

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Una gaviota vuela en Colombia

Transposición de un texto teatral al dispositivo cinematográfico

Mary Daniela Prada Mantilla

Cuerpo B del PG

24/07/15

Dirección Cinematográfica

Creación y Expresión

Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

Índice

Introducción.	4
Capítulo 1. El lenguaje dramático de Antón Chéjov.	9
1.1. Antón Pávlovich Chéjov.	9
1.1.1. El teatro en el sendero.	13
1.2. Un nuevo teatro se estaba gestando: La gaviota.	14
1.3. Su influencia y repercusión en el teatro contemporáneo.	19
1.3.1. La verdad.	19
1.3.2. El subtexto.	20
1.3.3. La atmósfera.	22
Capítulo 2. Antecedentes: Chéjov en el medio audiovisual.	24
2.1. Chéjov en el Cine.	25
2.2. Chéjov en la Televisión.	28
Capítulo 3. Adaptación vs Transposición.	31
3.1. Adaptación.	32
3.1.1. Según la dialéctica fidelidad/creatividad.	34
3.1.2. Según el tipo del relato.	36
3.1.3. Según la extensión.	37
3.1.4. Según la propuesta estético cultural.	38
3.2. Transposición.	39
3.2.1. La fidelidad posible: la “lectura adecuada”.	40
3.2.2. La fidelidad insignificante: la “lectura aplicada” o el estilo ausente.	40
3.2.3. El posible adulterio: la “lectura Inadecuada”.	43
3.2.4. La intersección de universos: el escritor y el director como autores.....	44
3.2.5. La relectura: el texto reinventado.	46
3.2.6. La transposición encubierta: las versiones no declaradas.	47
Capítulo 4. Conflicto, Estructura y creación de personaje.	50
4.1. Conflicto dramático.	50
4.2. Estructuras.	53
4.2.1. Arquitraba: el diseño clásico.	56
4.2.1.1. Causa y efecto.	58
4.2.2. Minitrama: la simplicidad en la narración clásica.	60
4.2.3. Antitraba: el quiebre de la estructura.	61
4.3. Personaje.	63
4.3.1. Rasgos Indiciales.	63
4.3.2. Elementos artificiales.	64
4.3.3. Profesional, personal y privado.	64
4.3.4. Biografía.	65
Capítulo 5. Nuevo Original.	67

5.1. Herramientas del guionista.	67
5.1.1. Idea y tema.	68
5.1.2. Storyline.	70
5.1.3. Tratamiento argumental.	71
5.1.4. Escaleta.	72
5.2. Guión literario.	73
Conclusiones.	81
Referencias Bibliográficas.	86
Bibliografía.	89

Introducción

A raíz de la infinita variedad de historias que se han llevado al cine, ha surgido el pensamiento colectivo que plantea que todos los relatos se han contado ya, recayendo el interés no en lo qué se narra sino en el cómo se narra. Por el anterior motivo valerse de textos escritos con anterioridad, ya sea por autores conocidos u otros no tanto, puede resultar ciertamente enriquecedor para crear nuevos productos audiovisuales. Por tanto, la idea de este proyecto de grado es llevar a cabo la transposición del texto teatral “La gaviota” del dramaturgo ruso Antón Chéjov al dispositivo cinematográfico. El proyecto, además de contar con la sustentación teórica de todos los conocimientos que serán necesarios para la realización de éste, también contendrá la elaboración de un nuevo original, en este caso un guión literario para largometraje. La obra fue escogida además que por el propio encanto del texto, también por la viabilidad del proyecto al ser de dominio público los derechos patrimoniales sobre la obra de Antón Chéjov.

Realizar una transposición significa por un lado, trasladar un texto ya sea literario o teatral al formato cinematográfico, por el otro, quiere decir intervenir en éste, buscando los puntos de contacto con el autor, tomando ciertas decisiones para crear un nuevo producto original. Existen distintos modelos de transposición, los cuales difieren entre si de acuerdo al grado de fidelidad que se quiera mantener con el texto inicial. A raíz de esto, el modelo que se piensa tratar para la realización del proyecto de grado es la *Intersección de Universos*, lo cual se puede definir como “dos interlocutores que parecen encontrar la voz justa para entenderse. [...] Nunca implica un contrato de fidelidad sino un diálogo donde más que las pérdidas se contempla la clase de encuentro entre las obras de dos artistas.”(Wolf, 2001, p. 74). Con lo anterior se puede interpretar que los motivos principales para la elección de la obra a trasponer, son cuestiones personales, donde el guionista hace énfasis en la comunicación que guarda con el autor, intentando mantener esos conceptos, sin enfatizar en posibles pérdidas que pueda generar para la riqueza

fílmica. La elección de este tipo de transposición se basó principalmente en la intención que existió en un inicio al querer modificar la obra de Chéjov, ya que se pretendía cambiar el universo de la obra, trasladándola de contexto, aunque manteniendo los personajes y la línea argumental.

Cambiarla de contexto se refiere a ubicarla en otro tiempo y espacio, en este caso abandona una finca en Rusia, para suceder toda la acción en un colegio internado de Bogotá, Colombia, en el año 1995. Por el anterior motivo el recorte del proyecto de grado estaría ligado al país donde se realizaría la versión de la obra, en esta ocasión Colombia, ya que al hablarse de una época en sí, atrae como público principal a aquel que se siente identificado con los acontecimientos sociales y culturales de entonces, lo que no quiere decir que deje de ser motivo de interés para otros lugares también. El recorte temporal del proyecto de grado es la actualidad, ya que el producto final será un guión que tendrá próxima su realización, el cual al ser contemporáneo, tendrá en su estructura y su creación ciertas características propias de estos tiempos.

El primer acercamiento a la obra surgió en la cursada de la clase de Dirección Teatral I, cátedra llevada a cabo por la docente Eva Halac, en la que para el trabajo práctico final, se debía realizar la puesta en escena de un fragmento de alguna obra teatral de ilustres autores, como Tennessee Williams, Albert Camus y Antón Chéjov. Fue entonces que al leer “La gaviota” se generó una fuerte conexión con el texto, del cual se seleccionó el tercer acto, para hacer una pequeña adaptación y llevarlo al escenario. Hoy en día se pretende apostar más al proyecto para trasponer la misma idea al cine, no sólo del tercer acto como se mencionó anteriormente, sino la totalidad de aquel texto teatral.

No obstante, para poder llevar a cabo lo planteado con anterioridad, los contenidos del proyecto de grado se deben articular a la vez con los contenidos de la materia Guión Audiovisual II, cátedra dictada por el guionista Christian Busquier, donde tuvo lugar la primera aproximación al libro *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* escrito por Sergio Wolf. El

libro plantea además de la envergadura de la transposición en el cine, también seis modelos de transposición bien diferenciados entre sí, donde brinda distintos ejemplos los cuales son útiles para su mayor comprensión.

Como bien es conocido, Antón Chéjov fue un gran dramaturgo y escritor, autor de diferentes obras que tuvieron gran repercusión en el teatro y en la actualidad. Textos como *El tío Vania*, *Las tres Hermanas*, *La gaviota*, entre otros, se establecieron en la teoría teatral, siendo fundamentales para el estudio de la intervención del realismo en el teatro. Estas obras, gracias a su resonancia, fueron elegidas por diferentes directores para elaborar distintas adaptaciones al cine, por ejemplo, Franchot Tone junto a Jhon Goetz, en 1957 llevaron al cine *El tío Vania*, posteriormente se realizaron diferentes adaptaciones de *Las tres hermanas*, en 1965 por Paul Bogart, en 1970 por Laurence Olivier, en el 2005 por Arthur Allan Seidelman, y otras cuantas más. Con respecto a *La gaviota*, se presenta el mismo fenómeno siendo una obra de gran interés, motivo por el cual Sidney Lumet en 1968 realizó en Suecia una adaptación de ésta. Sin embargo, las adaptaciones de estas obras llevadas al cine, conservan prácticamente la totalidad del texto teatral, siendo el nuevo original una versión supremamente ligada a la obra inicial, reduciendo de algún modo el nivel de autoría que debería tener el guión literario a rodar. En la transposición que se realizará para finalizar el proyecto de grado, habrán ciertos desprendimientos que generarán una obra totalmente nueva, idea que hasta el momento no ha sido elaborada con el texto teatral en cuestión.

La categoría a la que pertenece el proyecto de grado es *Creación y Expresión*, debido a que el producto final será la realización de un guión de largometraje basado en una obra teatral. Así mismo, la línea temática a la que corresponde es *Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes*, precisamente por tener como finalidad la creación de un nuevo producto artístico. La idea del proyecto conserva la intención inicial que existió en un entonces al realizar la breve adaptación del tercer acto de *La gaviota*:

Se renuncia al amor por sentirse imposible, se reclama vehemente por ausencias y se abandona todo por seguir un ideal. Rememorar los tiempos donde la pasión es la guía, es el fin de este trabajo. No se trata de decir que el sentimiento haya desaparecido, simplemente que se ha olvidado volar sin previamente preparar los cielos. (Prada, 2013)

El objetivo principal del proyecto de grado es realizar un guión de largometraje a partir de la transposición de la obra teatral “La gaviota” de Antón Chéjov, para conseguirlo en primer lugar se deben alcanzar ciertos objetivos más específicos, inicialmente identificar la diferencia entre adaptación y transposición, una vez conseguido esto, lograr manejar con propiedad los diferentes tipos de transposición existentes, en especial la *Intersección de Universos* al ser el modelo escogido. Por otra parte para la realización del trabajo también se debe conocer el texto teatral *La gaviota* en profundidad y por último investigar los derechos patrimoniales de la obra en cuestión para hacer efectivo el registro de autoría en la Dirección Nacional de Derecho de Autor.

Finalmente cabe aclarar que aunque la intención inicial del proyecto de grado es la elaboración únicamente del guión literario, la idea también en un futuro, es ya sea ofrecer el proyecto en diferentes productoras o enviar el guión a algún concurso, con el fin de que en alguna instancia se pueda hacer efectiva la realización de la película de este guión cinematográfico.

Se encontraron diez antecedentes académicos que están relacionados con este proyecto de grado los cuales serán mencionados cronológicamente; *Estructura y personajes* realizado por Christian Cárdenas en el año 2009, *Hable ahora* de Ivana Fernández en el año 2011, *El héroe y sus cambios a través del tiempo* de Camila Di prieto en el 2012. Del año 2013 se tiene como antecedentes dos trabajos, el primero de Sebastián Prías titulado *Construcción de una película documental*, y el segundo de Carlos Toro llamado *La catedral*. Por último, del año 2014 se encontró *Buenos Aires independiente* de Lucila Di pasqua, *Hermanos del mar* de Ramiro Morena, *Tu sangre en el asfalto* de Javier

Restrepo, *El culto al antihéroe* de María Rossito y *The Walt Pixar Animation Studios* de Celeste Batistella.

Capítulo 1. El lenguaje dramático de Antón Chéjov

1.1. Antón Pávlovich Chéjov

Nació el 17 de enero de 1860 en Taganrog, un puerto de la ciudad de Rostov Oblast, Rusia. Esta población está ubicada sobre la orilla del Mar de Azov, y en algún momento llegó a ser un puerto importante, pero el fortalecimiento comercial de Odessa, una ciudad vecina, la despojó de ese privilegio. *“Que vacía es Taganrog, que perezosa, ignorante y aburrida;...las calles están vacías, la pereza es general, como también la facultad de contentarse con Kopeks y un porvenir incierto”* (Chéjov, 2005, p. 22).

Su familia habitaba en una casa arrendada a las afueras de la ciudad, donde tenían una tienda de abarrotes y al mismo tiempo funcionaba como taberna. Un lugar arisco, con calles sin pavimento ni aceras, pero bien ubicado que se convirtió pronto en el paso obligado de comerciantes, viajeros y de las vecindades del pueblo. Allí vivían los seis hermanos Chéjov, instalados en uno de los cuartos, en un segundo dormían los padres y en el tercero y último funcionaba el negocio. Alejandro, Nicolás, Antón, Iván, María y Miguel, fueron los hijos de Pavel Egorovich y Eugenia Iacolevna Morosov. Pavel tenía una personalidad mezcla de un temperamento hostil, tosco y brutal y un fanatismo religioso chocante. La relación de Antón con su padre fue compleja y tirante. Dicen sus biógrafos que esta etapa vivida con su padre en vez de abatir su personalidad le sirvió para templarla. De su madre se afirma que era hija de un comerciante de ropa que había desaparecido enigmáticamente y que provocó en esta humilde mujer la necesidad de buscarlo por todo el país. Búsqueda que resultó inútil, pero que le permitió pasar por Taganrog y allí conocería a su futuro esposo. Era una mujer callada y sufrida por la vida que le tocó vivir. Bastante difícil: inviernos crudos, exceso de trabajo, hambre, y muchas limitaciones para conseguir una existencia amable.

Precisamente fueron estas dificultades que motivaron a que sus dos hermanos mayores partieran hacia Moscú en busca de un mejor futuro. Alejandro y Nicolás eran particularmente talentosos. El mayor desarrolló el arte de la escritura y Nicolás fue pintor, especialmente caricaturista. Las oportunidades para estos dos muchachos parecían ser buenas. Se emplearon en periódicos de la ciudad. Pero a medida que pasaron los días, se encontraron con las problemáticas de la juventud de entonces: el alcoholismo, que se convirtió en el refugio de muchos para evadir la dura realidad que soportaban, esto sumado a sus erradas elecciones de sus compañeras sentimentales, y finalmente la aparición de la tuberculosis, para rematar este cuadro sombrío.

Algunos desperdiciaron sus vidas, se fueron por el abismo del licor. Nicolás echó a perder sus cualidades de pintor, se dedicó a la bebida y terminó conviviendo con una prostituta. Murió en la miseria absoluta a la temprana edad de 31 años. El mayor, Alejandro, más que el alcohol, la causa de su perdición fueron las mujeres. Tuvo muchos enredos que terminaron por opacarle sus dotes de escritor. Ese destino infructuoso de sus dos hermanos mayores influyó determinantemente en Antón. Muchos argumentan que su primera obra, *Ivanov* está inspirada en la vida de Alejandro. El protagonista de la pieza tuvo un mal casamiento. Viendo que su mujer enferma de tuberculosis, batalla por salvarla pero su naturaleza endeble termina dominándolo.

La familia Chéjov decide dejar Taganrog y Antón se ve obligado a quedarse mientras finaliza sus estudios en el Gimnasio para poder luego ingresar a la universidad. Se vende la tienda y ésta queda en manos de un amigo de la familia, suceso que podría relacionarse con la obra *El Jardín de los Cerezos*. En el tercer acto, Lopajin describe cómo compitió con otro comprador en medio de la subasta. Comenta lo paradójico que es que precisamente él comprara la finca donde su padre y su abuelo habían trabajado como esclavos, A Antón le es permitido por los nuevos propietarios seguir habitando en la casa, a cambio de realizar clases a uno de los muchachos. La soledad lo deprimía, pero el estar independiente de sus padres le alegraba. Y como la ciudad también lo

aburría, un solo ideal lo motivaba: “ A Moscú...” Como el sueño irrealizado de *Las tres hermanas*. Allí se reuniría de nuevo con su familia. Tenía la convicción que cuando llegara a la capital se dedicaría a estudiar medicina. Ingresaría a la Universidad Moscovita, pero dadas las limitaciones económicas de sus padres, tuvo que emplearse como redactor de cuentos humorísticos en periódicos de la ciudad. La situación fue mejorando poco a poco. Al cabo de unos años, Antón se graduó como médico. Sus hermanos tenían ya tareas específicas en la vida: Iván era maestro de escuela, Miguel copiaba apuntes para alumnos de la universidad, y María se encargaba de los quehaceres de la casa. Lo único que quizás lo afectaba en ese momento eran los duros inviernos. Lo cual lo impulsó a aceptar el cargo de administrador del Hospital de Zvenigorod, una ciudad del óblast de Moscú, en Rusia. Está situada en la orilla izquierda del río Moscova. Era un lugar más amable con él, donde se sintió cómodo y desarrollaría de manera constante sus dos grandes pasiones en la vida: la medicina y las letras.

Cuando ya fue apreciado como escritor importante, algunos de sus amigos lo persuadían para que se dedicara únicamente a la escritura y dejara de lado la medicina. En Carta a Suvorine, fechada el 7 de agosto de 1892, afirmaba: *la medicina es mi esposa legítima, la literatura es mi amante*. Es decir, el escritor y el médico estaban asociados indisolublemente. La medicina se convertía para Antón en el alimento necesario para nutrir sus relatos. Este vínculo reflejaba a todas luces su verdadera posición frente al mundo: retratar una sociedad afligida por no tomar las riendas de su vida, estancada de cierto modo, evidenciando la imposibilidad de transformar las cosas y conducida por una desidia, por una indiferencia perezosa, que no le permitía pasar a la acción. *Las tres hermanas* constituye uno de los buenos ejemplos para ilustrar dicha situación.

Hacia 1870 en Rusia emergió una variedad de periodismo muy particular, que eran revistas, almanaques humorísticos, cuentos de sobremesa, chistes, parodias, que tuviera básicamente tres componentes; brevedad, humor y contundencia. Chejóv entra a formar parte de los escritores que colaboran en esta clase de publicaciones. Lograba pintar

situaciones tan cotidianas y tan propias de la vida rusa sin caer en la doctrina, en el dogma, y siempre sonaba divertido. Él no estaba seguro de su extraordinario talento; más bien se consideraba un escritor más, uno del montón. Tenía que aparecer en escena Suvorine, director de la revista más importante de Rusia, *Novoie Vremia*, que lo invitó para que publicara allí. Recibiría una carta de Dimitri Vasilievich Grigorovich, en aquel entonces afamado escritor de novelas, perteneciente al círculo de Turgueniev y Dostoievski. Grigorovich reconoce el talento extraordinario de Antón y le anima para empresas más elevadas. Así fue como empezaron a aparecer sus famosos relatos y a ser estimado por los más connotados círculos literarios. Se hizo amigo cercano de Tolstoi y su incondicional admirador. Los dos los unía su amor por los paisajes, por la naturaleza que se convirtió en protagonista de la narrativa chejoviana. Chéjov era un positivista y creía a cabalidad en el progreso de la humanidad. Muchos de sus cuentos se concibe un mundo mejor, como un inmenso jardín en donde el hombre vivirá feliz.

Así se expresará en sus novelas cortas, en donde asumía pequeñas situaciones cotidianas donde inmejorablemente surgían temas como el aburrimiento, la incomprensión, la soledad, la exclusión del individuo en la sociedad. En una de ellas, *El pabellón número seis*, relata la historia de un médico que llega a dirigir un pequeño hospital de provincia (acaso su propia historia), donde campea la corrupción y la ineptitud del personal. Allí se hace amigo de un loco, lo que le acarrea ser encerrado en el pabellón de enfermos mentales.

Thomas Mann en su libro sobre Chejov apunta lo siguiente:

Por más que evite toda acusación directa, es tan terriblemente simbólica de la situación de Rusia, de la degradación del hombre en la postrimería de la autocracia, que hizo al joven Lenin decir a su hermana: Cuando anoche terminé de leer este relato sentí inmediatamente una extraña inquietud, no podía permanecer más tiempo en mi cuarto, me levanté y salí. Tenía la sensación de estar encerrado en el pabellón número seis. (s.d., p. 28).

