ninguna otra cosa, a la planificación rigurosa del programa sobre el papel, es decir el guión.

2. Unidades narrativas de la acción del guión.

Si se efectúa un análisis de las características que configuran cada una de las fases de un guión, es en la redacción o tratamiento, o la escaleta en su defecto, cuando un guionista ha de plantearse ciertos problemas y sus soluciones, inherentes a la sintaxis audiovisual, así como las relaciones tiempo-espacio y raccord que se han de establecer en la narración. En este momento, hay que tener delimitadas cada una de las unidades que integran la acción. Por lo tanto habrá que distinguir entre lo que es una toma, un plano, una escena, una secuencia y un bloque.

- Toma.

Es el segmento de película impresionada o cinta de vídeo grabada desde que la cámara arranca hasta que se detiene. Por extensión, también se considera como toma cada una de las diversas repeticiones que se filman o graban de una misma situación o encuadre. Se diferencian por su numeración correlativa: Toma - 1, toma - 2, toma - 3, etc...

- Plano.

Es el fragmento de toma seleccionado, durante el montaje o la edición, para su incorporación en el discurso narrativo. De la precisión semántica expuesta, se deduce que una toma puede dar lugar a uno o más planos y que para seleccionarlos, suele ser habitual realizar varias tomas hasta la obtención del grado de satisfacción técnica y expresiva requerido. Un equipo humano de producción siempre debe poseer los criterios pertinentes para poder valorar el grado de dificultad o complejidad técnica y expresiva del rodaje o grabación.

- La Escena.

Es un fragmento de la narración que se desarrolla en continuidad, en un mismo escenario. Aunque posee significado propio, adquiere su significado completo cuando se integra dentro del total de la historia. Ha de cumplir las dos unidades de espacio y tiempo. La acción debe desarrollarse en un mismo escenario. También, su desarrollo cronológico debe ser lineal y continuo, sin elipsis o supresiones de ciertos momentos de la acción irrelevantes para la narración. La escena está formada por uno o más planos. Cuando se trabaja según la técnica cinematográfica, cada plano exige un nuevo emplazamiento de la cámara y por consiguiente una interrupción de la acción. Pero, estas interrupciones deben limitarse a ser hiatos de cámara, nunca elipsis narrativas que alteren la unidad temporal; y por lo tanto, la consideración de la escena.

- La Secuencia.

Es el fragmento del guión, con sentido completo, que se desarrolla en un mismo escenario. Puede ser sencillo o complejo, es decir, de varias localizaciones o decorados en el mismo escenario. Puede estar constituida por un plano, como en el caso del plano secuencia; o bien, más de un plano o más de una escena. La unidad temporal no ha de ser rigurosa, sino que la secuencia podrá articular elipsis narrativas, es decir, pasarse por alto o suprimir algunos momentos significativos o indiferentes para el desarrollo y comprensión de la acción.

- Bloque de Grabación o Rodaje.

No se puede considerar como una subdivisión narrativa del guión al modo de las tres básicas citadas: plano, escena y secuencia; sino que se manifiesta tan sólo en el guión técnico y responde a criterios de la organización del plan de trabajo con cámaras y no a criterios de la estructura narrativa. Bloque es aquella parte de la acción que es grabada por los operadores de cámara de una sólo vez. Cada bloque puede constar de uno o más planos. Pero, también, puede ser parte de una o más escenas.

4. La presentación de guiones.

Si bien no existe una técnica o fórmula normalizada para la presentación o formato de los guiones, pues cada guionista suele imponer sus criterios y su peculiar forma de hacer, existen tres modelos habitualmente presentes en las producciones cinematográficas, televisivas y videográficas. Estos son los denominados: a una columna, a dos columnas y a tres columnas.

- Presentación del Guión Literario a Una Columna.

En este modelo, la descripción de la acción y los diálogos están redactados a todo lo ancho de la página, sin más diferencia entre uno y otro que un mayor sangrado de la caja de escritura. Primero, aparece la descripción de la acción: luego, los diálogos de los personajes.

Acción:

Manhattan. Exterior. Café. Noche.