1.1.1. El teatro en el sendero

Fue quizá a los trece años, cuando vivía con sus padres y hermanos en Taganrog cuando asistió por primera vez a una presentación de teatro. Desde entonces su especial interés se centraría en cualquier acontecimiento que estuviera relacionado con las tablas. Se dice que procuró realizar una adaptación de *Taras Bulba* de Nicolás Gogol, mientras cursaba sus años de secundaria. Cabe recordar que su primer drama teatral, *Platonov*, lo escribió bordeando los veinte años, con el sueño de que la actriz María Ermolova, primera dama del teatro ruso, actuara en la obra. Guardaría este libreto por mucho tiempo y sólo fue representado un año después de la muerte de su autor (1904). A sus veintisiete años escribe *Ivanov*, la cual ya se refirió anteriormente, ésta obtuvo un reconocimiento parcial en San Petersburgo. Nueve años después de esta experiencia dramática, cuando contaba con treinta y seis años, escribiría una de sus obras más importantes, *La gaviota*. Esta obra fue aceptada para su presentación en el Teatro Aleksandrinski, en 1896. Fue la actriz Levkéieva quien eligió la pieza para una función de beneficio.

Marc Slonin, en su libro *Teatro Ruso (Del Imperio a los Soviets)*, recuerda así este suceso:

La formación del elenco era difícil, porque los artistas no encontraban apropiados sus papeles y no les gustaba el drama. Sávina, la primera actriz, no participó en La gaviota. Cuando Chéjov concurrió a los ensayos, vio que los actores estaban desubicados y que no hallaban el tono correcto; más aún, no sabían sus partes, pues consideraban el vocabulario "demasiado común" y confiaban en su temperamento o inspiración de último momento. Los llamados papeles secundarios -el doctor Dorn, Masha, que es en realidad su hija y sufre un amor no correspondido por Tréplev, Arkádina, la actriz que se ve envejecer, y otros personajes patéticos o cómicos -estaban preparados a las corridas y confiados a actores no muy preparados. Ni siquiera Vera Komisarzhévskaja, la encantadora joven actriz que interpretada a Nina, comprendía realmente el personaje que debía pintar. Toda la representación fue un terrible fracaso: los actores presentaron la obra en forma opaca y convencional, y el público reía o bostezaba, El fiasco fue tan completo que el autor, humillado, huyó del teatro y abandonó la capital a la mañana siguiente. Como lo expresó un contemporáneo suyo, La gaviota cayó con un estruendo, y la broma común

era que Chéjov produjo un pato muerto en vez de una gaviota....(1965, p.74).

1.2. Un nuevo teatro se estaba gestando: La gaviota

El teatro de ese entonces parecía tener una cierta necesidad, Chéjov era consciente de aquello, lo expresa en *La gaviota* mediante Tréplev, su personaje principal, quien sostiene una conversación con Sorin, su tío, *“Es necesario, en el teatro, una forma nueva. ¡Nueva!; y si no la hay, entonces no hay nada”* (1979, p. 12).

A comienzos de 1898 nace el Teatro de Arte de Moscú como una compañía de más de treinta personas, bajo la dirección de Vladimir Némirovich-Danchenko (1858-1943) y Konstantín Stanislavski (1863-1938). Estos dos hombres revolucionarían el teatro ruso, y encontrarían en Antón Chejov su aliado principal.

Después del estruendoso fracaso con *La gaviota* el mismo Chejov había escrito a Danchenko, estas palabras: *Jamás volveré a escribir piezas o a tratar de representarlas, ni aunque llegara a vivir setecientos años.* Sin embargo Danchenko había manifestado su admiración por esa obra, y tuvo que discutir airadamente con su amigo Stanislavski para incluirla en el repertorio de la naciente institución teatral. Éste había declarado tener ciertas dudas sobre los méritos de la obra. Una vez obtenido el permiso para ponerla en escena, le dedicaron casi treinta ensayos intensos para llevarla al público. Después del gran éxito obtenido el maestro del método lo atribuyó a tres aspectos: a la contribución de Danchenko escritor, director y a los decorados del Simov.

En efecto fue Nemirovich quien comprendió que el punto crítico del nuevo teatro era la falta de un repertorio moderno. Así que intuyó en *La gaviota* esa obra a través de la cual se pudieran poner a prueba los métodos y técnicas que ellos estaban experimentando. Por eso intervenía en la interpretación de algunos textos, les pedía la justificación interior.

De esta forma lo recuerda Slonin:

En un comienzo las cosas anduvieron mal, pero Nemirovich insistió en continuar la búsqueda de la línea creadora apropiada. Creía en su propia intuición y trató de instalar en los actores su propia emoción y fe. De acuerdo con sus teorías, el director tenía que transmitir al elenco la intención artística del autor, el contenido interior de sus imágenes y los matices más sutiles de su pensamiento y sentimientos(...)...cuando preparaban a los actores para La gaviota, los directores pusieron énfasis en la necesidad de subordinar los gestos, la dicción y el maquillaje a la atmósfera general y al tema central de la obra, con la cual la llevaban a una completa coherencia de tono y objeto.....(Slonin, 1965, p. 26).

Similar a lo que había ocurrido en París, un 10 de diciembre de 1896, cuando se presentó "Ubù rey" de Alfred Jarry, que constituyó una ruptura con el teatro burgués de la época, fue lo que tuvo lugar en Moscú dos años más tarde, un 29 de diciembre de 1898, cuando el Teatro Arte de Moscú representó "La Gaviota" de Antón Chéjov, bajo la dirección de Konstantín Stanislavski. Dicen las crónicas de ese momento que una vez finalizado el primer acto, quedó un silencio espectral en la sala. Pasaron unos segundos y de pronto un atronador y ensordecedor aplauso invadió el recinto. Todos los espectadores emocionados aplaudían. Fue el primer gran éxito que había conquistado la compañía teatral rusa de Stanislavski y Nemorivich Danchenko. Desde entonces una gaviota blanca con las alas desplegadas impresa en el telón domina el paisaje del teatro.

Dos años antes esta misma obra había fracasado de manera estrepitosa en la ciudad de San Petersburgo, precisamente el mismo año de su escritura, 1896.

En esta obra Chéjov expone dos personajes de escritores en orillas distintas: Konstantín Gavrílovich Tréplev, hijo de Irina Nikoláievna Arkádina, la vehemente actriz, atrapado en un mundo de ensueños e imágenes, quien pretende justificar su creación desde el mundo de lo surreal, sin hacer contacto con lo real, y Boris Alekseevich Trigorin, obsesionado con la naturaleza, que fija sus observaciones que la vida cotidiana le ofrece. Reflexionará Trigorin; "No soy solamente un paisajista, soy además un ciudadano, quiero a mi patria, a mi pueblo; siento que si ya soy un escritor, estoy obligado entonces a hablar del pueblo, de sus sufrimientos, de su futuro..."

El autor de *La gaviota* no pudo escapar de la corriente simbólica que se estaba imponiendo en varios escenarios. Tréplev encarna de cierta manera esta visión, la cual permea toda la obra. Tréplev sería entonces el representante del simbolismo, mientras Trigorin la perspectiva del realismo. Aquí se puede observar como el simbolismo puede llegar a tener un significado claro cuando hay construido un sentido, una unidad de sentido, que le otorga una autenticidad en los contenidos. Nina misma lo dice cuando habla con Tréplev: " Yo....., soy una gaviota" Ella, una muchacha con sueños de ser una gran actriz, quiere vivir su destino como una gaviota, afrontando las tormentas, sin perder la preciosura de su vuelo, su juventud blanca y bella.....,su grito trágico. A Tréplev, le confesará: " A los dos nos tragó el remolino...Antes, mi vida era alegre...como la de los niños. Me despertaba cantando.....,soñaba con la gloria. Y rematará antes de viajar a Eletz con una frase agónica: "La vida es brutal".

Después de este reencuentro fugaz con Nina, Tréplev rasga todos sus escritos y los arroja debajo de la mesa. Luego vendrá el final adverso, porque la vida es cruel como diría Artaud. Tréplev se suicida. Dorn, el médico, tratará de velar este momento diciéndole a Trigorin: "Llévese de aquí a Arkádina. Konstantín Gavrílovich se ha pegado un tiro"

Nemiróvich va a ser decisivo en esa relación estrecha que se va a dar entre Chéjov y Stanislavski, entre el autor y el director. Como maestro insistía en la captación minuciosa de todos los aspectos de la obra y luchó contra el convencionalismo y la afectación. Conocedor de los experimentos que venía adelantando Stanislavski le envió una carta pidiéndole una entrevista personal en el Slavianski Bazár. De este encuentro, como es conocido, que inició a las dos de la tarde , terminó a las seis de la mañana siguiente. Diez y seis horas en total de un 21 y 22 de junio de 1897, dio como resultado la creación del Teatro Arte de Moscú, y las bases metodológicas de lo que sería el *nuevo teatro ruso*. A pesar de tener temperamentos y opiniones diferentes, decidieron trabajar juntos entusiasmados por establecer las nuevas leyes para el teatro.

Más tarde Stanislavski definió ese nuevo proyecto:

Nuestro programa era revolucionario; nos rebelamos contra el antiguo estilo de declamación y la exageración bohemia, contra el erróneo convencionalismo de la producción escénica y de la decoración, contra el sistema de estrellas que arruina el conjunto y contra todo el espíritu de representación y la mediocridad del repertorio (Slonin, 1965, p. 85).

Receptivo a ese interés del público por el repertorio histórico nacional, se escoge como obra inaugural del Teatro Arte de Moscú, *El zar Fiódor* de Alkséi Tolstoi. Esto motivó también un estilo en el que se buscaba la exactitud histórica. El detalle naturalista y la fidelidad a la vida fueron también el principio orientador en las puestas en escena del momento. Esto produjo que los dos directores trajeran muebles de Noruega para *Hedda Gabler* y *El enemigo del pueblo* de Ibsen, o para representar las obras de Chéjov buscaran decorados auténticos de casas de provincia.

*En algunos casos, el realismo era exagerado: los críticos se mofaban cuando Stanislavski, al reproducir la noche, dejaba, según ellos, la escena en tal oscuridad que no se veía nada. Y si cantaban los ruiseñores en el bosque, casi no se podía oír a los actores. La reproducción del conventillo en *Los bajos fondos* de Gorki, fue tan exacta que los actores vestían verdaderos harapos y zapatos sucios. (Slonin, 1965, p. 93).*

Así que se puede observar como el Teatro Arte de Moscú se identificó plenamente con la fidelidad naturalista a la vida, aspecto que era considerado revolucionario a fines del siglo XIX y comienzos del XX. No había nada insignificante para él, todo tenía importancia, no se escatimaba detalle para construir un todo orgánico y verdadero. Ese empeño no sólo estaba en la utilería o la escenografía, también en la interpretación. Se dice que para preparar *Los bajos fondos* Constanti se fue a vivir por unos días, junto al elenco, a las cloacas para convivir con los pobres de Moscú, y así poder dar una imagen fidedigna de los personajes gorkianos. Para su interpretación de Vershinin de *Las tres hermanas* de Chéjov, dicen los historiadores, que el maestro ruso vistió el uniforme militar y anduvo por las calles. En la misma vía, hizo que los actores que iban a representar *Julio César* de Shakespeare vistieran togas y túnicas.

Uno de los aspectos que hicieron especialmente famoso esa compañía teatral en el ámbito mundial, eran los sonidos: el susurro de las hojas, el zumbar de los insectos, los ecos del bosque, el choque de vasos, tenedores y cuchillos.....Se dice que Chéjov, ante esta actitud sobrepasada de Stanislavski llegó a decir:

En mi próxima obra lo que dirán los personajes al salir a escena será: Que agradable se siente uno aquí, no ladran los perros a lo lejos, ni se oye el pito de trenes en el horizontem no hay luna llena ni mosquitos (Chéjov, 2005, p. 71).

Fue así como el realismo escénico fue aceptado en el teatro ruso.

El nivel de producción del Teatro Arte era intenso: de tres a cinco obras nuevas por año. Claro que las obras de Chéjov ocuparon siempre un lugar de honor. Después de *La gaviota* vendría otra obra del mismo autor, *Tío Vanía*, presentada en octubre de 1899, y resultó otro gran éxito; drama donde se retrataba hombres y mujeres infelices. Vendrán luego *Las tres hermanas*, estrenada el 13 de febrero de 1901, una obra donde se repiten los sueños incumplidos (“A Moscú....a Moscú”); y *El jardín de los cerezos*, puesta el 30 de enero de 1904, la que llegó a ser la obra más popular de Chéjov. Sin embargo, el autor no quedó satisfecho con la puesta, pero eso no impidió que estos dos artistas quedaran inmortalizados en la historia del teatro universal. Ese día del estreno cumplió 44 años. A partir de ese momento su estado de salud empeoró. Su enfermedad se agravó: sufría de tuberculosis. La noche del 2 de julio el escritor agonizaba, Olga Knipper-Tchekhova, su esposa y actriz, observaba como su esposo respiraba con dificultad, consciente de que se aproximaba la hora de su muerte, acompañado también de su médico, el historiador Henri Troyat narra:

Chéjov tomó la copa que le tendía y, volviéndose hacia Olga, dijo con triste sonrisa: “Hace mucho que no bebo champagne.” Vació lentamente su copa y se acostó sobre el lado izquierdo. Algunos instantes después, ya no respiraba. Había pasado de la vida a la muerte con su sencillez habitual. (1984, p. 84).

Así pronunció sus últimas palabras, con la más absoluta tranquilidad y resignación. Del siguiente modo lo recuerda Olga:

le gustaba tanto todo lo que era divertido [...] le gustaba todo lo que contenía humor, le gustaba escuchar historias divertidas, y sentado en un rincón con el mentón reposado en su mano acariciándose su barbilla, reía con una sonrisa tan comunicativa [...] le gustaban mucho los prestidigitadores y los payasos. (s.d.).

1.3. Su influencia y repercusión en el teatro contemporáneo

Preguntarse acerca de la influencia de su obra y concepciones estéticas, después de más de cien años de su desaparición, no es tarea fácil. Pero lo cierto es que su obra se sigue representando en todos los escenarios del mundo. ¿Cómo apreciar su obra en los nuevos dispositivos escénicos?. ¿Su dramaturgia y sus temas como siguen impactando en los espectadores de hoy?

Existen ciertos apuntes del reconocido maestro colombiano, Santiago García, los cuales aportan para la reflexión, ya que señala algunos aspectos a tener en cuenta, los cuales se mencionarán a continuación.

1.3.1. Concepto de verdad

En toda su obra hay una búsqueda incesante de la verdad, de una verdad. La verdad que está oculta en cada instante de los personajes. Ello como respuesta a la presunción de los espectáculos teatrales que se hacían en ese entonces. Que estaban fundamentados en una *falsa teatralidad*, como la llegó a llamar Stansilavski.

Que esa verdad se acercara a la vida misma, a la realidad. No presentar las cosas de manera deformada o de manera ampulosa, que era lo que criticaba Gogol (1800-1852) del romanticismo, afirmaba que *mentía desvergonzadamente*. En 1902, decía: “ante todo, amigos míos, nada de mentira...lo mejor del arte es precisamente que no admite mentiras [...] se puede mentir en el amor, en política, en medicina, uno puede engañar a la gente [...] pero es imposible engañar en el arte.” (Chéjov, 2005, p. 65).

Es decir, la necesidad de un teatro que tenga como fundamento la verdad. Sin duda, esta inclinación se emparenta con el movimiento del verismo, liderado por escritores que se inspiraron en el naturalismo, y consistía en llevar la realidad al extremo. También señala lo verdadero con el fin de la obra de arte.

Stanislavski solía exclamar en los ensayos a los actores; “eso no tiene verdad”. Se puede decir que es esa conexión entre la realidad de la vida y los sucesos que se desarrollan en la escena. Se proponía entonces el maestro ruso despojar al escenario de lo rimbombante, de lo pomposo, de la falsa teatralidad que regía los teatros rusos.

1.3.1. El subtexto

Una de las frases favoritas de Stanislavski era que *la gente no iba al teatro a escuchar textos si no a ver subtextos*. Este es el asunto que más se habla en el teatro chejoviano: lo que no se dice, de los silencios, de las pausas. Oír a Chéjov es saber oír el silencio, sentencia García. El mismo Chéjov lo afirmaba “todo el sentido y todo el drama del hombre se encuentra en su interior y no en sus manifestaciones exteriores.”. Remata el director colombiano:

Los personajes hablan, comentan, lanzan sus peroratas, a veces exuberantes, sobre la vida, pero en realidad lo que dicen está oculto detrás de las palabras. Son sus profundos sentimientos los que, como en la vida misma, no podemos verbalizar y ocultamos detrás de las palabras y los gestos. A veces detrás de un ademán trivial se oculta el relámpago de una pasión desesperada (Chéjov, 2005, p. 66).

Entonces se puede considerar que la importancia de lo que se dice se encuentra precisamente en lo que no se dice, o en cómo se dice. En toda frase que se enuncia hay algo latente, escondido, recóndito, que se puede apreciar en los gestos de los personajes, en sus conductas, en sus silencios. Hay entonces siempre una intencionalidad en las palabras, que revela el mundo interior de los personajes.

Si al decir una frase el actor piensa en otros textos o palabras relacionada con ella, los significados se amplían, se enriquecen. En uno de sus escritor Stansilavski cita a un actor que con la expresión “Esta tarde” conseguía virtuosamente más de cuarenta intenciones distintas. Una frase tan sencilla puede estar colmada de muchas intenciones: “Te amo” , “Me agrada estar con usted”, “Que frío está hace”. En otro de sus apartes afirmaba que “lo más importante del texto está en el subtexto”.

En Chéjov, se puede inferir que el silencio, la pausa, forma parte del texto. Si el actor o la actriz interpretando uno de los personajes de *Las tres hermanas* pone en práctica la *línea de pensamiento* quizás consiga gestos, actitudes, expresiones del personaje que le dan continuidad, coherencia, solidez.. Y mejor si nutre esas manifestaciones como reacción que surge en la interacción con los otros personajes.

En el lenguaje cotidiano se observa permanentemente enunciados plenos de ambigüedad. Por ejemplo los saludos: “Hola, ¿cómo estás?” , “Buenos días”, “Qué bien te ves”, “Que estés bien”, “Me encanta verte”, “Cuídate”; por lo general se expresan con contenidos distintos a los puramente lingüísticos. A veces dichos con ironía, sátira, sarcasmo..., o con hostilidad encubierta. Siempre hay un entrelíneas que potencia la comunicación. Ese entrelineado es el mismo subtexto, es decir, lo que subyace en el texto, lo que lo refuerza.

Es aquí donde los intérpretes pueden demostrar su pericia, su versatilidad. A través del subtexto se deja entrever *la vida interior del personaje*. Una de las figuras teatrales derivadas de estos presupuestos es el *monólogo interior*. No bastarían las palabras para descifrar los múltiples y variados significados del personaje Hamlet de la obra de Shakespeare, cuando exclama: “*Ser o no ser....he ahí la cuestión...*” (s.d., p. 98).

1.3.3. La atmósfera

Quizás este es uno de los recursos indispensables para representar a Chéjov. Pero entender que han pasado más de cien años, cuando reinaba el naturalismo, y se han desarrollado otros lenguajes escénicos. Es indudable que las mejores puestas de Chéjov las puede uno observar de las compañías rusas. En otras latitudes pueden presentarse serias deficiencias a la hora de interpretarlo. Sin embargo, sus obras siguen presentándose en las principales carteleras.

Se puede observar que la *convención* en el teatro es un recurso muy eficaz para construir las atmósferas. Sin acudir a una reproducción fiel de la naturaleza. Además los avances tecnológicos permiten otras resoluciones.

Una definición ajustada al hecho teatral de atmósfera es “el espacio a que se extienden las influencias de una persona o cosa, o ambiente que rodea a éstas” según el diccionario Espasa. Constituiría, entonces, el paisaje que se puede percibir con los sentidos: lo que se ve, oye y huele, principalmente. Lo que tiene relación con el gusto y el tacto, lo que quiere decir, que poco se ha avanzado en las propuestas teatrales. En *El hilo de Ariadna*, el director colombiano Enrique Vargas, experimentaba el tacto con los espectadores. Otras puestas incluyen ofrecer alimentos a los asistentes. Pero se considera que el *paisaje visual* y el *paisaje sonoro* son los más desarrollados.