En el cristal del escaparate pone ELAINE'S.

Interior. Café Elaine's. Noche.

Un camarero acompaña a un hombre y a una mujer hasta una mesa en un café llenísimo. Aparta la mesa de la pared, la limpia, y pone sobre ella dos menús. El hombre ayuda a la mujer a sentarse.

Sentados ante una mesa, con algo de comida y más bebida de la cuenta, están cuatro personas: Yale Pollack, un intelectual, crítico y profesor; Emily Pollack, su guapa esposa; Isaac Davis; Tracey, una bonita chica de 17 años, la amiga de Isaac.

Diálogo:

Yale: Yo creo que la esencia del arte está en darle a la gente cierta capacidad de penetrar en las cosas, ¿sabes?, para experimentar sentimientos que, en realidad, tú ignorabas poseer.

Ike (off): El talento es cosa de suerte. Psé. Yo creo que lo importante en la vida es el valor.

Emily sonríe.

Emily (risita): Ya llevan veinte años con esta discusión.

Ike: Escucha, te lo explicaré con un ejemplo. Si nosotros cuatro (se pasa la lengua por los labios) volvemos a casa paseando por el puente, y una persona se estuviera ahogando, ¿Tendríamos valor, tendría alguno de nosotros valor para tirarse al agua helada y salvarla de la muerte?

Yale: ¿Para tirarse al agua y salvar a una persona que se ahoga?

Ike: Mira, es que... es que... es una pregunta crucial, ¿sabes? Yo, claro, yo, como no sé nadar, no tendría que plantearme el problema.

Ike se pone un cigarrillo en la boca. Yale mira a Emily.

Ike: No sé.

Yale: No, no. ¿Quién de nosotros lo haría? (Risita).

Emily (ríe también): No sé.

Ike tararea una cancioncilla mientras enciende el cigarrillo. Yale le ofrece un bocado a Emily con el tenedor.

Este suele ser el modelo más habitual para presentar los guiones literarios de las producciones cinematográficas y todas aquellas producciones de carácter dramático televisivas. En este caso, se reproduce un fragmento de la segunda secuencia de la película Manhattan de Woody Allen.

- Presentación del Guión Literario a Dos Columnas.

El modelo de doble columna o dos columnas, la redacción se realiza a dos columnas, reservando la de la izquierda para la descripción de la acción; y la de la derecha, en un desarrollo absolutamente paralelo, para los diálogos o efectos sonoros incorporados a la acción.

- Presentación del Guión Literario a Tres Columnas.

El modelo de tres columnas es una variante del anterior que, por desdoblamiento de la columna de la derecha en dos, permite utilizar la resultante, ubicada en el centro, para los diálogos; y la otra que, quedará para los efectos incorporados a la acción y situada en la zona de la derecha de la página. Esta variación solo parece tener una correcta justificación en ciertas producciones en las que, la banda sonora, no propiamente la locución, cobra

una relevancia excepcional. Por lo demás, el guión literario tan sólo se limitará a ofrecer diferenciadas las secuencias, que incorporarán una numeración correlativa; la denominación del escenario en que se desarrollan; y la indicación de circunstancia, día o noche, exterior o interior.

- Presentación del Guión Técnico.

No existe una diferenciación excesivamente evidente con respecto al guión literario. El guión técnico, no es otra cosa que el guión literario, después de haber sido estudiado, analizado y trabajado por el director o realizador; con las concreciones oportunas para su puesta en imagen; suprimiendo, incorporando o modificando ciertos pasajes de la acción o del diálogo. Pero, sobre todo, debe reflejar con datos e indicaciones técnicas el modo de visualizar lo que de forma literaria ya expresa el guión literario. Así pues, el guión técnico es el reflejo de la interpretación personal del director o el realizador. En líneas generales, las indicaciones que ambos incorporan al guión se refieren a:

División o fragmentación del guión literario en unidades visuales: Planos.