Situar una atmósfera en el teatro tiene que ver con la disposición de todos los elementos, lo que hoy se denomina como *el dispositivo escénico*. Los franceses lo denominan *arrangement*, es decir, la elección de los componentes de la escena y su tratamiento. Lógicamente se incluye la ubicación de los personajes, sus trajes, maquillajes, tocados, gestos, movimientos.

Entonces la atmósfera se crea en ambas direcciones: lo que incluye en el actor los personajes y objetos de la escena, y lo que rodea a éstos. Tadeusz Kowzan, en semiólogo polaco, habla de los trece signos en el teatro; son precisamente estos

elementos los que construyen y delimitan la obra/paisaje: vestuario, tocados, peinados, maquillaje, gestos, acciones, movimientos, luces, sonidos, texto, tonos, escenografía, utilería. De la manera como se configure, mezcle, o se permita interactuar estos trece lenguajes será el resultado de la puesta en escena. Es finalmente el espectador, como observador activo de la escena, quien construirá su propia obra.

Capítulo 2. Antecedentes: Chéjov en el medio audiovisual

La obra de Chéjov tuvo una gran repercusión a nivel social, su importancia no se limitó únicamente al tiempo en el que el artista se desarrolló como tal, sino también tuvo una gran envergadura cultural a lo largo de los años. Sobre la obra de Chéjov en las tablas se han visto cientos y cientos de representaciones a lo largo del tiempo, ya que como es conocido el teatro fue el primer dispositivo para el cual estuvieron pensadas las obras del escritor. Incluso en la actualidad se siguen haciendo versiones sobre la obra del Chéjov, versiones que aún obtienen gran repercusión y reconocimiento del público, como por ejemplo *Los hijos se han dormido* representada en el teatro Picadero de Daniel Varonese, un reconocido director Argentino, quién tomó *La gaviota* y realizó sobre ella una versión libre, donde como afirma el crítico y periodista Alberto Catena en una publicación para el diario la nación.

Se eliminan personajes poco útiles, se modifican diálogos, se alteran situaciones. ¿Qué queda de todo eso? ¿Chejov? Sí, queda lo esencial del autor ruso: su mirada sobre la fragilidad de la condición humana, los duros desencuentros entre el deseo y la vida que sacude a sus criaturas, su humor, su melancolía, todo lo que en una versión más clásica, más "rusificada" y de época, nos conmovía también. (2011).

Sin embargo, y como se mencionaba anteriormente Chéjov no escribió sólo obras teatrales, también fue autor de diferentes cuentos de los cuales al igual que sus obras generaron (y lo siguen haciendo aún) un gran interés y por su puesto expectativas, en las cuales diferentes realizadores audiovisuales creyeron, siendo motivantes para que en años más adelante, tomaran textos antiquísimos del escritor, nutriéndolos en muchos casos con el lenguaje cinematográfico, aportando grandes realizaciones para el enriquecimiento cultural.

Cabe aclarar que además de lo anterior, hay también que tener en cuenta las versiones no declaradas que existen basados en los cuentos y en las obras de Chéjov, donde se toman situaciones o personajes como inspiración para nuevos originales. Muchas de estas versiones realizadas, por la lejanía entre el nuevo producto al texto original, no son

tenidas en cuenta como adaptaciones de contenidos antiguos, acontecimiento que se produce muchas veces también por la no aclaración del uso de otros materiales en el registro de las obras por parte de los nuevos autores.

2.1. Chéjov en el Cine

Mencionar y analizar todas las películas que se han realizado basadas en la obra del dramaturgo, dispondría de un estudio bastante extenso, ya que como se evidencia en *IMDB (Internet Movie Database)* existen más de cuatrocientas realizaciones basadas en la obra del autor. Sin embargo en este trabajo se hablará sobre las películas que obtuvieron una mayor importancia, ya sea a nivel de popularidad y reconocimiento, aportes significativos para el estudio cinematográfico o si bien que fueron realizadas con adaptaciones que tengan alguna relación con las que se plantearán más adelante.

En orden cronológico la primera película que se mencionará es *La gaviota* (1968), dirigida por Sidney Lumet. Aunque si bien no fue una de las realizaciones más exitosas del director, se identifica el film por retratar casi de un modo exacto los espacios descritos por Antón Chéjov. El proceso de adaptación que realizó Lumet junto a Moura Budberg como guionista, guarda de un modo preciso las escenas, los diálogos y las acotaciones brindadas por el autor. Este film llamó especialmente la atención por la interpretación de los personajes, contando con la participación de reconocidos actores como Vanessa Redgrave en el personaje de “Nina”, David Warner como “Tréplev” y James Mason en el papel de “Trigorin”, quienes encarnan los roles con tal naturalidad que logran dar luz a las emociones ofrecidas por Chéjov en la obra original.

Por otra parte se habla de *Pieza inconclusa para piano mecánico* dirigida y guionada por el director ruso Nikita Mijalkov en el año 1977. Ciertamente este film generó una gran sensación ya que está basado en *Platónov* la que se estima es la primera obra teatral escrita por Chéjov en el año 1878 a 1881, la cual como afirma Olga Ulíanova era “una

obra Chéjoviana absolutamente desconocida para el público hispanoparlante [...] conocida durante décadas sólo a los estudiosos de Chéjov y a los admiradores incondicionales de su obra.” (2000, p. 118)

El film realizado por Mijalkov, tuvo un gran reconocimiento y fue halagado por el público, en primer lugar por el ser el texto considerado como uno de los mejores del teatro de Chéjov junto a *La gaviota* y el *Jardín de los cerezos*, pero también por el contexto histórico donde fue representada, Mijalkov realiza este film en “pleno final de la Unión Soviética y muchos de los mensajes del comunismo idealista están expresados por los personajes.” (Garzón, 2014)

La obra de Chéjov es bastante extensa además “Chéjov pobló su pieza con 20 personajes que a lo largo de los 4 actos de la pieza debaten los principales problema de su época.” (Ulíanova, 2000, p. 120) y aunque requería de una gran esfuerzo el acercamiento de esta obra a la pantalla, sin duda el film lo consigue instalándose con un gran valor cinematográfico, donde se evidencia además de la interesante historia, el conocimiento y la capacidad de Mijalkov como director. De los aspectos que más enriquecieron al film fue el manejo de la fotografía realizada por Pavel Lebeshev, donde acompaña en el día los espacios con una iluminación bastante cálida, para en el atardecer inmiscuirse en planos totalmente fríos, invadidos por los tonos azulados.

Por otro lado, también se hicieron distintas adaptaciones sobre *El tío Vania*, obra donde Chéjov una vez más hace ese intervención sobre la sociedad del campo y la ciudad, interviniendo personajes inconformes que parecen no estar en el lugar indicado. Dos adaptaciones llamaron especial atención, la primera es la versión realizada por el director francés Louis Malle en 1994 titulada *Vania en la calle 42* siendo éste el último film elaborado por el realizador, y la segunda es *Agosto* (1996) llevada a cabo por el reconocido actor Anthony Hopkins quien debuto con este film como director, siendo la primera de dos únicas películas de Hopkins en este rol.

En ninguna de las dos versiones anteriores los directores participaron como guionistas, por un lado *Vania en la calle 42* estuvo adaptada por David Mumet, un escritor reconocido en la industria cinematográfica por realizar además de adaptaciones, novelas y guiones originales con gran renombre. Por otra parte la adaptación de *Agosto* fue realizada por Julian Mitchell, quien es conocido en mayor medida por trabajar como guionista de televisión, aunque en un comienzo las expectativas sobre el film dirigido por Hopkins eran bastante amplias, después de su lanzamiento no fue de gran aceptación por el público, rescatándose en mayor medida las actuaciones ya que contaba con figuras de gran resonancia, además de sí mismo también Leslie Phillips y la reconocida actriz Kate Burton.

Con respecto al argumento, no se encuentran rupturas significativas con el original, únicamente el cambio de contexto donde ya no sucede la historia en Rusia, sino en Gales país natal del director, lo cual al parecer no genera ninguna incidencia dramática frente a la obra del escritor, “Hopkins opta por tomar el texto desde el dramatismo, dejando de lado la comicidad intrínseca que posee *El tío Vania*, y con ello, pierde en intensidad e interés” (Sánchez, s.d.)

Hablando de *Vania en la calle 42*, cabe aclarar que en comparación con *Agosto*, tuvo un mejor reconocimiento, ya que el modo en el que fue realizada llamo especialmente la atención, además de ser bastante más original que la otra. La película se rodó en Nueva York el *Teatro New Amderstam* ubicado precisamente en la calle 42, contó con la participación de figuras como Wallace Shawn y Julianne Moore, los cuales estuvieron bastante bien ligados a las intenciones del dramaturgo ya que estuvieron “liderados por el director teatral André Gregory, que fue alumno de la escuela fundada en Nueva York por Mijail Chéjov, el hijo del dramaturgo, junto a Lee strasberg, y sustentada sobre las ideas de Stanislavski.” (Neifert, 2010)

Para finalizar se traerá a cuestión *Sueño de Invierno* película ciertamente contemporánea exhibida en el año 2014, realizada por el director turco Nuri Bilge Ceylan. La película tuvo como reconocimiento la *Palma de Oro* en el Festival de Cannes, la idea de la elaboración del guión como afirma Ceylan en una entrevista realizada por Jean-Marie Cosens para *Página 12* “surgió a partir de tres relatos de Chéjov” (2015). Este es quizá de los anteriores films mencionados el que más se aleja de los textos originales, ya que Ceylan utilizó las obras de Chéjov (las cuales aún se desconocen) como una fuente de inspiración, manteniéndose desligado de los relatos iniciales con el fin que “el espectador interprete el film libremente, sin verse obligado a establecer relaciones con otras fuentes.” (2015)

2.2. Chéjov en la Televisión

Al pensar en adaptaciones que existen sobre la obra de Chéjov en el ámbito televisivo, se encuentran menos referencias, esto debido a que el reconocimiento de estas adaptaciones tienen muchas veces un mayor interés a nivel nacional. Aunque existió una producción televisiva basada en *La gaviota*, no se realizó bajo un formato de telenovela, de serie o de tira diaria, sino fue una elaboración de un largometraje destinado para éste dispositivo.

El largometraje que se menciona anteriormente tuvo lugar en España en el año 1967 bajo la producción de *Estudio 1 TVE*, el cual es un canal español que en ese entonces manejaba un perfil donde elaboraba diferentes largometrajes basados en textos de reconocidos escritores como William Shakespeare con *La fierecilla domada* o como Lope de Vega con *La discreta enamorada*. El canal realizó producciones de distintas obras de Chéjov, como *El jardín de los cerezos*, *El canto del cisne*, *Petición de mano*, entre otros. De *La gaviota*, no sólo realizó la primera versión la cual estuvo dirigida por Alberto González Vergel, sino también hizo tres versiones posteriores.

La versión que se analizará en este trabajo, fue la segunda realizada, en el año 1972 bajo la dirección de José Antonio Páramo, y con la actuación de Irene Gutiérrez Caba, Julián Mateos y Julieta Serrano, personajes reconocidos de la industria televisiva española. La adaptación de la obra es bastante literal, mantiene la misma línea argumental de la obra original desde principio a fin, sin modificar ni eliminar ninguno de sus personajes, ni de los puntos narrativos fundamentales de la historia.

El largometraje tiene una duración de noventa y seis minutos, y aunque en 1972 ya existía la televisión a color, su producción está realizada en blanco y negro. Como se mencionaba anteriormente la realización toma a cabalidad la obra de Chéjov, el director lleva la trama a través de planos generales, donde hace algunos acercamientos de vez en cuando con intención dramática. A nivel espacial, se puede observar que la realización tuvo lugar en un estudio, lo cual se ve reflejado principalmente en el jardín de la finca de Sorin, ya que con los decorados se puede denotar que las tomas carecen de espacios exteriores naturales. Los movimientos de cámara acompañan las acciones y los diálogos de los personajes, y en cuanto a la actuación se puede observar una interpretación ligada al estilo romántico, donde los actores tienden a la exageración de las emociones y las expresiones ligadas a estas.

Sin embargo no son sólo largometrajes para televisión los que se han realizado sobre la obra de Chéjov, también han existido diferentes series con capítulos basados en distintos cuentos del director como lo es *La voz Humana* que estuvo al aire desde 1986 hasta 1988, o también *Chéjov Comedy Shorts*, serie de televisión europea del año 2010 perteneciente al género cómico. De la miniserie se realizaron cuatro episodios donde se interpretaron cuatro cuentos distintos del dramaturgo, entre ellos *El oso*, *La propuesta*, *Sobre el daño que causa el tabaco* y *Un trágico a pesar suyo*.

Existe una serie colombiana emitida por *RCN Televisión*, de la cual se ha realizado varias adaptaciones en distintos lugares del mundo como México, llamada *Café con Aroma de*

Mujer (1995), protagonizada por Margarita Rosa de Francisco y escrita por Fernando Gaitán, en la que al personaje principal se le llama “Gaviota”. Aunque si bien hay una canción, perteneciente a esta telenovela que podría combinar con el drama de la obra de Chéjov, declarar que ciertamente existe una transposición, resulta ciertamente osado, aunque tenga uno que otro punto en común.

Capítulo 3. Adaptación vs. Transposición

Desde la aparición del cine en la historia la literatura ha jugado un papel fundamental, ya que ha sido en muchas ocasiones un medio bastante recurrente para distintos realizadores interesados en llevar historias ya probadas a la pantalla grande. Un ejemplo de lo anterior puede ser *Alicia en el país de las maravillas* (1903) dirigida por Cecil Hepworth, la cual es la primera adaptación basada en la obra literaria de Lewis Carroll que lleva el mismo nombre, algo similar sucede con *Frankenstein* (1910) versión realizada por J. Searle Dawley de la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* escrita por Mary Shelly, ambas establecidas en el periodo del cine mudo con ciertas exigencias técnicas en lo referente al género, ya que uno se trata de un film de aventuras y el otro de ciencia ficción respectivamente.

Aunque si bien como afirma Wolf “Mientras el cine se constituía como lengua o lenguaje [...], ya en la primera década del siglo la literatura mantenía con el cine una primera y lógica relación: la de ser una fuente de argumentos.” (2001, p. 16), cabe aclarar que no era sólo la literatura la proveedora de historias, ya que en ese entonces también nacían ideas de comics, sucesos históricos, música, pinturas, biografías, obras teatrales, entre otros, y años más adelante, además de los anteriores, se generan ideas de video juegos y hasta las mismas películas, realizándose de éstas diferentes *remakes*, e incluso siendo llevadas al formato televisivo y viceversa.

Los motivos por los cuales se acceden a fuentes anteriores para la creación de un nuevo original son totalmente inciertos, además que las razones están ligadas directamente a cada individuo en particular. Indudablemente muchas veces la decisión está sujeta a fines comerciales, como se puede evidenciar en películas basadas en novelas que tienden a la popularidad, como *Los juegos del hambre* (2012) y todas sus secuelas. Sin embargo el éxito comercial no es necesariamente siempre la inspiración para todos los realizadores, ya que como plantea Sánchez Noriega (2000) existen diferentes razones para la

adaptación, además del éxito comercial, puede ser la necesidad de historias, acceso al conocimiento histórico, recreación de obras emblemáticas, prestigio artístico-cultural o una labor divulgadora.

El debate entre la denominación ya sea adaptación o transposición, resulta ser una cuestión ciertamente terminológica, que incluso puede también ceñirse al punto de vista con el que se observa la película naciente. Para muchos referirse al término adaptación, tiene una connotación de supresión, donde el realizador debe tomar ciertas decisiones sobre el texto original, ya que es común pensar que de algún modo “la literatura se resiste al cine” (Seger, 1993, p. 41). En este trabajo se apoyará el mismo punto de vista del escritor Sergio Wolf donde afirma que “la denominación más pertinente es la de ‘transposición’, porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.” (2001, p. 16).

3.1 Adaptación

La definición de adaptación que se tendrá en cuenta es la ofrecida por el crítico cinematográfico José Luis Sánchez Noriega donde afirma:

Podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega. 2000, p. 47).

Estas transformaciones no son las mismas en todas las novelas a adaptar ya que por un lado depende de la búsqueda artística del nuevo autor y por el otro la complejidad que presente la obra escogida. Como ya se ha mencionado en oportunidades anteriores, es prudente tener en consideración que es mucho más sencillo adaptar una novela como *El jugador* de Fiodor Dostoievsky que *Ulises* de James Joyce, puesto que esta última está

más ligada al monólogo interno del personaje protagonista, mientras que la primera, narra con mayor precisión, diferentes acciones, diálogos, lugares, brindando más material al realizador, para hacer su respectiva traslación al cine. Lo anterior radica en lo que plantea Linda Seger “Las novelas y las películas se expresan de forma diferente. La novela utiliza palabras para contar historias, describir personajes, construir ideas. Las películas utilizan imágenes y acción. Son medios esencialmente diferentes, que algunas veces se repelen y otras se apoyan.” (1993, p. 56).

Hay que tener en cuenta que cuando se habla de realizar una adaptación, no significa que hay que intentar filmar la película respetando el texto original a cabalidad, aunque si bien, existen ciertas peticiones e insistencias por diferentes productores en plasmar en imágenes el texto base con gran precisión (muchas veces debido a que el público que conoce previamente sobre el lanzamiento de la película espera no encontrar ninguna disconformidad), ésto representa para los nuevos creadores cierta pérdida de autoría, como se puede evidenciar con *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001) y toda su secuencia cinematográfica, donde los films estuvieron realizados por distintos creadores, sin notarse ninguna diferencia significativa a nivel de dirección entre ellas.

La adaptación puede operar sobre el conjunto o una parte del relato literario, respetar el punto de vista narrativo o alterarlo, emplear la misma estructura temporal o crear una nueva, hacer hincapié en los elementos de la historia o en los del discurso, tratar de contar los sucesos o más bien indagar en el clima narrativo, potenciar la narración de hechos o la descripción de personajes, decidir sobre qué sucesos pivotará el relato y qué debe ser omitido o resumido y qué desarrollado, en qué localizaciones y en qué espacios se ubicará la historia, etc. (Sánchez Noriega, 2000, p. 58-59).

Con esto se evidencia que el hecho de realizar una adaptación abre un abanico con una gran cantidad de posibilidades, las cuales deben estar presente a la hora de tomar decisiones con el fin de realizar la mejor adaptación buscada. Sin embargo antes de abalanzarse sobre este tipo de decisiones es prudente tener bien en claro la intención que se tiene respecto al texto original, por un lado lo que se quiere rescatar y por el otro lo que no se considera tan relevante.

Sánchez Noriega plantea diferentes tipos de adaptación que se reúnen básicamente en cuatro grupos, que difieren entre sí precisamente basándose en las decisiones pertinentes para realizar el nuevo original, “entre todos los temas, ¿cuál es el que quiero explotar? Entre todos los personajes, ¿a cuál considero el más importante? Entre toda la variedad de tramas y subtramas, ¿cuál merece la pena desarrollar?” (Seeger, 1993, p. 38)

3.1.1. Según la dialéctica fidelidad / creatividad

Acá se plantean principalmente la concordancia que existe entre el argumento, los hechos y los personajes del film como de la obra literaria. El autor plantea cuatro diferentes posibilidades totalmente extremistas entre sí. Por un lado habla de la “Adaptación como ilustración” (Sánchez Noriega, 2000, p.64) la cual es la que toma el texto original y le hace una traslación totalmente literal. En este tipo de adaptación el texto de la obra original es totalmente relevante, y un ejemplo podría ser el caso de *Harry Potter* ya mencionado anteriormente, “Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso” (Sánchez Noriega, 2000, p.64).

Por otra parte Sánchez Noriega también plantea la “Adaptación como transposición” (2000, p.64), al realizarse este tipo de adaptación, el texto en el cual se basa el film puede ser totalmente evidenciado por el público, sin embargo el nuevo original, lleva la huella de autoría que el realizador plasma sobre él. Un ejemplo de este tipo de adaptación puede ser *El club de la pelea* dirigida por David Fincher, basada en la obra de Chuck Palahniuk que guarda el mismo nombre, trabajo que “implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria” (Sánchez Noriega, 2000, p. 64) para realizar este tipo de adaptación se precisa que existan de antemano ciertas coincidencias de estilos entre los dos autores.

Los otros dos tipos de adaptaciones que plantea Sánchez Noriega son “Adaptación como interpretación [...] y Adaptación libre.” (2000, p. 65) estos dos últimos son los que más se alejan del texto principal, ya sea por divergencia notable en los estilos de cada uno de los autores, o rupturas significativas en los argumentos. El primero plantea un punto de vista distinto, el cual puede ser crítico o no sobre el texto literario, sin embargo hay sincronías aún entre los dos productos.

De este tipo de adaptación se puede ejemplificar la película colombiana *Roa* (2013) dirigida por Andrés Baíz, película que narra la historia de Juan Roa Sierra el presunto asesino de Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948. Aunque para la historia éste candidato presidencial del partido liberal, estaba a favor de las clases menos favorecidas de Colombia, el director lo plantea como un político igual a los otros con la única diferencia que sostenía un discurso muy bien armado, siendo esta la primera ruptura con el argumento planteado en el libro en el cual se basa *El crimen del siglo* escrito por Miguel Torres. La otra ruptura, la cual puede ser una interpretación realizada por el director y Patricia Castañeda su co-guionista, fue que mostraron en la película que en realidad el asesino de Gaitán no había sido Roa, sino que por un mal entendido, terminó siendo juzgado por el pueblo por los daños causados por el real homicida.

Por otro lado, el último tipo de adaptación que se mencionó, *la adaptación libre*, tiene una connotación bastante negativa en lo que respecta al autor ya que se le considera como una deslealtad al texto original.

La adaptación libre no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto [...] sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto. Los valores temáticos e ideológicos, un pretexto narrativo, etc. (Bettetini, 1986, p. 99).

Ciertamente muchas de las adaptaciones libres, por carecer de una gran semejanza a los textos originales varias veces no son ni siquiera citadas por los autores, cuando se presenta este tipo de situación, resulta difícil afirmar si efectivamente tuvo el film algún tipo de relación con un texto ya sea literario o no escrito con anterioridad. Un caso para

traer a cuestión puede ser el cuento *El hijo del vampiro* escrito por el escritor argentino Julio Cortázar, con la película de carácter comercial *Amanecer* (2011) dirigida por Bill Condon, aunque si bien en ningún momento de los créditos del film se menciona la inspiración en aquel cuento de Cortázar, el embarazo que viven las dos protagonistas es totalmente similar.

3.1.2. Según el tipo del relato

Al referirse al tipo del relato, básicamente se hace el planteamiento de dos de ellos, el relato clásico y el relato moderno. El clásico tiene como tal en su estructura una arquetipo, la cual se desarrollará más adelante, se plantea una línea argumental principal, la cual sostiene definitivamente un conflicto, “establece una unidad de opuestos [...] la reunión de dos fuerzas que se movilizan para alcanzar un mismo objeto de deseo.” (Ickowicz, 2008 p.125). Esa línea argumental iniciada, despliega una serie de subtramas, las cuales se desarrollan entorno a esta línea, y finalmente se resuelve el conflicto concluyéndose con un final cerrado.

En cuanto a lo que refiere a un relato moderno, se puede evidenciar una reflexión sobre el propio lenguaje audiovisual, no tiene precisamente una línea argumental clara, y se cuenta con la participación del autor en la obra, los finales pueden quedar abiertos y los argumentos carecer de causalidad. Sánchez Noriega plantea dos tipos de adaptaciones según el tipo de narración, por una parte está la *coherencia estilística* que es la adaptación de una obra literaria clásica a un guión clásico o lo mismo en el caso contrario, el paso de un texto moderno a un film moderno. Por el otro lado plantea la *divergencia estilística* que habla de la adaptación de una obra literaria moderna a un film clásico o viceversa.

La existencia de coherencia estilística no implica inicialmente mayor o menos dificultad para la adaptación [...]. El valor de la obra dependerá, como siempre, del resultado estético – la existencia de una genuina obra

cinematográfica – y de la relación que esa obra mantenga con el original. Por ello, en principio, tendrán mayor interés las adaptaciones – coherentes o divergentes con el estilo del texto literario – que aporten un plus de creación. (Sánchez Noriega, 2000, p.69).

3.1.3. Según la extensión

Como afirma Linda Seger “La experiencia de leer una novela es muy diferente a la de ver una película. [...] Rara vez podemos leer una novela de una sentada. De hecho, parte del encanto de una lectura es volver a coger el libro.” (1993, p. 42) remitiendo de este modo a que ambos están desarrollados en dispositivos completamente diferentes, donde la extensión de cada formato difiere entre sí. Teniendo esto en cuenta se plantean tres tipos de adaptación, por *reducción*, *equivalencia* y *ampliación*.

Cuando se habla de *reducción* se entiende que ésta es quizá la más usual en lo que respecta a las adaptaciones de libros a películas, ya que la extensión de las novelas en cuanto a lo sucedido en el relato, suele ser bastante superior a lo que dura un film, por ende se hace necesario realizar ciertas supresiones. Sánchez Noriega plantea brevemente lo que hay que tener en cuenta para realizar este tipo de adaptación “del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guión, se unifican acciones reiteradas, etc.” (2000, p. 69-70).

La *equivalencia*, al contrario que el anterior suele ser la más inusual, ya que en muy raras ocasiones coincide la extensión del texto fílmico con la del texto literario, cuando se presenta este caso, al hacerse una adaptación literaria ambos dispositivos contendrían la misma historia. Para finalizar está el concepto de *ampliación*, el cual se considera necesario cuando es muy corto el texto fuente, y se planea hacer un largometraje o una versión extendida, “la ampliación se realiza transformando fragmentos narrados en diálogos, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y, sobre todo, añadiendo personajes y episodios completos” (Sánchez Noriega, 2000, p.70)

Un ejemplo de este tipo de adaptación es la película *Satanás* (2007) también dirigida por el director colombiano Andrés Baiz, basada en el libro homónimo del escritor Mario Mendoza. La historia de la novela está a su vez fundamentada en los hechos reales que sucedieron en un restaurante élite de Bogotá, donde un hombre ex combatiente en la guerra de Vietnam, arremetió contra varios comensales, dejando sin vida a una gran cantidad de personas. El hecho que se conoció tras la masacre, fue el asesinato de estas personas y algunos rasgos psicológicos y biográficos del victimario, sin embargo en el film, el realizador creó historias de otros personajes que coincidirían en la película en el mismo restaurante que el homicida.

3.1.4. Según la propuesta estético-cultural

Por último Ciertamente al realizarse una película basada en un texto ya existente, genera en el público ciertas expectativas las cuales deben ser alcanzadas o de lo contrario, las opiniones sobre el film pueden tonarse bastante desfavorables.

En las adaptaciones como ilustraciones, en las transposiciones y en las interpretaciones debidas a razones comerciales, es frecuente el rechazo de la obra fílmica en tanto que se juzga que la adaptación supone una simplificación, vulgarización, edulcoración, amputación de los aspectos más innovadores, etc. (Sánchez Noriega, 2000, p. 70).

Para definir el tipo de adaptación basándose en este filtro, Sánchez toma la palabra planteada por Baldelli, conocida como *saqueo*, de la cual afirma “se ha realizado frecuentemente en adaptaciones de textos literarios de carácter histórico-legendario, como es el caso de *Ulises* (*Ulisse*, Mario Camerini, 1954)” (2000, p.70) donde se piensa que al hacer una labor cómo está debe necesariamente suprimir ciertas riquezas del texto original como los momentos más literarios.

3.2. Transposición

Como se evidenció anteriormente, el término de adaptación se encuentra bastante ligado a los textos literarios, pero en dónde quedan los demás dispositivos que llevan consigo historias o que pueden ser grandes generadores de ideas, cuando se refiere al término transposición, planteado por Sergio Wolf, se intentan tener en cuenta los demás dispositivos.

Una transposición en términos de Wolf “es un desafío más del cine que de la literatura: es más una cuestión de usos y prácticas, de apropiaciones y molicies, de las maneras con que se piensa el cine más que de las maneras con que se piensa la literatura” (2001, p.19). Si bien es considerable también encontrar diferentes problemas a la hora de trasponer, se hace primordial que en el proceso de transposición, se tenga siempre presente la huella personal de cada uno, encontrar la propia voz.

Para realizar una transposición Wolf plantea seis modelos diferentes, los cuales conservan entre sí los distintos niveles de autoría y de fidelidad con respecto a la obra original, sin embargo antes de explicar en que consisten estos parámetros, se hace necesario en primer lugar definir el término de “fidelidad”. Al pronunciarse esta palabra se acercan inmediatamente varias connotaciones las cuales están sujetas a la asociación que se hace con el significado literal de esta expresión, sin embargo Wolf la define de un modo singular, tomándola como una vara con la que se medirá los acercamientos y alejamientos que existen con el texto original (2001, p.84).

Podría recuperarse la palabra “fidelidad”, [...] entendiéndola como sinónimo de relación, de vínculo entre la letra del texto y las imágenes y los sonidos del filme [...]. En esta dirección hay una primera pregunta clave: ¿Cuántos cambios y de qué clase son los necesarios para hablar de “fidelidad” a la obra literaria de origen? (Wolf, 2001, p. 86).

Sin embargo plantear unos parámetros que sean totalmente específicos, sobre el momento justo en el que se deja de ser fiel al texto original, resulta una tarea ciertamente ardua, ya que existen una multiplicidad de textos transpuestos al formato

cinematográfico. Por esto los seis modelos de transposición planteados por Wolf, funcionan como una herramienta bastante útil para tomar conciencia de las rupturas que se realizan frente al texto fuente.

3.2.1. La fidelidad posible: la “lectura adecuada”

Este modelo de transposición es utilizado cuando al trasponer el libro al film, no se ve ninguna alteración en el desarrollo de la trama, es más, se respetan a cabalidad todos los pasos que se muestran en la obra y se destacan orientaciones que son notorias en el texto. Sin embargo hay que aclarar, que este modelo no precisa la genuflexión hacia el texto como si lo hará la transposición siguiente.

Como ejemplo de este tipo de transposición se puede citar la película *Comer, Rezar y Amar* (2010) dirigida por Ryan Murphy y protagonizada por Julia Roberts, aunque si bien el film alcanza todo lo establecido por el libro en el que se basa, el cual lleva el mismo nombre y fue escrita por Elizabeth Gilberth, éste último funciona casi como guía escrupulosa para la realización del film, donde se respetan los lugares, los personajes, los diálogos, entre otros más aspectos.

Otro caso que aplicaría a este modelo es la película dirigida por Julie Taymor en el 2002 titulada *Frida*, basada en el libro biográfico de Hayden Herrera, sobre la vida y obra de Frida Kalho. Aunque el texto filmico intenta relatar con bastante respeto los acontecimientos en la vida de la artista, se percibe en el desarrollo de la película la huella autoral.

3.2.2. La fidelidad insignificante: la “lectura aplicada” o el estilo ausente

Aquí los cambios que se realizan son insignificantes, pues lo encontrado en el texto no aporta ninguna ayuda al film. “La idea de fidelidad insignificante tiene todo el aspecto de

un juicio valorativo en sí mismo, aquí ese adjetivo proscriptivo busca definir sólo una serie de operaciones realizadas.” (Wolf, 2001, p.103)

Sin embargo lo anterior no quiere decir que se presente alguna negligencia por parte del nuevo autor, ya que realizar una tarea como una transposición cualquiera que fuere, conlleva un trabajo ciertamente minucioso y preciso, sin embargo Wolf aclara:

el trabajo deriva en una laboriosidad equívoca, que no consigue pensar en la literatura ni consigue pensar en el cine, que ve a ambas disciplinas como vehículos, como receptáculos de un argumento que perdió su autonomía literaria y no trepó hacia una autonomía cinematográfica (2001, p.104).

Cuando se intenta pensar en un ejemplo para exponer este tipo de adaptación, se torna difícil desvincularlo del carácter comercial, ya que los libros que son en un inicio acogidos de modo masivo por el público, suelen contar con adaptaciones sin ningún elemento característico. La saga de *Harry Potter*, o más recientemente *Cincuenta sombras de Grey* (2015), llevada a cabo por la directora Sam Taylor, puede ser un claro ejemplo de este modelo de transposición, ya que la película se apega totalmente al libro. Existe una situación especial con esta película, ya que el libro suele ser más explícito en diferentes actividades, las cuales no podían ser manifestadas en el largometraje por el público para el cual iba dirigido el film, ya que de ser así, sería catalogada como “pornográfica” en distintos lugares del mundo, imposibilitando la llegada al espectador en cuestión. Sin embargo estas escenas no fueron modificadas, únicamente se optó por suprimir las partes más explícitas de ésta, continuando el film sin evidenciar ningún rasgo de autoría u originalidad en el largometraje realizado.

Existe una novela escrita por Gustavo Bolívar titulada *Sin tetas no hay paraíso*, después de una conmoción en un colegio de Colombia, donde una docente de bachillerato decide mandar a leer este texto a sus alumnos de séptimo grado, la obra toma una gran popularidad ya que esta decisión a la docente le significó dejar su puesto como maestra por pensarse inapropiado.

“Angélica sabía que la selección iba a preocupar a algunos padres. Por eso organizó una reunión en la que les comentó que el libro era ‘un poco fuerte, pero que la lectura estaría acompañada de un taller de orientación sexual para hacer en familia’. Su objetivo era enseñar valores.” (El tiempo, 2006).

El reconocimiento del texto del escritor, genera un gran interés en distintos realizadores audiovisuales, para realizarse de esta novela adaptaciones en diferentes lugares del mundo, además de Colombia, Venezuela, México, España, entre otros.

Después del visionado de la serie de televisión, realizada en el 2006, la telenovela, llevada a cabo en el 2008 y la película dirigida por el mismo escritor del libro en el 2010, se denota el riguroso procedimiento en tratar de expresar con precisa fidelidad los acontecimientos del libro, lo único que cambia entre una realización y otra es el elenco, las locaciones y la puesta de cámara. Quizá la película es quizá la que expresa más un estilo propio, además de ser modificado el final, se pueden evidenciar propuestas que no existían en la novela, quizá porque el director, después de tanto tiempo maduró su visión estética. Aunque sin embargo esa percepción puede estar ligada a los requerimientos del cine, y es precisamente la extensión de este el que determina que el tiempo del relato es ciertamente más acotado que el de la historia.

Ya que no se habla únicamente de cine cuando se piensa en la acción de transponer, esto debido a la multiplicidad de dispositivos y formatos que existen hoy en día, hay otro ejemplo que evidencia este modelo de transposición. *Metástasis* (2014) es una serie de televisión colombiana, Dirigida por Andy Baiz, reconocido por trabajar con adaptaciones, basada en la serie americana *Breaking Bad* de Vince Gilligan. Aunque no es un mal trabajo, por supuesto, la serie intenta imitar exactamente el producto original, donde se modifican sólo algunos aspectos propios del cambio de país.

Esta es la adaptación más fiel de ‘Breaking Bad’ que es posible hacer. Fuera de detalles menores que tienen que ser adaptados por el simple contexto cultural [...], esta es una adaptación casi toma por toma, [...] tan fiel que hasta los nombres son meras traducciones. (El viejo complejo de inferioridad, 2014).

Con la adaptación de *La gaviota* se realizará del mismo modo una descontextualización, pero no similar a la que se realizó con *metástasis* y *Breaking Bad*, donde cambia únicamente el país acoplándose la trama a los conflictos internos de Colombia. En la propuesta para el desarrollo del guión, cambia no sólo el país, sino también el año, ocurriendo la acción en tiempos más recientes, y aunque se mantienen casi intactos los vínculos entre los personajes, cambia su labor y sus deseos, propuesta que será desarrollada posteriormente en el último capítulo.

3.2.3. El posible adulterio: la “lectura Inadecuada”

Es cuando la creación de un film es llevada a cabo a partir de las interpretaciones que emergen sobre una obra específica, sin embargo cabe aclarar que no se consideran válidas todas las lecturas propias que se le realicen a la obra.

Podría decirse que este tipo de lectura es la más difundida entre quienes se ocupan de reflexionar sobre las transposiciones y un invariable sitio de paso por el cual circula el análisis toda vez que los cineastas deciden tomar un clásico literario o un texto sobre el que hay un acuerdo en su valor literario. (Wolf, 2001, p. 109).

Lo anterior no quiere decir que existe como tal una única forma en la que se deba leer un texto sino que es un trabajo de mucha atención. Una película que se inscribe en este modelo, y que además estuvo muy bien lograda, es *Muerte en Venecia* (1971) de Luccino Visconti, basado en la novela de Tomas Mann, El argumento de la película se basa en Gustav Von Aschenbach, un reconocido compositor, quien en busca de superar una depresión por temas familiares, se refugia en Venecia, donde conoce a Tadzio, un niño andrógino, al que idealiza. Al coexistir divergencias en el estilo de la narración existieron grandes decisiones propias de Visconti.

“por un lado, recogió al personaje recién durante su viaje en Venecia, podando todas las justificaciones mentales que a Mann le tomaban un largo y maravilloso tiempo exponer. Por otro lado, determinó que los únicos planos subjetivos [...], fueran los de Von Aschenbach, con el recaudo de que esa mirada siempre se ocupe de integrar al personaje con el espacio que lo rodea.” (Wolf, 2001).

No obstante tanto la obra como el film, han servido como fuente de estudio para distintos autores, quienes por ejemplo hacen un análisis sobre la presencia de lo apolíneo y lo dionisiaco en este relato, sin existir alguna alteración o inconveniente propio de la adaptación.

3.2.4. La intersección de universos: el escritor y el director como autores

Este modelo de transposición apela en primer lugar a la intencionalidad del nuevo autor, cuando se es elegida una obra por motivos personales, aunque ésta no posea ninguna cabida en el cine. Es apropiada la elección de este tipo, cuando se considera que existen mundos afines por resonancias.

Apocalypse Now (1979), realizada por Francis Ford Coppola, narra la historia de el Capitán Willard, quien durante la guerra de Vietnam en 1975, he llamado para realizar una misión secreta, en la cual tiene que encontrar y asesinas al ex Coronel Kurtz. En la trayectoria que realiza Willard para llegar hacia Kurtz, se encuentra con diferentes ataques que van retrasando su misión. Finalmente el Capitán Willard localiza al hombre que estaba buscando y logra su cometido. Se le considera perteneciente a este modelo de transposición ya que con lo que respecta a su obra original *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, conserva el viaje, algunos personajes pero con diferentes construcciones y descontextualiza la obra, sin embargo se puede connotar que el fin principal de Conrad al relatar la historia, era el mismo que Coppola, sólo que en lugares diferentes.