- División en unidades de grabación: Bloques o Secuencias.
- Numeración cronológica y sucesiva de los planos.
- Caracterización y valoración expresiva de la imagen de cada plano: tamaño de plano, encuadre, angulación, óptica, etc...
- Modos de relación o continuidad entre los planos, las escenas, las secuencias y los bloques: corte, fundido, encadenado, cortinillas, etc...
- Los sonidos incorporados: efectos sonoros, músicas, etc...
- Asignación de cámara a cada plano, indicando el sujeto principal de su encuadre, movimiento de la misma, etc...

Todas las indicaciones técnicas que se incorporan en el guión están consignadas mediante un código convencional de signos y abreviaturas que está normalizado. Pero, es muy frecuente que un director o un realizador imponga su propio código personal. En cualquier caso, ya se utilicen unos signos u otros, la finalidad es semejante: Obtener la máxima eficacia de visualización repentina o interpretación, a golpe de vista. Desde una perspectiva de máxima claridad y concreción de las operaciones, se han generalizado ciertas normas elementales a la hora de presentar guiones técnicos. Son las siguientes:

- Redacción del guión a dos columnas.
- Todas las anotaciones se incorporarán sobre el texto del guión.
- Utilización de diversos colores identificativos.

- Cambios de plano: línea horizontal atravesando el ancho de página.
- Cambios de bloque o Secuencia: igual, pero a doble línea, preferiblemente a distinto color.
- Cámara: sobre el texto de la acción en grandes caracteres se indica el número asignado a la cámara dentro de un círculo.
- Plano, tamaño, angulación, movimiento: se indica a la izquierda del número de cámara con abreviaturas habituales en cada caso.
- Modo de cambio de plano: a la derecha de la página, en la columna de sonidos/diálogos; y sobre la línea indicadora de separación de planos, se indica el modo de cambio: encadena..., abre de negro..., cierra a negro..., por corte... etc...
- Música o efectos añadidos: se indica a la derecha de la página sobre una línea vertical que determina el pasaje o fragmento del guión sobre el que ha de permanecer el sonido indicado.

A continuación, vamos a exponer un ejemplo aplicando, en la medida de lo posible, todo lo expuesto sobre la presentación del guión técnico y sus peculiaridades. Tomaremos el mismo fragmento de la secuencia nº 2 de Manhattan. Pero, esta vez con las modificaciones que realizaron Woody Allen y Marshall Brickman para su puesta en escena.

SECUENCIA Nº II DE " MANHATTAN "	
Woody Allen & Marshall Brickman	
Viene por corte de la Sec-1.	
SEC-2.Esc-1.Pla-1. - 1(Angular).	
Exterior.Café.Noche.	
PP del cristal del escaparate que pone ELAINE´S	
De fondo, ruido de calle. Suena el claxon de un coche.	
Por	corte.
SEC-2.Esc-2.Pla-1. - 2(Angular).	
Interior.Elaine´s.Noche.	
PG de un café llenísimo.	
Un camarero acompaña a un hombre calvo de color y a una bella rubia hasta una mesa. Aparta la mesa de la pared, la limpia, y pone sobre ella dos menús. El hombre ayuda a la mujer a sentarse.	

	<p>En PP suena una melodía de jazz tocada al piano. De fondo bullicio.</p> <p>Por corte.</p>
<p>Sentados a una mesa, con algo de comida y más bebida de la cuenta, están cuatro personas: Yale Pollack, un intelectual, crítico y profesor; Emilly Pollack, su guapa esposa; Isaac Davis; Tracey, una bonita chica de 17 años, la amiga de Isaac.</p>	
<p>SEC-2.Esc-2.Pla-2.- (Tele).</p> <p>PP de Yale con gafas hablando y gesticulando al mismo tiempo.</p> <p>Aire a su derecha.</p>	
	<p>Yale: Yo creo que la esencia del arte está en proporcionar el medio de acercarnos a nuestros sentimientos. ¿Comprendes?...</p> <p>Por corte.</p>
<p>SEC-2.Esc-2.Pla-2. 4(Tele).</p> <p>PP de Tracey, que se muerde el labio mientras escucha con mucha atención a Yale. Luego mira a Ike.</p> <p>Aire a su izquierda.</p>	
	<p>...de ese modo, uno puede percatarse de poseer cualidades que ignoraba.</p> <p>El piano pasa a fondo.</p> <p>Por corte.</p>
<p>SEC-2.Esc-2.Pla-4. 5(Tele).</p> <p>PP de Ike, que habla algo borracho, moviendo su cabeza y señalando con su mano derecha hacia arriba.</p> <p>Aire a su derecha.</p>	
	<p>Ike: El talento es cosa de suerte. Psé. Para mí lo más importante en la vida es el valor.</p> <p>Por corte.</p>
<p>SEC-2.Esc-2.Pla-5. 6(Tele).</p> <p>PP de Emily que sonrío.</p> <p>Mucho aire a su derecha.</p>	
<p>Emily: Llevan veinte años discutiendo lo mismo.</p>	