Un evento similar sucede con el largometraje propuesto para la culminación del proyecto de grado, donde se conservará la línea argumental, algunos personajes y sus vínculos, pero quienes desempeñan diferentes labores, esto debido a que la acción sucede en el nuevo original en un colegio internado de Bogotá, entre otras cosas que se expondrán

más adelante. Sin embargo el encuentro con el universo del autor radica quizá en la idea que expresa la cita sobre Chéjov que publica Abelardo Castillo en Página 12:

Es preciso hacer una obra donde la gente entre y salga, coma y hable del tiempo, juegue a los naipes, que todo sea tan complicado y al mismo tiempo tan sencillo como en la vida. La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto va forjando su destino dichoso o destruyendo su vida. (24 de febrero del 2002).

Por último otra película que se traerá a cuestión que encaja dentro de estos parámetros es *Adaptation* (2002) escrita por Charlie Kauffman, basada en *El ladrón de orquídeas* de Susan Orlean. El film toma el texto base, el cual se pone en evidencia a lo largo de éste, insertándose a la vez en la vida del escritor Charlie Kauffman. Seguramente precisó una gran hazaña realizar esta transposición, ya que se tomaron dos fuentes iniciales y se fusionaron de algún modo para dar lugar a un producto nuevo. Cabe destacar la audacia de Kauffman como guionista ya que en la película aparecen con claridad los deseos y las necesidades de los dos personajes protagonistas, por ejemplo Susan, además de querer hacer una gran investigación para poder concluir satisfactoriamente su libro (en el que se basa la película), tiene como deseo poder sentir alguna pasión por algo y es lo que busca a lo largo del film, incluso en determinado momento de éste lo expresa, al escribirlo en su obra; “supongo que sí tengo una pasión confesable: quiero saber lo que se experimente al sentir tanta pasión por algo”. Sin embargo no es éste el único deseo que marca el perfil de la protagonista, ya que finalizando el film aparece uno más, evitar que Charlie denuncie en el guión su situación con las drogas.

Charlie, es un hombre inseguro, quien muestra dos objetivos bastante claros, el primero es darle acción a su vida y el segundo es poder hacer la adaptación del libro *El ladrón de Orquídeas*. Al igual que Susan, en Charlie crece un nuevo objetivo en el desenlace de la película, salir con vida de las persecuciones de Susan Orlean y John Laroche, las cuales empiezan a raíz de que Charlie descubre el engaño de la escritora, situación propia de la ficción, la cual no existe en el libro adaptado, aunque si guarda el personaje antagonista (tema que se retomará más adelante).

3.2.5. La relectura: el texto reinventado

Cuando se piensa en este tipo de transposición, inmediatamente se connota la existencia de verdaderas distinciones entre el texto original (cualquier formato que fuere) y la película, justamente como se cuestiona Wolf “¿De qué estamos hablando cuando decimos “reinventar un texto”? ¿Qué clase de transformaciones pueden identificarse como cruciales para hacer semejante afirmación?”. Ciertamente al responder los cuestionamientos de Wolf, se aleja directamente de la idea de reducción, equivalencia o ampliación que se mencionaba anteriormente cuando se refería a una adaptación, ya que, cuando se habla de una reinvención, es preciso, que la obra “sea demolida para luego ser reconstruida por el cineasta” (Wolf, 2001, p.134), lo cual termina por brindarle al nuevo producto un nivel propio.

Un claro ejemplo de este modelo de transposición es *El jinete sin cabeza: La leyenda de Sleepy Hollow* escrita por Washington Irving y después llevada al cine por Tim Burton en 1999 titulada con el mismo nombre. El film cuenta la historia de Ichabod Crane un policía neoyorkino que es enviado a Sleepy Hollow con la intención de conocer quien esta detrás de los asesinatos de diferentes habitantes de este pueblo. Su búsqueda es atrasada por diferentes personas vivientes de este lugar. En su camino conoce a Katrina una joven de quien se enamora, con quien finalmente descubre el misterio. Con el texto original difieren en varias cosas, en primer lugar con el vínculo, ya que Ichabod no es un policía, sino un maestro de escuela quien se encuentra enamorado de su estudiante, en la resolución del misterio del jinete sin cabeza, en el libro queda abierto a la interpretación, mientras que en la película está totalmente narrado.

Wolf da como ejemplo de relectura, la película realizada por Pedro Almodóvar, titulada *Carne Trémula* (1997), basada en el libro de Ruth Rendell que lleva el mismo nombre. Wolf afirma “Todo lo que en el origen era sustracción, en el filme es multiplicación y exuberancia. Si los procedimientos de Rendell buscaban disecar trama, acciones, lugares

y pensamientos, todo lo acotado se ha expandido” (2001, p. 147), esto precisamente porque Almodóvar le apuesta con certeza al melodrama, donde detona el conflicto por un terrible mal entendido, acompañando las imágenes con música melancólica, como *Sufre como yo* de Albert Plá.

3.2.6. La transposición encubierta: Las versiones no declaradas

Como el título lo expone, este tipo de transposición puede vincularse con el tan reconocido término “plagio”, los motivos por los que el cineasta decide no denunciar el texto fuente pueden ser innumerables, sin embargo muchos de ellos podrían ser por una cuestión económica, o un asunto de connotación negativa al concepto de transposición. Es pertinente aclarar que al decidirse trasponer un texto literario al dispositivo cinematográfico es necesario cubrir el valor que exigen los derechos de autor. El autor de una obra en particular, cuando la registra en *Argentores*, en la *Dirección Nacional del Derecho de Autor*, o en cualquier otro estatuto que proteja los derechos de autor a nivel internacional, se asegura de sus derechos morales y patrimoniales, los primeros son intransferibles, ya que nadie puede quitarle al dueño de una obra el hecho de haber escrito la obra en cuestión, mientras que el segundo, que son los derechos con los que se pueden explotar o comercializar el producto, pueden venderse, o en un panorama negativo, sin estar protegido, pueden ser adquiridos por otra persona.

Sin embargo no tiene el mismo costo realizar una transposición de una obra u otra, ya que se pueden presentar dos casos en concreto, el primero varía en el reconocimiento del autor, en su fama, ya que su obra se valoriza en cuanto a esto, además de no existir ningún valor estipulado límite, ya que cabe aclarar que el valor del libro va sobre la línea, ya que son ese tipo de permisos que se regala el productor o el director interesado. El segundo caso que puede presentarse es ejemplificando una obra de Shakespeare a una obra de Cortázar, ya que aunque ambos fallecieron ya hace algún tiempo, los derechos

del segundo pertenecen a los familiares del artista, mientras que con el primero ya han pasado más de 70 años de su muerte. Por lo tanto, sus derechos patrimoniales, hacen parte del bien público, lo que no quiere decir que esté libre de cargos, ya que se debe pagar al estado un costo (el cuál es bastante más accesible), que se dirigirá al *Fondo Nacional de las Artes*, el mismo caso ocurriría con una obra Chejoviana.

Ciertamente este tipo de adaptaciones son posibles porque las distancias que hay con el texto original son significativas, por ejemplo, el caso que se mencionaba anteriormente sobre la película *Sueño de Invierno* (2014), la cual como afirmó el autor después de su estreno en diferentes entrevistas, está basada en tres cuentos de Antón Chéjov, los cuales no son totalmente identificables, ya que funcionaron para el cineasta más como una fuente de inspiración. Otro caso que se puede discutir es la relación que el público ciertamente no mayoritario hace con *Star Wars* de George Lucas y *Los siete Samuráis* de Akira Kurosawa.

Sí, las películas de Samuráis que cautivaron al joven George Lucas no solo le dieron el nombre de la orden Jedi (Jidai es prácticamente la transcripción fonética de Jedi en inglés), sino la estética, los combates a espada, el aspecto de las armaduras imperiales, muchos de los personajes, y hasta algunos planos calcados. (Zahumenszky, 2014)

No obstante Wolf plantea que este tipo de transposición no debe ser un modelo de estudio, ya que muchas veces los textos originales pueden hacer más la función de influencia, que ser tomado con consciencia por el director para realizar la adaptación.

Quizá se adoptaron zonas, hebras narrativas, efectos de estilo o frases que se convirtieron en postulados rectores de un diseño o concepto cinematográfico, sin que ello implique que hayan seguido la trama completa del relato literario de origen. Quizás esos textos dispararon un sentido y quedaron planenado sobre el filme, como un zumbido leve que puede oírse agudizando el oído. (Wolf, 2001, p.149)

Resulta osado afirmar con total certeza que un texto fue adaptado por algún autor, ya que en muchos momentos puede quedarse en el medio de la especulación, ya que carece de capacidad comprobable. Diferentes personas podrían encontrar muchas similitudes entre una obra y otra, sin embargo cabe aclarar que no siempre que existan estas, quiere decir

que este tipo de transposición esté efectuado de un modo consciente, ya que muchas veces el autor tiene diferentes influencias de las cuales no es conciente con total plenitud.

Capítulo 4. Conflicto, estructura y creación de personaje

4.1 Conflicto dramático

Tanto en el cine como en la televisión, tanto en los formatos de ficción, híbridos o no ficción, el conflicto parece ser la gran llave maestra para lograr un buen desarrollo argumental, y cautivar el interés del espectador a lo largo del discurso. Aunque si bien, el conflicto ha sido a lo largo de los tiempos un elemento indispensable para la creación de nuevas historias, hoy en día tras la aparición de la *antitrama*, algunos cineastas, no muchos, se han atrevido a realizar películas que carecen de éste, las cuales no resultan necesariamente, menos entretenidas o de inapreciable calidad argumental. Un claro ejemplo de esto, es la película *Requiem for a Dream* (2000) escrita y dirigida por Darren Aronofsky, film que narra la historia de diferentes personajes que ven como poco a poco su vida se ve consumida por las drogas. En ningún momento del largometraje, los personajes intentan enfrentarse a esa fuerza antagonista que los trasciende, simplemente suceden diferentes acontecimientos y casualidades, los cuales ellos asumen sin intentar cambiar su destino.

El conflicto dramático, establece una unidad de opuestos, su resolución presenta un carácter de inmediatez, de urgencia, ninguna de las dos fuerzas pueden desentenderse del conflicto, ambas fuerzas tienen la misma intensidad, la confrontación se da por adquirir esa capacidad de acceder el objeto deseado y no por el objeto en sí mismo, estructura el relato, crece en intensidad, si hay más de un conflicto, hay más de una trama. (Ickowicz, 2008 p. 127)

Ciertamente existen diferentes tipos de conflictos descritos por distintos autores, para el desarrollo de estos, se tomarán los conceptos brindados por Robert Mckee en su libro *El guión*. Existen tres niveles de conflicto, el *conflicto interno*, el conflicto personal y el *conflicto extrapersonal*, cuando se habla de un conflicto interno, directamente se alude a la completa intimidad quedando en evidencia el propio yo de cada sujeto, donde se ven involucrados, *la mente, las emociones y el cuerpo*, “por lo tanto el nivel de antagonismo

más cercano en el mundo de un personaje es su propio ser” (2009, p.184). Un filme que mantiene perfectamente este tipo de conflicto es *Samsara* (2001) dirigida por Pan Nalin, cuenta la historia de un monje budista quien habiendo ya realizado todos sus votos para continuar con su vida monacal, conoce a una linda joven de quien se enamora, suceso que lo lleva a cuestionarse todos los preceptos y las decisiones de su vida.

El segundo nivel de conflicto se le conoce como *conflicto personal*, se refiere especialmente a las relaciones más cercanas y determinantes en su vida, “Cuando dejamos a un lado el papel convencional es cuando encontramos la verdadera intimidad de la familia, de los amigos y de los amantes, quienes entonces no reaccionan como esperábamos” (Mckee, 2008, p.184). La mayoría de los films tienden a contar historias que manejan este tipo de conflicto, en especial la del género romántico, ya que remiten inmediatamente a un vínculo sentimental. *Titanic* (1997) dirigida por James Cameron, aunque si bien está basada en un acontecimiento de la vida real, el hundimiento de un gran navío, el conflicto en realidad se asienta en la oposición de la familia y del opulento prometido de Rose, en que continúe su romance con Jack un jugador de un escaso nivel social.

Por último “el tercer nivel corresponde a los *conflictos extrapersonales*, todas las fuentes de antagonismo que se encuentran fuera de lo personal” (Mckee, 2008, p.184), con esto se abren tres grandes posibilidades, por un lado las instituciones sociales, por el otro el entorno físico, el cual puede conllevar hasta catástrofes naturales, y por último personas en sociedad, con quien no existe ninguna clase de afecto pero persigue al igual que el protagonista el mismo objeto de deseo. Una película que funciona como ejemplo sobre este tipo de conflicto es *Irene yo y mi otro yo* (2000) dirigida por los hermanos Farrelly, donde en realidad el conflicto es generado por la institución policial, quienes persiguen a los protagonistas.

Retomando el caso de *Adaptation*, se puede evidenciar la total claridad con la que Kaufmann maneja el tema del conflicto, para el deseo que tiene Charlie, de darle acción a su vida, más explícitamente conocer un amor, la fuerza antagonista que se opone para conseguir esto, es sí mismo, ya que él al tener tantos complejos y tantos miedos, termina por cohibirse de actuar, sumergiéndose únicamente en su imaginación, lo cual termina por frustrarlo de una manera más tenaz. Al hablar del objetivo de terminar la adaptación, el obstáculo inicialmente es no encontrarle un sentido, un conflicto, ni una transformación al filme, lo cual era producido por ignorar una gran parte del mundo de la escritora. Sin embargo al irlo descubriendo y ya estar encaminado hacia el desarrollo del guión, se le opone Susan Orlean, ya que al Charlie conocer su realidad, empieza a jugarse el nombre de la escritora.

El primer conflicto se puede catalogar como interno, en el que se involucra la mente y las emociones, y el segundo pertenece al conflicto personal, con la figura de los amantes de por medio, ya que el protagonista logra sentir algún tipo de atracción hacia la escritora, sin embargo no se atreve a hablarle, debido a su cobardía.

Cuando se aproxima el conflicto, lo que hace inicialmente es sacar al personaje principal de su *Statu Quo*, que es el término utilizado para definir ese momento en el que todo está inalterado. Cuando llega el conflicto, el personaje tiene que tomar acción directa, planteándose su necesidad dramática, su necesidad de acción, debido a que el conflicto lo involucra directamente.

Es interesante el planteamiento que realiza Maria Teresa Forero, en su escrito *Triángulos y Conflictos*.

El conflicto entonces es el modo de ser de la acción en el drama y por tanto, su presencia es absolutamente obligatoria en el film narrativo. ¿Cómo se inserta dentro de la estructura dramática general? Hemos visto que el conflicto aparece como el producto de un desequilibrio de una estabilidad primigenia. En la dramaturgia clásica este desequilibrio tiene lugar en el error (la hamartia de Aristóteles) que, cometido por el héroe lo hace caer en desgracia. (s.d. p.2).

Un claro ejemplo de lo anterior, es el tan reconocido caso de Edipo Rey, quien por la ignorancia, su vida se convierte en una terrible tragedia.

La autora plantea ciertas formalizaciones para el conflicto, sin embargo habla de lo mismo que ya se había mencionado anteriormente y es la tensión generada por dos fuerzas encontradas.

4.2. Estructuras

La estructura hace la función de base, de esqueleto, para un guión cinematográfico, existen diferentes tipos de estructura, los cuales definiremos más adelante, pero hay uno que predomina especialmente en las películas realizadas por la industria norteamericana, ya que estos generalmente, se encuentran regidos por una estructura narrativa, la cual además de darle un orden ciertamente estricto para la historia, les da una fórmula que determina en muchos momentos el éxito del film.

Es de conocimiento común, que la escritura de un guión transgrede su propia escritura, valga la redundancia, ya que va más allá del formato propio de este, escribiéndose con elementos que constituye en este formato audiovisual. Por ejemplo, autores como Syd Field (1995), se encargan de estipular ciertos parámetros y guías para la realización de un guión, incluso su libro más popular se titula *Manual del guionista*, el cual como su nombre lo indica funciona como una guía precisa para conseguir la elaboración de un largometraje, sin embargo es preciso aclarar que se trata de un largometraje realizado bajo una estructura clásica, la cual se mencionará más adelante.

Existen diferentes puntos de vista, los cuales difieren de algún modo con lo planteado por Syd Field, no negando los aportes brindados por éste, ni discutiendo lo planteado, sino brindando diferentes alternativas, como es el caso del escritor Robert McKee,

argumentando “El guión propone arquetipos, no estereotipos. [...] El guión propone minuciosidades, no atajos.”(2009, s.p.).

A continuación se expondrán las estructuras narrativas que están de algún modo esquematizadas, dando mayor énfasis al diseño de estructura clásica, ya que será con este tipo de estructura con el que más adelante se elaborará la transposición pensada. Las estructura narrativas son consideradas según Syd Field, como el elemento más importante del guión, ya que le brinda a éste por decirlo de algún modo una sustancialidad, funcionando como una base consistente, la cual guiará al guionista a lograr sus objetivos sin extraviarse en el camino. Es la herramienta que permite mantener a todos los elementos de guión unidos formando parte de una totalidad que es precisamente el guión literario. (1995, p. 23).

Según el autor, la estructura se define como una “progresión lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática.” (Field, 1995, p. 20), recalcando su importancia en la forma dramática que ésta puede brindar, dando a la vez un punto de partida. Es interesante el punto de vista que plantea Mckee en el que agrega a la definición brindada por Field, la presencia fundamental del personaje, quien sufre modificaciones paralelamente a la estructura.

“Aristóteles sopeso ambos y llegó a la conclusión de que la historia viene primero y los personajes después. Su opinión se mantuvo hasta que, con la evolución de la novela, el péndulo de la opinión se desplazó en dirección contraria. [...] No podemos valorar que es más importante, si la estructura a los personajes, porque la estructura es sus personajes y los personajes son la estructura. Son lo mismo, y por lo tanto una no puede ser más importante que los otros. (2009, p. 131)

Ciertamente la estructura es una herramienta de trabajo la cual debe estar comprendida a cabalidad por el guionista, ya que esto generará que existan más adelante, ciertas facilidades, ya que el guión comienza a escribirse casi por su propia cuenta. Una estructura bien fundamentada puede solucionar, o reducir muchos de los temores con los que un productor o director o guionista, se encuentran al finalizar el film, y es la atención del público, la cual puede ser atrapada gracias a la estructura, manteniendo a este atento

e interesado a lo largo de la proyección. Ciertamente la labor de mantener al público atento es una cuestión que atañe a todos los guionistas, directores, productores, realizadores en general, pero cumplir una serie de parámetros preestablecidos para conseguirlo, es prácticamente referirse al diseño clásico, el cual es inflexible en su estructura. En la etapa de presentación de un proyecto audiovisual, el cual se compone directamente de un guion y de una carpeta de producción, muchos de los productores interesados en invertir en el film, ya sea por diferentes medios, utiliza el diseño clásico como esquema para evaluar un guion argumental, diseño que se retomará más adelante.

Retomando a Aristóteles, es importante aclarar que estos conceptos de estructura, o paradigma como lo llama Syd Field, no fueron creados actualmente, este autor de hace más de dos milenios, planteó diferentes esquemas los cuales eran empleados por las comedias y las tragedias que se realizaban entonces. Aristóteles, no sólo brinda las bases de la escritura occidental como se le conoce hoy en día, sino que también, entendía el mundo de la ficción, como un espacio catalizador en el que cumplía su función apelando directamente a las emociones del espectador, cualidad que se conserva incluso hasta nuestros días.

Syd Fiel, esquematizó una estructura clásica, acomodándola a las necesidades que el guion, elemento surgido relativamente cerca, precisaba. Sin embargo, no es garantía de que al emplear una estructura como esta se obtenga como resultado un buen producto, además de no ser la única forma posible. A partir de esto, es común preguntarse por qué las películas más taquilleras del mundo, poseen este tipo de estructura, la respuesta está ligada a la relación que existe entre esta con el espectador. Aunque si bien no hay que olvidar que hoy en día existen muchos factores que intervienen en la repercusión del público, entre ellos está el presupuesto que se maneje, el cual al ser mayor, puede asegurar una buena publicidad, siendo este el factor más determinante para acercar a la gente productos de diferentes medios, entre estos, las películas.