	Por corte.
SEC-2.Esc-2.Pla-6. 4(Tele).	
PP de Tracey, que escucha a Emily, la mira y asiente con la cabeza.	
Aire a si izquierda.	
	Ike: Escuchadme un ejemplo. Si los cuatro...
	Por corte.
SEC-2.Esc-2.Pla-7. - 7(Angular).	
PM de los cuatro en la mesa. Tracey, de espaldas, a la derecha; Ike, a su lado, también a la derecha; Yale, a la izquierda, junto a Ike; y por último, Emily a la izquierda y de espaldas.	
	... fuéramos a casa andando y al curzar ¡Hip! el puente, vieramos a una persona ahogandose... ¿ Tendríamos el valor, alguno de nosotros tendría el valor de arrojar al agua helada para salvar a esa persona ?
	Yale (a coro): ... de arrojar al agua helada para salvar a esa persona ?
	Ike: Porque..., esa..., esa es una pregunta clave, ¿ Sabeis ? Yo, yo como no sé nadar, nunca tendré ese problema.
	Por corte.
SEC-2.Esc-2.Pla-8.-8 (Angular).	
PMC de los cuatro: Emily, a la derecha en escorzo; Tracey, de frente; Ike, a su lado hablando con ella; por último, Yale, hablando con Ike y luego con su esposa.	
	Ike: No sé. Dejemoslo.
	Yale: No, no. ¿ Quién de nosotros lo haría ?
	Emily (risita): No lo sé.
Ike se lleva un cigarrillo a la boca.	
	Ike: ¡Mmm! ¡Qué placer, es algo maravilloso! ¡Mmm!
Yale le ofrece un bocado a Emily.	
	Yale: ¿ Quieres más?
	Emily: No, no.
	Tracey: Pero, si no fumas.
	Ike: Ya sé que no fumo. No me trago el humo porque produce cancer. Pero, me encuentro increíblemente

atractivo. Así que, procuro tener uno entre los dedos.
¡Como lo sé!

Sigue la conversación y se va por corte.

Referencias Bibliográficas.

ALLEN, W. (1981): **Manhattan**. Guión literario del film. Barcelona. Tusquets.

ALLEN, W. (1993): **Maridos y mujeres**. Guión literario del film. Barcelona. Tusquets.

AMO, A. del (1945): **Historia universal del cine**. Madrid. Plus Ultra

ANDREW, D (1978): **Las principales teorías cinematográficas**. Barcelona. Gustavo Gili.

ARIJON, D. (1975): **Grammar of the film lenguaje**. London. Focal Press.

AUMONT, J. (1979): **Montage Eisenstein**. París. Albatros.

BAGGALEY, J.P. & DUCK, S/N (1979): **Análisis del mensaje televisivo**. Barcelona. Gustavo Gili..

BARROSO GARCIA, J. (1989): **Introducción a la realización televisiva**. Madrid I.O.R.T.V..

BAZIN, A. (1966): **¿Qué es el cine?**. Barcelona. Rialp.

BAZIN, A. (1973): **Orson Welles**. Valencia. Fernando Torres..

BETHENCOURT MACHADO, T. (1990): **Sistemas de televisión clásicos y avanzados**. . Madrid. I.O.R.T.V..