Como se mencionaba anteriormente muchos productores cuando reciben un guión cinematográfico, hacen el primer escáner de la obra pensando en la estructura, esperando encontrar, los actos propicios, los puntos de giro necesarios, aspectos que se describirán a continuación.

4.2.1. Arquitrama: el diseño clásico

Cuando se habla de una Arquitrama, se atañe directamente al estadio clásico, periodo el cual se reconocía por seguir instrucciones, esto es precisamente lo que sucede cuando los escritores se basan en las estructuras planteadas como la de Syd Field, la cual está configurada del siguiente modo. En primer lugar, consta de una división en tres actos. En el primer acto, se presenta el contexto del relato, es decir, el lugar, el tiempo y el equilibrio aparente en el que se encuentra inicialmente la historia y los personajes. Este proceso se puede reconocer como punto de ataque, después de éste, aparecerá en acción un acontecimiento conocido como detonante, el cual sacará al personaje protagonista de su *status quo*, llevando a éste que tome acción en la situación, aproximándonos al primer punto de giro.

Syd Field define el punto de giro como “un incidente, episodio o acontecimiento que se “engancha” a la acción y le hace tomar otra dirección, entendiendo por “dirección” una “línea de desarrollo” (1995, p.24)., Este punto de giro puede estar conformado por diferentes elementos, como acción, diálogo, entre otros. Un ejemplo de esto, con respecto a las tragedias griegas puede ser en la obra *Edipo Rey*, de Sófocles, existiendo un cambio de fortuna en el personaje protagonista, cuando Edipo escucha de Tiresias, que el asesino de Layo es quien gobierna Tebas. Generalmente cada punto de giro constituye un momento de tensión en el espectador, ya que no sabe con certeza las reacciones del protagonista.

A lo largo del film, va a mantenerse el conflicto, el cual se desarrolló anteriormente, siendo este el que va a generar de algún modo, la tensión necesaria para mantener la atención del espectador.

Después de este primer acto, se pasa a la confrontación la cual significaría el segundo acto. En éste, como su nombre lo indica, el personaje protagonista, se enfrenta a su realidad próxima, Syd Field afirma “El Acto II es el más difícil de escribir porque es la unidad más larga de acción dramática” (1995, p. 25), precisamente porque estos actos se dividen en tres porcentajes diferentes, el primero y el último, deben durar un veinticinco por ciento, mientras que el segundo, el cincuenta por ciento del tiempo del relato.

Estos valores son útiles considerando la relación que existe entre página por minuto en la escritura de un guión, siguiendo claramente los parámetros establecidos, de los cuales se hablará en el capítulo siguiente.

Finalizando el segundo acto, tiene lugar el segundo punto de giro, el cual lleva la historia hacia la resolución del conflicto, dando lugar al tercer acto, planteado por Field. En este acto, se encuentra el Clímax, el cual es el punto reconocido por ser el más alto de la historia, concluyendo finalmente con el epílogo, el cual vuelve a dejar a los personajes protagonistas en una nueva situación de estabilidad.

Es importante conocer los términos de causa y efecto a los que atañe el diseño clásico, ya que, en términos de montaje, este suele ser causal, lo que quiere decir, que acontecimiento presente, es una consecuencia de algo más. Este concepto suele ser diferente en la antitrama por ejemplo, donde el montaje puede ser expresionista, y los hechos remiten de un modo más preciso a la casualidad.

4.2.1.1. Causa y Efecto

El periodo que comprende los años de 1894 a 1908, fue una época, en donde las películas que se exponían, poseían, generalmente, una narración a la que se le atravesaba una cortina de humo, que no dejaba clara, la historia, el mensaje o la idea que se quería expresar. Este periodo primitivo es justificado, por una serie de elementos constituidos, para el relato de la historia, como lo es la cámara, la que, por imposibilidades técnicas, no se podía mover de su sitio fácilmente. Los actores tenían, también una gran influencia, en esa falta de esclarecimiento del film, puesto que a pesar que su gesticulación y expresión para que el espectador tuviese una mejor perspectiva, fomentaba, también el esfuerzo del espectador, por comprender los códigos, corporales y faciales de los interpretes, hacían ruido estético, y conceptual en la historia, algunas acciones injustificadas, o que simplemente no le aportaban nada a la historia en particular.

Se daba por hecho que, si la acción dramática se daba dentro del encuadre, cumpliría su función narrativa, a pesar de que las acciones, dispersaran de la idea principal, adoptando, por ahí, una posición de naturalidad en las circunstancias, naturalidad y realidad. Pero en realidad lo que se lograba, era una distracción, un aditivo innecesario. Aun así, el encuadre y la acción de este periodo primitivo no garantizaría la atención del publico y su máxima comprensión. No existía una priorización de las acciones, así que se jugaba con los tiempos, unidad fundamental del medio audiovisual, y dispersaba la atención del publico expectante de la emoción.

Cuando este periodo de la narrativa primitiva, se modifica gradualmente hasta transformarse en la estructura de la narrativa clásica, adquiere un estatus, debido a que los elementos constitutivos cambian su enfoque de trabajo, hacia la narración. El montaje, la distancia de la cámara, los intertítulos y la interpretación se ponen en función

de la narración de los datos casuales proporcionados, pero contados de manera clara y solida.

Es por tanto, que la cinematografía, la técnica cinematográfica, en vez de ser un "objeto" de innovación o simplemente un medio para el rodaje y la realización, se transforma en un medio de narración, mas que sólo mera documentación infructífera. Una narración, por la cual y a través de la cual se pueda sugestionar la atención del publico expectante.

David Hulfish se refirió a una concepción de la nueva tendencia en 1909.

Para que el cine se convierta en arte, debe haber un fin hacia el que tender, una idea que transmitir, una verdad que presentar, una historia que contar y la historia que debe contarse por medio de una organización o adaptación hábil y sistemática de los medios disponibles sujetos a la utilización del autor. (p. 191)

La narrativa, por tanto, no es sencillamente, un concepto como unidad que se exponga frente al espectador a la deriva, sino se trata, de algo que se transmite que se da y se cuanta a través de una inteligibilidad propicia para el claro entendimiento tanto del emisor como del receptor. La narración, en la que se hace énfasis, es propiamente la que posee una unidad fílmica fuerte y concisa. No se trata de una narración, donde exista un narrador (valga la redundancia) explícito, se trata de un argumento reforzado por la combinación y fusión, coherente de recursos cinematográficos.

La narrativa, con los conceptos afianzados, en la que los realizadores, abandonaron el periodo primitivo, de la conformación de historias a partir de incidentes y una serie episódica de cuadros.

Es por eso, que se parte de la idea, que, cada escena tiene que estar relacionada con su objetivo justificado, debe de tener causalidad, donde los hechos que se acercan, estén regidos por una acción que trae de un modo casi inseparable una consecuencia. Lo anterior cuando se refiere al diseño clásico, ya que es este el que tiene aquellas

exigencias, ya que por ejemplo en la antitrama los hechos no responden a la causalidad, sino a la casualidad, sin embargo eso se evidenciará más adelante.

4.2.2. Minitrama: La simplicidad en la narración clásica

Cuando se habla de minitrama, se apela a un periodo moderno del cine, ya que aunque la minitrama posea características similares a la arquitecra, se liga más a la percepción del minimalismo, manejando diferentes tipos de conflictos, como por ejemplo el interno, el cual se definió anteriormente. Este tipo de estructura, intenta desligar la idea de una línea argumental principal, abriendo la opción a la participación de protagonistas múltiples.

Un claro ejemplo de este tipo de estructura puede ser la *París, Texas* (1984), Dirigida por Wim Wenders, la cual habla de un hombre que se despierta en la frontera mexicana en Texas padeciendo amnesia, después de caminar varios días por el desierto pierde la fuerza y cae desmayado. Al ser ingresado a un centro de salud cercano, logran averiguar su nombre, Travis, y descubren los cuatro años de su ausencia. Después de que localizan al hermano de Travis, este viaja en su búsqueda, para llevar a Travis a su hogar, donde se reencuentra con su hijo Hunter, criado hasta entonces por su hermano Walt y su esposa.

Al pasar los días, la relación entre Hunter y Travis comienza a fortalecerse, lo cual ayudará para que Hunter comience con Travis un viaje en búsqueda de Jane, la madre de Hunter, gracias a un dato clave brindado por su cuñada. Después de encontrar a Jane trabajando como desnudista, Travis se entristece, sin embargo la vuelve a buscar para reencontrarla con su hijo Hunter. Después de lograr su cometido, Travis continúa su camino. Se trae este film a cuestión porque en primer lugar el personaje protagonista no toma ninguna acción que lo ayude a lograr sus objetivos, él únicamente es guiado por lo que le va ofreciendo el camino, es hasta el final, motivado por su hijo Hunter que decide

buscar a su ex pareja, sin embargo el conflicto a lo largo del film se connota en mayor medida en su mente, conflicto que puede ser expresado mediante el silencio del personaje en cuestión.

4.2.3. Antitrama: El quiebre de la estructura

Por otro lado, la antitrama, que es prácticamente la antítesis del diseño clásico, el protagonista usualmente es pasivo, el conflicto es interno, o puede prescindirse de éste, puede tratarse de realidades incoherentes y tiempos no lineales, y los acontecimientos suceden por casualidad, en vez de por una relación de causa y efecto.

Como su mismo nombre lo indica, este tipo de trama, representa un quiebre, por eso está directamente ligada al periodo posmoderno, del núcleo audiovisual, lo que se refiere, a la publicidad, la televisión o la industria cinematográfica. Este periodo, intenta acabar con la idea de protagonista, incluso con las funciones actanciales en su totalidad. Sin embargo, la antitrama, no es únicamente una antitrama como tal, sino que se define así, en relación, a que de algún modo, va itinerando también entre las dos tramas, mencionadas anteriormente.

Pueden relacionarse con la antitrama los tipos de estructuras secuenciales o de múltiples protagonistas, cada una, si bien poseen distintas características, establece líneas generales para la realización o el análisis de estructuras de más de un protagonista, a diferencia de cómo sucede en la estructura clásica. Por ejemplo una película perteneciente a este tipo de estructura, puede ser *Abre los ojos* (1997) del director y escritor Alejandro Amenábar, de la cual se hizo posteriormente una adaptación hollywoodense conocida como *Vanilla Sky* (2001) de Cameron Crow. A lo largo de la película es confuso el tiempo en el que está aconteciendo el relato ya que hay constante confusión entre el sueño, la muerte o la realidad vivida, es hasta el final del film que se entiende perfectamente de qué iba toda la acción.

“las estructuras secuenciales son aquellas que narran dos o más historias que son relativamente independientes entre sí, ya que si aislamos cada una como un único relato tiene la estructura clásica y podría funcionar como una película separada, pero no del todo, ya que en ciertos casos algunas historias poseen puntos de cruce entre sí, en los que una historia afecta a la otra.” (Del Teso, 2011, p.211)

Ciertamente films que se acomodan perfectamente a esta definición, son los realizados por Alejandro González Iñárritu, *21 gramos* (2003), *Amores perros* (2000), y *Babel* (2006).

Tomando uno de ellos para ejemplificar, se opta por *Amores perros*, película en la cual se cruzan en un accidente tres historias, donde cada una de ellas tiene un perro medio, y un amor agitado.

Anteriormente se mencionaron las estructuras con múltiples protagonistas, Pablo del Teso le da la utilidad afirmando que “sirven cuando queremos contar historias en las que un grupo de personas tiene un conflicto dramático común. Ejemplos de este tipo de historias podemos encontrarlos en series como ‘Lost’ y películas como ‘American Beauty’”. (2011, p. 225).

Sin embargo, cabe aclarar, que aunque estos personajes compartan el mismo conflicto dramático, como en el caso de *Lost*, salir de una isla desconocida después de un accidente aéreo, cada personaje tiene su individualidad, y la construcción con respecto a estos se tienen en cuenta en los cuatro niveles que se plantearan en el apartado siguiente.

Hablando de la antitrama, se puede ejemplificar una serie titulada *Ciudad de hombres* (2002), para el dispositivo televisivo, la cual es dirigida por Fernando Meirelles el mismo creador de la película *Ciudad de Dios* (2003), es interesante como en esta serie se puede ver una característica fiel del periodo posmoderno, y es la estilización de la violencia, donde se ve la crueldad desde un punto de vista más natural, evidenciándose esto en el personaje protagonista, quien siendo bastante pequeño, conoce diferentes modelos de armas.

4.3. Personaje

Ciertamente los personajes significan un gran reto en la construcción de un guión literario, ya que el personaje da peso y sentido al film. Los personajes comprenden una variable muy importante de análisis de los films ya que su manera de accionar, o la falta de la misma, puede delimitar el eje de la película. Mckee asegura que la estructura, desarrollada anteriormente, posee tanta importancia como los personajes, de manera que ésta va tomando forma en base a las decisiones que toman los personajes.

Se pueden evidenciar tres niveles de creación de personajes, los cuales son ciertamente reconocibles en distintos personajes ya existentes.

4.3.1. Rasgos Indiciales

Los Rasgos indiciales, son las características propias del personajes, ligadas directamente a las cualidades físicas de éstos. Por un lado están las características corpóreas, y por el otro la forma de manejar el cuerpo y las expresiones.

Existen varios personajes que se pueden distinguir por su modo de expresarse y su apariencia física, por un lado está el personaje de Loris, interpretado por Roberto Benigni, en la película *Il mostro* (1994), realizada por el mismo director. Este personaje siempre camina de manera encorvada, y mueve las manos de modo singular. Tiene características propias de éste que se relacionan directamente a su modo de ser aprovechado, donde camina agachado para que no lo vean salir del edificio manteniendo una gran agilidad para evadir situaciones.

Un ejemplo de este eje abordado puede ser el personaje interpretado por Tom Hanks, el reconocido *Forrest Gump*, película del (2004), este personaje, tiene una forma particular de comportamiento físico, la cual acompaña sus motivaciones psicológicas.

4.3.2. Elementos Artificiales

Este tipo de elementos se liga a las características y elementos variables de los personajes, sin embargo elementos que los caracterizan y que sin estos el personaje puede llegar a perder su identidad. Este nivel está directamente relacionado con el vestuario, concepto que se trabaja desde el punto de vista de la dirección de arte.

En la película *El profesional* (1994), de Luc Besson, León, su personaje protagonista el cual es interpretado por Jean Renó, lleva siempre una boina negra, gafas redondas oscuras, y tirantas que sostienen sus pantalones, vistiendo siempre de colores negros, los cuales le brindan el misterio propio de éste personaje y también le suman edad. Por otro lado es interesante la planta con la que él siempre anda, la cual cuida y riega con un amor incondicional, evidenciando la soledad que vive el personaje, pero connotando a la vez, la inocencia que parece contradictoria, pero que sin embargo hace parte de él.

Los personajes de Tim Burton, suelen ser tratados enfáticamente desde este eje, se puede evidenciar al observar, Edward, en *Edward manos de tijeras* (1990), Willy Wonka en *Charlie y la fábrica de chocales* (2005), o el sombrerero loco, en *Alicia en el país de las maravillas* (2010). Estos personajes son ciertamente reconocibles por los trajes que usan, las tijeras de las manos, el cabello desordenado y la vestimenta de negro en el caso de Edward. O también el sombrero y la utilización de el bastón de Willy Wonka, con su tan reconocible corte simétrico. Y por último en el sombrero loco, se puede apreciar en la totalidad de los colores que utiliza, tonos saturados, y claramente su característico y representativo sombrero.

4.3.3. Profesional, personal y privado

Estas apreciaciones se ligan directamente al nivel psicológico y social de los personajes en cuestión. El ámbito profesional se relaciona inicialmente con la forma de actuar del personajes con el mundo circundante, de igual modo el ámbito personal, es la relación

con las personas más cercanas, siendo el último el estado privado, las acciones que el personaje realiza cuando se encuentra solo. Syd Field plantea una serie de interrogantes que caben tener en cuenta para facilitar la conclusión de este nivel del personaje.

¿cómo se gana la vida su protagonista? ¿cómo son las relaciones con su jefe? [...] ¿Cree que se aprovechan de él? [...] ¿Es una persona soltera, casada, viuda, divorciada o separada? Si está casada, ¿Cuánto tiempo hace y con quién? [...] ¿Qué aficiones o intereses tiene? ¿Sale a correr? (1995, p. 45)

Un personaje en el cual se pueden distinguir con facilidad estas cualidades, es Hank Moody, interpretado por David Duchovny, en la serie *Californication* (2007). Este personaje es un escritor y guionista reconocido por su estilo sexual y desfasado, a nivel personal se puede identificar su cualidad promiscua, teniendo conflictos con la vida y manteniendo una relación con el alcohol y las drogas sin intentar cambiarlo. Finalmente su ámbito privado, es un padre preocupado, enamorado profundamente de la mamá de su hija, y carga siempre con una terrible suerte.

4.3.4. Biografía

Con lo anterior muchos guionistas, como McKee, recomiendan realizar una biografía de cada personaje, antes de la escritura del guión, así dicha construcción es coherente y consistente, y se puede regresar a ella mientras se escribe el guión. Por lo general, la biografía del personaje “sigue la historia de su vida desde su nacimiento hasta el momento en el que empieza la historia. El escribirla lo ayudará a formar el personaje” (1995, p. 45). La idea es lograr plasmar los aspectos más relevantes de su vida, los cuales de algún modo, incluso no directo pueden influir en el relato.

La biografía comienza a darle realidad y volumen al personaje, ya que el personaje trasciende más que un presente, pues comienza a tener un pasado. Este recurso puede ser útil también para los actores quienes, no sólo les basta como conocer lo que dicen los

personajes, es indispensables para ellos tener más elementos desde los cuales se ejecute la construcción.

Capítulo 5. El nuevo original

5.1. Herramientas del Guionista

Al iniciarse un proyecto donde se involucra la escritura de un guión, existen una gran infinidad de opciones que son de utilidad para el escritor, lo cual no quiere decir que sean una cantidad de parámetros los cuales se deben abarcar a cabalidad, ya que como plantea Robert Mckee en su libro titulado *El guión*.

El guión propone principios, no normas. Las normas dicen: 'Se debe hacer de esta manera'. Sin embargo, los principios se limitan a decir: 'Esto funciona... y ha funcionado desde que se recuerda'. La diferencia es crucial. Nuestro trabajo no debe seguir el modelo de una obra 'bien hecha', sino que debe estar bien hecho según establecen los principios que conforman nuestro arte. (2002, s.p.)

De igual modo no existen únicamente unos principios, para varios autores, las bases necesarias para lograr con éxito la escritura de un largometraje difieren entre sí. Por un lado, está el tipo de escritor clásico, quien respeta todos los parámetros que se han demostrado funcionar en las películas más representativas y clásicas, como *El padrino*, de Francis Ford Coppola, *La naranja mecánica* De Stanley Kubrick o *Titanic* de James Cameron, películas que respetan las convenciones clásicas. Sin embargo por otro lado está el tipo de escritor "vanguardista" aunque si bien este término es utilizado para referirse a los movimientos artísticos que existieron en el periodo entre guerras, puede traerse a cuestión por su connotación de revolución, donde intenta romper los esquemas establecidos, y que no significan necesariamente que sus productos carezcan de valor o de interés para el público en general.