BETTETINI, G. (1975): **Cine, lengua y escritura**. Barcelona. Gustavo Gili..

BETTETINI, G. (1980): **Producción significativa y puesta en escena**. México. Fondo de Cultura Económico..

BLACK, M. (1983): ¿Cómo se representan las imágenes?. en Gombrich, Hochberg y Black: **Arte, percepción y realidad**. Barcelona. Paidós..

BLUM, R. E. y LINDHEIM, R. D. (1989): **Programación de las cadenas de televisión en horario de máxima audiencia**. Madrid. I.O.R.T.V..

BONET, E. y otros (1980): **En torno al vídeo**. Barcelona. Gustavo Gili..

BORRAS VIDAL, J. y COLOMER PUNTES, A. (1987): **El guión del vídeo didáctico**. Barcelona. Fundación de Serveis de Cultura Popular,. Alta Fulla..

BROWNE, S. E. (1989): **El montaje de la cinta de vídeo. Factor básico en la post-producción.** Madrid. I.O.R.T.V..

BURCH, N. (1985): **Praxis del cine.** Madrid, Fundamentos,.

CAPARROS LERA, J.M. (1983): **Epoca muda 1895-1930 Historia del cine.** Barcelona. Cassals

CAPARROS LERA, J.M. (1990): **Introducción a la historia del arte cinematográfico.** Madrid. Rialp.

CEBRIAN HERREROS, M. (1978): **Introducción al lenguaje de la televisión.** Madrid. Pirámide..

CEBRIAN HERREROS, M. (1983): **Siglarío internacional de radio y televisión.** Madrid. I.O.R.T.V..

CEBRIAN HERREROS, M. (1983): **Fundamentos de la teoría y la técnica de la información audiovisual.** Madrid, Mezquita..

COMPARATO, D. (1989): **El guión. Arte y técnica para escribir para cine y tv.** Madrid, I.O.R.T.V..

COOK, D.A. (1981): **A history of Narrative Film.** N.Y.C . Norton & Co...

COSTA. A. (1991): **Saber ver el cine.** Barcelona. Paidós..

COUPIGNY, F. (1983): La síntesis de las imágenes. en **Rev. Mundo Científico.** Madrid.

DELEUZE, G. (1986): La imagen-tiempo. . Barcelona, Paidós.

DIMITRIU, C. (1993): **Alain Tanner.** Madrid, Cátedra.

DURAND, G. (1981): Educación y Tv. en **Rev. Cuadernos de Pedagogía, 61.**

ERAUSQUIN, M. y MATILLA, L. (1990): **Imágenes en acción.** Madrid. Akal.

ESCOBAR, L. (1980): **Comunicación, información y cultura de masas.** Madrid Ministerio de Cultura..

FERRES Y PRATS, J, (1987): **Vídeo y educación.** Barcelona. Laia

GUBACK, T.H. (1980): **La Industria Internacional del Cine.** Madrid Fundamentos, 2 vols..

GUTIERREZ ESPADA, L. (1979-1982): **Historia de los Medios Audiovisuales.** Madrid,. Pirámide

HAMPTON, B. (1982): **A History of the Movies.** London. Noël Douglas.