En la mayoría de los casos este tipo de escritores se encuentran en un circuito menos comercial que independiente, pues son quienes experimentan y crean con el lenguaje audiovisual. Seguir las etapas que plantea Syd Field en su libro *El manual del guionista*, dará como resultado la conclusión de un guión literario de ficción, claramente de una estructura clásica. Lo anterior no determina que el producto final esté bien o mal logrado,

refiere la terminación de éste, ya que el autor es ciertamente explícito con las pautas necesarias para realizar un guión. Sin embargo no hay nada establecido como tal, al igual que lo que sucede con el lenguaje del discurso audiovisual “La imagen no tiene un valor absoluto. Imágenes y sonidos deberán su valor y poder sólo al uso que tú les asignes.” (Bresson, 1975, p. 27).

A continuación serán expresadas las herramientas que se utilizaron para la elaboración del guión que contiene la transposición del texto teatral *La gaviota*. Estas fueron elegidas, por ser de utilidad facilitando el proceso de escritura del producto final, lo cual no significa que sean las únicas herramientas útiles para la creación de estos, sino las optadas en este proceso en concreto.

5.1.1. Tema e Idea

Por un lado el tema encierra un concepto universal, cuando se habla de que todo se ha contado ya, ese todo se refiere específicamente al tema, el cual puede ser tan amplio que encierra infinidad de argumentos. Un tema puede definirse como “el amor”, y sobre este tema en específico hablan sinnúmeros de películas, por ejemplo, *Los amores imaginarios* (2010) del joven director Xavier Dolán, también *Los amantes del círculo polar* (1998) de Julio Medem, o *León: el profesional* (1994) de Luc Besson. Aunque si bien estos tres films son ciertamente diferentes entre sí, y no poseen el tan esperado final feliz, ciertamente hablan del amor, en la primera a través de la idealización de dos amigos hacia un chico que conocen, que termina en irrealidades, energía gastada, amores no correspondidos, por otra parte, la segunda muestra como dos almas que nacieron para estar juntas, por azares de la vida no pueden estarlo, pero se encuentran en diferentes ocasiones reafirmando su cariño, cuando finalmente el panorama parece mostrar que llegó el momento para ambos, la protagonista sufre un fatídico accidente que la lleva a la muerte.

Al igual que como en los dos casos anteriores, la tercera película, protagonizada por Jean Reno y Natalie Portman, cuenta un amor que surge de una niña de apenas doce años hacia un hombre mucho mayor que ella, quien se gana la vida como asesino a sueldo. El hombre empieza a quererla con la inocencia de un niño, y cuando decide aceptar sus sentimientos, recibe la muerte tras protegerla. En los tres casos que se mencionaron, se puede denotar el amor irrealizado, ese amor que no puede ser posible, encerrando con diferentes argumentos este tema en general.

Otro tema puede ser “La guerra”, el cual al ser mencionado connota una gran variedad de películas, o también puede ser uno más positivo como la “Auto superación” donde se encuentran argumentos como el de *Comer, Rezar y Amar*, película ya mencionada anteriormente, o *El camino del guerrero* (2006) dirigida por Victor Salva, cuenta como un gimnasta profesional, quien está sumergido en lo mundano, conoce a un hombre que termina siendo su guía espiritual, el protagonista sufre un accidente de moto, y cree que no va a volver a la gimnasia artística, sin embargo, a través de la meditación y el esfuerzo, consigue volver a entrenar como lo hacía anteriormente.

Por otro lado está la idea, la cual “es el fundamento del guión, el hecho o suceso eje de la historia. Corresponde al *qué* de la historia” (Franco, 2008, p. 24), Syd Field, plantea que para tener una idea totalmente armada se precisa de tres aspectos específicos, “Antes de poder prepararse siquiera para escribir el guión, tiene que tener un tema definido, una acción y un personaje” (1996, p.13).

Cuando ya se tiene armada la idea, esta misma brinda un contexto, y después finalmente será de suma importancia para la realización del guión y del rodaje, por eso ésta debe estar totalmente clara, debe tenerse siempre precisa para que no exista la posibilidad de que se desvíe a lo largo del camino. Como afirma Tarkovski, en su libro *Esculpir en el tiempo*, “Si un Director, al trabajar con los actores, no consigue imponer la idea que tiene de los personajes, toda su idea se tambalea” (1986, p.150).

5.1.2. Storyline

El *Storyline* es una herramienta utilizada por la mayoría de escritores, ya que permite tener en un pequeño párrafo que oscila de cinco a seis líneas, una idea global de lo que consistirá la trama. Aunque es un herramienta para el guionista en su proceso de elaboración del guión, muchas veces se utiliza como breve reseña para su comercialización, lo cual requeriría ciertas modificaciones que son propias de esta.

Cuando se elabora un Storyline se dejan entrever ciertos aspectos del argumento, entre ellos, el contexto, los personajes protagonistas, el tan mencionado conflicto y ciertamente el detonante de éste. El término detonante, indica aquella acción que tiene lugar en la vida del personaje protagonista, que da pie para que se genere el conflicto. Por ejemplo en la película argentina protagonizada por Ricardo Darín, titulada *Un cuento chino* (2011), el detonante se presenta cuando el personaje de Darín evidencia el robo al chino, lo cual lo lleva a compadecerse de él, y a sumergirse inmediatamente en una situación totalmente ajena para él.

Cuando se dice que el Storyline debe dejar ver también el conflicto, no significa que deba mostrar como se desarrolla este, sino sencillamente la fuerza de opuestos, la fuerza protagonista, la fuerza antagonista y el objeto de deseo. Como herramienta para la escritura del guión es totalmente pertinente que éste además de lo ya nombrado, posea también el final, siendo este el único elemento sustituido cuando se va a utilizar como herramienta comercial.

Un ejemplo de Storyline, puede ser el planteado para la realización del final de la materia Guión Audiovisual II, sobre el cortometraje titulado *Extraño de Extrañar*.

En Buenos Aires, Marco (38) es abandonado por Carolina (24), una prostituta, generando en él el sentimiento de venganza. Marco la busca en lugares que ella frecuenta con la intención de matarla, pero Carolina lo ve y se esconde. Él planea una estrategia para dar con ella, la encuentra e intenta asesinarla pero es ella quien termina matándolo a él. (Prada, 2012)

En este ejemplo se puede observar lo que se mencionaba con anticipación, por un lado el contexto sucediendo la acción en Buenos Aires, en donde no se coloca un año en específico, lo cual connota que sucede en la actualidad, por otro lado los personajes protagonistas Marco y Carolina, representándose su edad con paréntesis al lado de sus nombres. También se evidencia el detonante, que es el abandono de Carolina a Marco, el conflicto el cual es personal, e involucra a los amantes, con la respectiva fuerza de opuestos, donde Marco es el protagonista, su objeto de deseo es matar a Carolina, y la fuerza antagonista es ella quien no le permite alcanzar lo que quiere en el intento de salvar su vida. Por último se menciona el final y es el cambio de fortuna del personaje protagonista quien termina perdiendo la vida a causa de ella.

5.1.3. Tratamiento Argumental

Para realizar un tratamiento argumental debe entenderse un concepto imperecedero y es el concepto de trama, la cual va a responder al idea de cómo se cuenta la historia. El tratamiento argumental debe estar escrito en prosa, aquí ya se debe tener en cuenta la estructura con la que se va a llevar a cabo el relato, de las cuales se puede tomar cualquiera de las mencionadas con anticipación. Si se habla de una narración clásica, Syd Field, recomienda tener en cuenta el paradigma, el cual representa lo mismo que la arquitraba.

El paradigma es la estructura dramática. Es una herramienta, una guía, un mapa para encontrar el camino en el proceso de escritura del guión. [...] El paradigma es un modelo, un ejemplo, un esquema conceptual del aspecto que tiene un guión. Es un todo que está formado por partes [...]. El principio corresponde al Acto I, el medio al Acto II y el final al Acto III. (1998, p.23).

Sin embargo este concepto no es totalmente nuevo, pues siglos más atrás Aristóteles, ya había mencionado estas tres unidades en lo referente a un escrito literario. Esto sucede porque al tener en cuenta la escritura de un guión, con los procedimientos narrativos claves, se puede llegar a escribir también, un guión de dramaturgia o un texto literario, ya

que lo que realmente varía es el formato, la técnica con la que se debe escribir porque cualquiera de los tres dispositivos, requieren personajes, estructuras, temas, entre otros.

Este planteamiento se equipara con el ejercicio que Syd Field coloca en el manual del guionista, la pauta de las cuatro páginas, el cual es una breve guía para alcanzar un tratamiento argumental, sin embargo, este autor lo limita únicamente a cuatro páginas, situación que puede en algunos casos ser desfavorable para el guión en cuestión. “Antes de ponerse a escribir debe conocer cuatro cosas: el final, el principio, el primer *Plot point*, y el segundo *Plot point*” (Field, 1998, p.31), es aquí cuando se instalan por primera vez el concepto desarrollado anteriormente, punto de giro, ya que lo que plantea el autor en su libro, es tomar inicialmente la secuencia inicial, y el primer acto, escribiéndola en términos de acción sin muchas especificaciones en una página, continuando con la narración del primer punto de giro, en media página, pasando a describir el segundo acto en una página más, “Cuando termine tendrá escritas unas dos páginas y media y estará listo para pasar al *plot point* del final del Acto II.” (1998, p.33), ya para finalizar, se debe escribir en tres cuartos de carilla el tercer acto junto con su resolución.

De aquel modo se puede realizar un tratamiento argumental, sin embargo no significa que es el único camino para alcanzarlo.

5.1.4. Escaleta

La escaleta es el modo de estructurar, formar el esqueleto de lo que será el guión argumental, esta se divide en escenas, dando el primer pantallazo de la durabilidad del proyecto, estimando dos escenas por página, en un diseño clásico por cierto. Pero cómo se llega a concluir de un modo concreto una escaleta, precisamente después de tener una idea ya planteada, la cual posibilita desarrollar todo un tratamiento del argumento, se comienza a dividir este por los momentos donde se cambia de tiempo o de espacio

“usando el encabezado de escenas (Int/Ext. Lugar – Día/Noche.)” (La escaleta, 2012, s.p.).

Una vez teniendo el tratamiento dividido por escenas, se vuelve a dividir dentro de cada una de estas, cada unidad de sentido, donde exista un inicio, nudo y desenlace, estas fragmentaciones son las que se colocarán en la descripción, la cual se ubica justo debajo de cada encabezado de escena. Cabe aclarar que en la escaleta no se colocan diálogos, estos son propios únicamente del guión.

La escaleta puede ser reemplazada por distintos parámetros que sirvan para dar una visión amplia del film en general, como puede ser a través del manejo de fichas, pequeños cuadros donde se plantean las escenas y sus núcleos de acción. Hay otro concepto brindado por Syd Field, el cual puede ser utilizado también como una alternativa y es la subdivisión en catorce puntos de cada pauta escrita en el ejercicio de las cuatro páginas, la secuencia inicial y la resolución, los tres actos y los dos puntos de giro, posibilidad que también brindará una visión concreta de la forma del guión.

5.2. Guión Literario

Los conceptos que se han trabajado con anterioridad, hacen parte, o mejor dicho constituyen lo que se refiere a un guión argumental, lo que no quiere decir que no comparta alguno de estos conceptos con el guión documental, ya que ciertamente no es así, por ejemplo el tema, el sentido, entre otros, son variantes que cualquier guión debe poseer. De igual modo, hay teóricos que se dedican a los diferentes tipos de guiones, como Simón Feldman y Bill Nichols al estudio del guión documental, o además de los ya mencionados anteriormente, Guillermo Arriaga, quien también ejerce como guionista, elaboró guiones como *Babel*, *Amores Perros*, ambas películas dirigidas por el mexicano Alejandro González Iñárritu.

La definición que se tomará para definir el guión literario será la que brinda Juan Fernando Franco en el libro *Imágenes para mil palabras*, “El guión es la forma escrita de un proyecto audiovisual; en él se establecen la historia, los diálogos, los personajes, los lugares y el tiempo en el que se desarrolla la acción.” (2008, p.24). Ciertamente existe un formato especial de guión literario el cual funciona universalmente, aspecto necesario para que sea posible la diversidad cultural y puedan extenderse satisfactoriamente los conocimientos que se van actualizando con respecto a un guión.

El primer aspecto brinda la capacidad de estimar más o menos la duración del largometraje en su totalidad, ya que a diferencia de la literatura tiene un formato medible, en el cual se considera que una página de guión representa un minuto de película ya montada. Pero no es una página realizada arbitrariamente, ya que debe poseer un tipo de fuente específico, la cual es conocida como *Courier new* y debe tener además un tamaño de doce puntos, también el interlineado debe ser simple y tendría que existir un equilibrio entre la descripción y los diálogos. Aunque en la mayoría de los casos, con este formato si se puede obtener un estimado bastante aproximado, muchas veces sucede lo contrario, esto varía dependiendo del filme que se decida realizar, ya que se pueden escribir escenas, entendiéndose como una unidad de tiempo y espacio, que describan explícitamente un espacio en general y esto le tome más espacio de su página para narrarlo todo, mientras que a la cámara le puede bastar con mostrar sólo algunos planos.

El formato del guión es bastante entendible y práctico, ya que el fin que tiene éste es facilitar a los productores la realización de la película, debe escribirse en tiempo presente continuo, y resaltarse por medio del uso de mayúsculas algunos parámetros claves, los personajes que participan en la escena y los sonidos que tienen alguna intención dramática. Cuando se redacta un diálogo hay que poner especial atención, ya que se debe evitar caer en sumarle al personaje las expresiones propias de cada quien, hay que escuchar al personaje, dejarlo hablar, “los personajes comunican determinados hechos e

información al espectador; el diálogo cuenta la acción, en ocasiones es la acción, y siempre hace avanzar la historia.” (Field, 1998, p.19).

Ya conociendo lo anterior, cabe tenerse en cuenta ciertos aspectos para realizar una escritura algo más limpia por decirlo de algún modo, como evitar escribir descripciones con párrafos de más de cinco líneas, si no hay intervención del diálogo, se puede hacer uso del espacio y continuar con la descripción de la acción en un párrafo más. También puede valerse el guionista de las transiciones, las cuales se escriben al costado derecho de la carilla, esta cualidad no siempre es tenida en cuenta, sin embargo se considera que es un elemento propio del lenguaje que apoya también el sentido brindado.

Muchas veces se piensa que el guión se escribe desde que se empieza a relatar la historia, pero no necesariamente es así, ya que los títulos hacen parte también del film, los cuales deben tener la misma importancia y tras una elaboración consciente de estos pueden ser coherentes comenzando a expresar el relato.

Hoy en día, existen varios programas que ofrecen formatos de guión, los cuales facilitan significativamente la escritura de estos, además de continuar con la unificación del lenguaje. De estos se pueden destacar *Celtx*, o *Final Draft*, ambos además del formato tienen ciertos elementos que son de gran utilidad para la producción, facilitando entre otras cosas los diferentes desgloses, claramente si el guion se escribió correctamente, incluso el eslogan de el primer programa mencionado es “Start to finish pre-production”, lo que traduciría como “De principio a fin la pre-producción”.

Se podría decir que entre la literatura y el guión cinematográfico se encuentra en el medio la dramaturgia, rasgo que puede simplificar de algún modo el proceso de transposición. Esta situación ocurre con el guión que se va a trasponer, ya que no es una obra literaria, es una obra teatral, por ende lo que respecta en cuanto al tiempo del relato, es un aspecto que no representa ninguna dificultad, ya que la obra puesta en escena tendría una duración aproximada de dos horas, al igual que una película estándar universal.

El largometraje realizado constará de noventa a cien minutos de extensión, duración actualmente prototípica de una película latinoamericana. Como ya se mencionaba anteriormente la transposición a utilizar es *intersección de universos*, ya que existirá un cambio absoluto de universo, aunque se mantiene la línea argumental, en cuanto a los personajes y los vínculos, trata de guardarlos, aunque se realizan pequeñas modificaciones. El relato sucederá, en Colombia, en el año 1995, los personajes existen en el Colegio Internado Mayor de Bogotá.

A continuación se irán exponiendo los nuevos personajes con sus personajes base, en primer lugar Masha, quien en la nueva versión toma la figura de una niña de diez y seis años y el nombre de Marla, se le suma protagonismo en la versión transpuesta, por su carga sentimental, y por representar de algún modo la resignación latente de la mujer colombiana. Ella es una estudiante del colegio internado, continúa enamorada de Carlos, el antiguo Tréplev, su padre Don Rómulo (Shamráiev) es el encargado de las instalaciones del colegio, y junto con la Sra. Piedad (Polina), quien es su esposa y la madre de Marla, tienen una pequeña vivienda dentro del colegio internado. Marla, es un personaje que se muestra rebelde, incluso tiene la costumbre de ingresar a escondidas aguardiente al colegio, motivo por el que permanece siempre borracha, tiene como pretendiente a “luifer” de diez y siete años (Medvendecko), como le dicen sus compañeros, un chico costeño que estudia becado en el colegio, quien en su casa tiene bastantes problemas económicos.

Al existir este tipo de modificaciones, los diálogos por consiguiente también se modifican, por ejemplo la primera conversación que tiene lugar en la obra, en el primer acto funcionaría más o menos del siguiente modo:

De noche. Salón de Audiovisuales. Sillas al fondo de la sala, una pantalla grande al frente, con un pequeño proyector situado unos metros delante de ésta. Se oyen pasos y susurros de otros estudiantes quienes se van acercando detrás de la puerta. Luifer y Marla entran por la puerta, Marla saca de su mochila una pequeña botella de vidrio, toma un trago.

Luifer: ¿Ajá y tu por qué siempre andas bebiendo?

Marla (prevenida.): Shhh silencio... (Pausa.) No hay razones para andar sobria.

Luifer: Erdaaa... y ¿Por qué lo dices? (Pensativo.) Es que ajá, no comprendo... Estás sana, tu papá es el encargado del colegio así que pa' vivir bien tienes. En cambio mi vida si es complicada, no joda... no puedo comprarme nada en el descanso, tengo que estar no más pendiente de lo que me quieran dar, después que nos graduemos no sé pa' donde ir.. con todo eso y no me ando emborrachando pelada...

Marla: Es que no es cuestión de billete, viejo, sin plata también se puede ser feliz. (Prada, 2015)

Claramente cambiándose de formato al propio de un guión literario, el cual se mencionó anteriormente. Como queda expuesto en la cita anterior el espacio cambia en su totalidad precisamente por el funcionamiento del lugar, además de que ya no es una obra la que presenta el protagonista, sino es un cortometraje performático con la participación de una actriz en vivo. Retomando las modificaciones de los personajes, se hablará del personaje principal, Carlos, tiene diez y siete años, es hijo de Karina Aristizabal (Arkádina), una reconocida actriz tanto de teatro, cine, como televisión. Él no puede corresponderle con su amor a Marla, porque está completamente enamorado de Nati (la nueva versión de Nina), quien tiene su misma edad.

Carlos, discute los nuevos argumentos, las nuevas formas, está cansado de la terrible fiebre en la que se encuentra sumergida la sociedad colombiana por las telenovelas. Tiene diferencias con su madre al igual que en la original. Nati, es la hija del rector del colegio, es una niña soñadora y caprichosa, los acontecimientos difíciles de la vida la ayudan a madurar, se enamora profundamente del señor Triana (quien siempre gana), un guionista de telenovela de gran prestigio, y además un amigo, o como se diría coloquialmente un "cuento" de Karina, la actriz.

Sorín, un hombre ya mayor, ahora llamado Néstor, es el coordinador académico del internado, lleva trabajando para el colegio 28 años, ahora está cansado, sigue siendo el tío de Carlos, y el hermano de Karina. Dorn, Sergio, conserva casi su labor, es el enfermero del colegio, por último los personajes representados por Iakov, el cocinero, y la criada, pasan a ser estudiantes del colegio, amigos de los personajes.