- HILLS, G. (1987): **Los informativos en radiotelevisión**. Madrid, I.O.R.T.V..
- LOTMAN, Y. (1979): **Estética y semiótica del cine**. Barcelona. Gustavo Gili..
- MACIA, P. (1981): **Televisión, hora cero**. Madrid.
- MATTHEWSON, D. K. (1983): **Vídeo**. Madrid, Alhambra.
- MAY, R. (1991): **Cine y televisión**. Madrid Rialp,.
- MAYAS CASAS, S. (1978): **Como programar y redactar guiones para audiovisuales**. Zaragoza. ICCE..
- MAYAS CASAS, S. (1985): **Vídeo y enseñanza**. Barcelona Dpto. de Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- MENDEZ-LEITE, F. (1980): **Las grandes escuelas de cine**. Madrid, Cirde.
- MILLER, P. P. (1989): **La supervisión del guión**. Madrid , I.O.R.T.V.,.
- MILLERSON, G. (1990): **Técnicas de realización y producción en televisión**. Madrid, I.O.R.T.V.,.
- MOIX, R.T. (1967): **Introducción a la historia del cinema (1895-1967)**.. Barcelona. Bruguera,
- MONTES, S. (1977): Televisión y lenguaje. **Cuaderno de Documentación nº 21**. Madrid, I.O.R.T.V..
- MORENO CANTERO, R. (1993): **David Lean**. Madrid. Cátedra,.
- ORINGEL, R. (1989): **Manual de operaciones**. Madrid. I.O.R.T.V.
- PASOLINI, P. P. (1971): Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad, en AA.VV.: **Problemas del Nuevo Cine**. Madrid. Alianza..
- PLAZA, F.J. de la, REDONDO, M.J. (1993): **El cine: Técnica y arte**. Madrid Anaya..
- PORTER, M., GONZALEZ, P. y CASANOVAS, A. (1994): **Las claves del cine y otros medios audiovisuales**. Planeta. Barcelona.
- RABIGER, M. (1989): **Dirección de documentales**. Madrid. I.O.R.T.V.
- RAIMONDO SOUTO, H.M. (1991): **Técnicas del realizador de vídeo**. I.O.R.T.V. Madrid.
- RIAMBAU, E. (1990): **Stanley Kubrick**. . Madrid. Cátedra..

RICHERI, G. (1980): Democracia y sistemas radiotelevisivos en el futuro de Europa en **ANALISI, Quaderns de Cominació i Cultura**. . Barcelona. Univ. Autònoma de Barcelona.

ROBINSON, J.F. (1981): **Using videotape**. London. Focal Press.

RODRIGUEZ ARAGON, M. (1985): **Electricidad y telecomunicaciones**. Madrid I.O.R.T.V..

ROMERO GUALDA, M.V. (1977): **Vocabulario de Cine y Televisión**. Pamplona. Eunsa,.

ROWLANDS, A. (1985): **El guión en el rodaje y la producción**. Madrid. I.O.R.T.V.

SANCHEZ, A. (1972): **Iniciación al cine moderno**. Madrid. Magisterio Español, 2 vols..

SAVIO, F. (1965): **Enciclopedia dello spettacolo**. Roma, La Machere, 1957-1959, varios vols.

SCHUSTER, M. (1973): **Motion Picture Directors**. New Jersey. Metuchen. Scaracew Press.

TORDERA, A. (1978): Teoría y técnica del análisis teatral en **Elementos para una Semiótica del Texto Artístico**. Madrid Cátedra.

UBERSFELD, A. (1992): **Semiótica teatral**. Madrid. Cátedra..

UTZ, P. (1980): **Video users handbook**. New Jersey. Prentice-Hall..

VV.AA. (1976): **Enciclopedia focal de las técnicas de cine y televisión**. Barcelona. Omega..

WHITE, G. (1989): **Técnicas de vídeo**. Madrid. I.O.R.T.V.,.

ZUNZUNEGUI, S. (1983): Video-arte: fragmentos de una imagen en **Contracampo**, **33**, págs 47-50.

ZUNZUNEGUI, S. (1984): Imagen. Documental, ficción. en **Revista de Ciencias de la Información**, **2**, págs. 53-62.

ZUNZUNEGUI, S. (1985): Escribir la imagen. en A.N. Cabró, **Art Book 1. Pigmalión**, págs. 25-27. Madrid.

ZUNZUNEGUI, S. (1985): Televisión: el silencio de la imagen. en **Contracampo**, **39**. págs. 17-26. Madrid.

ZUNZUNEGUI, S. (1986): El territorio vídeo. en **Eutopías 2/1**, págs: 145-152.

ZUNZUNEGUI, S. (1987): Espacio del sentido y escritura narrativa en el vídeo de creación. en **Telos, 9**, págs. 57-63.

ZUNZUNEGUI, S.(1989): **Pensar la imagen**. País Vasco Madrid Cátedra / Universidad del País Vasco.

ZUÑIGA, A. (1948): **Una historia del cine**. Barcelona. Destino, 2 vols.