Ahora quizá la pregunta radica, en cómo todos coincidieron en el mismo lugar para que se pueda desarrollar la acción. La situación planteada es la siguiente, Triana tiene un nuevo proyecto de telenovela el cual será realizado por el Canal Tres, participando Karina como protagonista. Llegan al colegio porque el lugar es prestado como locación, gracias a la relación entre Nestor y Karina, sin embargo no permanecerán ahí por mucho tiempo, sólo hasta cuando se terminen las grabaciones.

Aún con todas estas modificaciones, la línea argumental se desenvuelve del mismo modo, por ejemplo, Carlos muestra el cortometraje, en el que Natalia participa pero a escondidas, y del cual su mamá toma como un chiste. Nati enamorada de Triana, decide escaparse para perseguir su sueño de actriz, Marla decide aceptarle el "cuadre" al costeño, y Carlos se intenta suicidar, aunque no con un balazo en la cabeza, sino cortándose las venas.

En primer lugar se desea realizar una adaptación que termine con el final del tercer acto, valga la redundancia, con el fin de conservar y recordar la belleza del amor idealizado, centrándose la trama no en amores imposibles, sino en la historia de un amor que pudo surgir, protagonizada en este caso por Triana y Natalia, finalizando el argumento, en un dulce beso que estos dos se dan a escondidas, y con la coordinación de un próximo encuentro en otro lugar. Lo anterior con el fin de dejar de algún modo un final optimista para el espectador, sin embargo, sabrán aquellos amantes de Chéjov, como realmente termina la historia.

Teniendo en cuenta especialmente versiones que puedan surgir con posterioridad, como ya se tiene pensado, existe un cierto acontecimiento en *La gaviota* que marca radicalmente los personajes y es precisamente el paso del tiempo, dos años más exactamente. En una próxima versión, intentando mantener los cambios realizados de la versión a entregar, el paso del tiempo puede mantenerse, reduciéndose de algún modo

no pasando dos, sino un año. Regresando todos los personajes en el mismo lugar, el Colegio Internado Mayor de Bogotá.

Pero después, ¿por qué vuelven los personajes?, es nada más y nada menos que la ceremonia de graduación, los estudiantes ya cursaron su último año, Marla, sigue con Luifer, pero está aburrida, Carlos terminó escribiendo algunos capítulos para telenovelas, y a Natalia se le cayeron las alas, pero comprendió la realidad y aceptó vivir en ella. En la resolución del conflicto, ella vuelve el día del grado, Karina está ahí junto a Triana, para ver recibirse a su hijo, y es después de charlar a escondidas con Nati, que Carlos decide volver a atentar contra su vida.

Todo lo expresado anteriormente salvo la última parte, la cual se decidió no incluir en la primera versión, será evidenciado en el largometraje junto con otros aspectos más. Uno de los desafíos que más representan dificultad para la elaboración del largometraje es el tema espacio temporal. Cuando se habla de una escena, se debe tener en cuenta que es una unidad de espacio y tiempo, existiendo en la obra tetral original cuatro escenas en su totalidad. Esta circunstancia se presenta debido a los propios requerimientos del dispositivo para el cual la obra fue escrita, ya que cambiar de espacio en un teatro, no resulta tan sencillo, en términos de practicidad como lo puede ser para el lenguaje audiovisual.

Por el anterior motivo, sin la intención de modificar de un modo determinante la estructura de la obra original, si se realizarán ciertas segmentaciones del espacio, trasladando brevemente a los personajes de lugar, sin embargo, aún con las reformas pertinentes, el guión contará con pocas escenas, las cuales resultarán largas en su mayoría, sin embargo no afectan de ningún modo el desarrollo de la trama, ni el ritmo del film, ya que éste será brindado por los sucesos y los diálogos que van teniendo lugar en el argumento.

La idea después de la realización del largometraje es poder buscar alguna alternativa para su realización, pero antes de optar por esto, es imprescindible en primer lugar adquirir los derechos de autor, los cuales son accesibles debido a que hoy en día hacen parte del patrimonio cultural.

Conclusiones

Después de finalizada la escritura de los capítulos junto con las investigaciones que se hicieron pertinentes para la conclusión de estos, se pudo ampliar el panorama que se tenía, lo cual significa un aporte significativo para lograr con éxito la escritura del guión del largometraje, el cual es el principal objetivo de este proyecto de grado. De Chéjov se pudo reconocer todas las influencias que tuvo, algunos escritores que le antecedieron y otros que fueron contemporáneos a él, también estuvo influido por sucesos en el acontecer teatral que hicieron posible que su obra dramática brillara en los escenarios rusos, y luego en el universo entero. De los escritores románticos rusos se puede mencionar a Vasili Zhukovski (1783-1852), traductor principalmente de la obra de Schiller, una de las figuras más destacadas del romanticismo alemán, Alexandr Pushkin (1799-1837), gran romántico ruso, poeta, cuentista, dramaturgo; Mijaíl Lérmontov (1814-1841), destacado por su novela "Un héroe de nuestro tiempo"; Nicolás Gogol (1809-1852), cuya influencia fue decisiva para Chéjov, principalmente con su obra "El inspector"; Iván Turguénev (1818-1883), que dicen los expertos fue la motivación para la creación del personaje de Trigorin de *La gaviota*. Una de las constantes de la época romántica fueron el duelo y el suicidio, marcando fuertemente el personaje de Treplev, incluso fue así como Pushkin y Lérmontov murieron en enfrentamiento a duelo siendo jóvenes.

En cuanto a acontecimientos en el arte escénico, hay que mencionar el surgimiento del director de escena, especialmente con el teatro de Meiningen, verdadero pionero del arte de la dirección teatral y la dirección de actores. Esta compañía surge en 1870, su trabajo se extiende hasta 1890, con más de 1500 funciones en distintas partes de Europa. Muchas compañías se dejaron influir por Meiningen, entre ellos André Antoine (1858-1943) creador del Teatro Libre de París. Y luego lo hará de forma decisiva el Teatro Arte de Moscú, creado por Constantin Stanislavski (1863-1938) y Nemiovich Danchenko (1858-

1943), que va a recoger los enunciados de Meiningen y los va a sistematizar, asunto que finalmente se convierte en el terreno propicio para representar la obra teatral de Antón Chéjov.

Como se ha afirmado anteriormente, los primeros intentos escénicos de Chéjov fracasaron, como lo fue con *Platonov* y *La gaviota*. Esto se debió a que reinaba en los escenarios un estilo declamatorio de la representación del actor romántico, por lo cual hacía aparecer las obras sin ningún interés frente a un público ansioso de transformaciones en el arte de la interpretación.

Hoy, después de más de cien años de la muerte de Chéjov, tiempo en el cual han surgido nuevas técnicas, visiones del arte de la escena y nuevos dispositivos, es normal y necesario que se intérprete de otras maneras la dramática del autor de *La gaviota*. Puede ser que los rusos continúen teniendo esa manera auténtica y original de representarlo, pero no debe extrañarse que aparezcan otras propuestas de llevar a escena o a cualquier dispositivo audiovisual este clásico del teatro universal. Cada nueva visita a su dramaturgia generará otras visiones y otras posibilidades de construcción, siendo este quizá el modo en que Chéjov siga siendo vital y necesario.

Ciertamente lo que hace imperecederas las obras de Antón Chéjov es que éstas consiguen hablar de cualquier presente, de cualquier realidad, puede hacer referencia a cualquier situación de cualquier país, donde se lucha contra la injusticia y donde los sueños de los individuos sean sólo promesas incumplidas. Es precisamente esto lo que posibilita la transposición realizada, ya que se puede acoplar perfectamente al nuevo contexto que se le hereda, una Bogotá herida, aproximándose al nuevo siglo con infinitas necesidades.

En cuanto a la diferencia entre transposición y adaptación, puede entenderse que los conceptos planteados por Wolf se encuentran de algún modo más renovados, o tienen una visión diferente, otro tipo de perspectiva con respecto a los de Seger y Sánchez

Noriega. Poder definir concretamente diferentes modelos de transposición, brinda la facilidad de entender por el camino que se está trabajando, funciona como un medio orientativo, el cual es considerado fundamental cuando se adapta una obra de un artista del tamaño de Chéjov.

Resulta de vital importancia reconocer la envergadura de la adaptación hoy en día, ya que es un elemento que está conquistando los formatos audiovisuales, tanto el cine como la televisión, por tanto es necesario eliminar esa connotación negativa que acarrea, muchas veces a través del público, quienes al escuchar sobre una adaptación ya se encuentran atentos intentando comparar el texto original con el final, buscándole todos los blancos. Actualmente existen productores, directores, guionistas, realizadores en general que se dedican únicamente al arte de adaptar, ya que pueden distinguir las riquezas del buen empleo de esta herramienta, como por ejemplo, y de gran importancia, la circulación de la cultura.

Hablando sobre el conflicto puede evidenciarse la singular importancia que tiene, basándose en este, casi de algún modo el sentido del film, sin duda, un buen manejo del conflicto dará como resultado una película ciertamente entretenida. Sin embargo, no significa que este sea indispensable a la hora de elaborar un film, y menos hoy en día, ciertamente se debe buscar la tensión a través de otro medio, o prescindir de ésta, como por ejemplo, la película documental titulada *Samsara* (2011) de Ron Fricke. Una situación similar sucede con el tema de la estructura, donde se expusieron tres distintos, que hoy en día ya están esquematizados y que a la vez, sin quererlo, igual que el diseño clásico crean nuevos estándares. No obstante, existen infinitudes de alternativas, ya concretas y experimentales, que se deben a la propagación de los diferentes formatos que nos rodean actualmente, uno de ellos puede ser la serie web, la cual resulta un medio mucho más asequible para los nuevos profesionales del audiovisual y el público en general.

No podría decirse lo mismo de los parámetros para realizar la creación de un personaje, ya que es indispensable para la trama que estos tengan un alto nivel, verosimilitud. Es imprescindible que un personaje sea creíble, ya que este trasgrede la pantalla, los personajes se instalan, por ende deben tener profundidad, una vez contando con los perfiles de estos, se puede continuar con tranquilidad con el proyecto pensado.

Finalmente, en cuanto a las herramientas del guionista, que junto con lo anterior influyen positivamente para la conclusión de un guión argumental, se puede derivar que si resultan siendo un aporte realmente significativo. No deben ser impuestas por alguien más, es una elección particular del guionista interesado, quien consciente de lo que desea lograr, elegirá las que considere pertinentes.

Un proceso de transposición puede estar guiado por diferentes emociones y necesidades, propias de cada autor, sin embargo, es fundamental que aquellas motivaciones estén lo suficientemente consolidadas para acompañar al escritor en su camino. Ciertamente lo mencionado anteriormente acompaña de un modo constante el proceso de elaboración del guión, no obstante, resulta positivo desde un punto de vista más técnico, ya que brinda de algún modo los pasos, y los esquemas que se deben respetar. Cabe mencionar que existen programas que tienen programados los formatos de guion, los cuales resultan de verdadera ayuda, no sólo para su escritura, si no también para el momento de su ejecución, organizando, locaciones, personajes, entre otros. Estos programas, se pueden comprar por un precio bastante reducido, o algunos, tienen la opción de descargarse por medio de la red, por un tiempo determinado.

La conclusión de este proyecto degradado, junto con la elaboración del guion del largometraje adjunto, demuestra que las posibilidades de adaptación, puede ser infinita, generando nuevos originales, basados en mismos textos, los unos muy diferentes a los otros, esto, gracias también a la hegemonía del pensamiento, donde los autores tienen diferentes puntos de vista entre sí, con respecto a un mismo texto, concepto, imagen, etc.

Algunos escritores, toman la obra original desde un punto de vista, ciertamente más intelectual, otros pueden apreciarla desde el potencial comercial que encuentren en éstas, en mayor medida en las películas hollywoodenses, sin embargo, el eje primordial que se tuvo en cuenta para la elaboración de este proyecto, fue un acercamiento emocional, el cual desde un inicio, en una primera lectura de la obra escrita por el dramaturgo Antón Chéjov, delimitó la idea de su transposición al dispositivo audiovisual.

Lista de Referencias bibliográficas

- Almodóvar, P. (Director). (1997). *Carne Trémula*. [Largometraje]. España: Pathé.
- Baiz, A. (2013). *Roa*. Colombia: Dynamo Capital.
- Baiz, A. (Director). (2014). *Metástasis*. [Serie de Televisión]. Colombia: Caracol Televisión.
- Bolívar, G. (Director y Escritor). (2010). *Sin tetas no hay paraíso*. [Largometraje]. Colombia: Rcn Cine.
- Burton, T. (1999). *Sleepy Hollow*. [Largometraje]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Castillo, A. (24 de febrero de 2002). *El extraño caso del doctor Chéjov*. Página 12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-41-2002-03-01.html>
- Catena, A. (2011, 23 de julio). *Los hijos se han dormido*. *La Nación*. p. 7
- Centro Dramático Nacional. (2007). *Tío Vania, Antón Chéjov*. Madrid: [s.e.] Recuperado de: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/39-TIO-VANIA-07-08.pdf>
- Chéjov, A. (1901). *Las tres hermanas*. Madrid: Alianza editorial.
- Chéjov, A. (1973). *Letters of Anton Chekhov. Selected and edited by Avrahm Yarmolinski*. New York: The Viking Press.
- Chéjov, A. (1979). *Obras Completas*. (Traducción de Manuel Puente y G. Podgursky, Trad.). Madrid: Aguilar S.A. Ediciones.
- Chéjov, A. (2005). *100 años*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Columba, C. (2001). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Reino Unido: Heyday Films.
- Condon, B. (2011). *Amancer*. [Largometraje]. Estados Unidos: Summit Entertainment.
- Coppola, F. (1979). *Apocalypse now*. [Largometraje]. Estados Unidos: Zoetrope Studios.
- Cortázar, J. (2010). *Cuentos completos I. El hijo del vampiro*. España: Alfaguara.
- Cosens, J. (2015, 5 de marzo). "Mis mayores influencias son de origen ruso". *Página 12*.
- Dawley, J. (Director). (1910). *Frankenstein*. [Cortometraje]. Estados Unidos: Thomas Edison.
- Del Teso, P. (2011). *Desarrollo de proyectos audiovisuales*. Buenos Aires: Nobuko.
- Dostoievsky, F. (1866). *El jugador*. España: Alianza Editorial.
- El libro 'Sin tetas no hay paraíso' genera revuelo en colegio Agustiniانو Centro de Palmira. (2006, 22 de julio). *El Tiempo*.

- Garzón, G. (9 de abril de 2014). *Cine interesante*: "Pieza inconclusa para piano mecánico (Nikita Milkhakov, 1977)". [Posteo en blog]. Disponible en: cinegeg.blogspot.com.ar/2014/04/pieza-inconclusa-para-piano-macanico.html
- Gorki, M. (1944). *Tres rusos*. La Plata: Editorial Calomino.
- Hepworth, C. (Director). (1903). *Alicia en el país de las maravillas*. [Cortometraje]. Reino Unido: Cecil Hepworth.
- Ickowickz, I. (2008). *En tiempos breves*. Buenos Aires: Paidós.
- Jonze, S. (Director), y Kaufman, C. (Escritor). (2002). Adaptación. [Largometraje]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Joyce, J. (1922). *Ulises*. España: Debolsillo.
- León, H. (Productor), y Meneses, R. (Director). (2008). *Sin senos no hay paraíso*. [Telenovela]. Estados Unidos: Telemundo.
- López, V. (s.d.). *Chéjov: El brillo perdido y la apatía existencial*. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/teatro/chejov/>
- Mann, T. (s.d.). *Chéjov*. (Aquilino Duque, Trad.). *Revista Nacional de Cultura*. 22 (13960).
- Martínez, O. (1999). *Antón Chejov: entre la pluma y el escalpelo*. Medellín: Editorial Pontificia Universidad Bolivariana.
- Mckee, R. (2002). El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Barcelona: Alba Editorial.
- Melo, D. (2005). *Imágenes para mil palabras*. Colombia: Imprenta Nacional de Colombia.
- Miljakov, N. (1977). *Pieza inconclusa para piano mecánico*. [Película]. Unión Soviética: Mosfilm / Satra / Sovexportfilm.
- Neifert, A. (2010). La obra de Antón Chéjov en el cine. *Revista Criterio* [Revista en línea]. Disponible en: www.revistacriterio.com.ar/cultura/la-obra-de-anton-chejov-en-el-cine/
- Nemirovsky, I. (1961). *La dramática vida de Antón Chéjov*. Buenos Aires: Los libros del mirasol.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética y semiología*. Barcelona: Paídos Ibérica.
- Resptrepo, L. (Director). (2006). *Sin tetas no hay paraíso*. [Serie de televisión]. Colombia: Caracol Televisión.
- Ritzen, Q. (1963). *Chéjov*. Barcelona: Editorial Tantarella S.A.
- Roffo, A. (1987). *La Rusia cotidiana en tiempos de Chéjov: "La vida en los pliegues"*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.
- Ross, G. (Director). (2012). *Los Juegos del Hambre*. [Largometraje]. Estados Unidos: Lionsgate.

- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires. Editorial: Paidós.
- Sánchez, R. (s.d.). August. Sensacine [Revista en línea]. Disponible en: www.sensacine.com/peliculas/pelicula-30214/sensacine/
- Schoó, E. (1987). *Variaciones sobre Chéjov*. Buenos Aires: Teatro municipal General San Martín.
- Sejer, L. (1993). *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialp
- Sidney, L. (Director). (1968). *The seagull*. [Película]. Estocolmo: Warner Brothers / Seven Arts.
- Slonim, M. (1965). *El teatro ruso. Del Imperio a los Soviets*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Susan, O. (2001). *El ladrón de orquídeas: una historia verdadera de belleza y obsesión*. Barcelona: Anagrama.
- Torres, M. (2006). *El crimen del siglo*. Bogotá: Alfaguara.
- Troyat, H. (1984). *Chéjov*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- Tylor, Sam. (Directora). (2015). *Cincuenta Sombras de Grey*. [Largometraje]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Uliánova, O. (2000). *Inteligentsia rusa en las últimas décadas del siglo XIX: Modernización y crisis de paradigmas a través de la vida y obra de Antón Chéjov*. Santiago de Chile: Universidad Nacional Andrés Bello.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires. Editorial: Paidós.
- Zahumenszky, C. (22 de mayo de 2014). La verdadera historia de por qué los Jedi de Star Wars se llaman así. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://es.gizmodo.com/la-verdadera-historia-de-por-que-los-jedi-de-star-wars-1580058485>

Bibliografía

- Almodóvar, P. (Director). (1997). *Carne Trémula*. [Largometraje]. España: Pathé.
- Baiz, A. (2013). *Roa*. Colombia: Dynamo Capital.
- Baiz, A. (Director). (2014). *Metástasis*. [Serie de Televisión]. Colombia: Caracol Televisión.
- Batistella, C. (2014). *The walt Pixar Animation Studios. Evolución narrativa en las películas animadas*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Bolívar, G. (Director y Escritor). (2010). *Sin tetas no hay paraíso*. [Largometraje]. Colombia: Rcn Cine.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México. Editorial: Ediciones Era.
- Burton, T. (1999). *Sleepy Hollow*. [Largometraje]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Cárdenas, C. (2009). *Estructura y Personajes. Desarrollo de un Proyecto Audiovisual*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Castillo, A. (24 de febrero de 2002). *El extraño caso del doctor Chéjov*. Página 12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-41-2002-03-01.html>
- Catena, A. (2011, 23 de julio). Los hijos se han dormido. *La Nación*. p. 7
- Centro Dramático Nacional. (2007). *Tío Vania, Antón Chéjov*. Madrid: [s.e.] Recuperado de: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/39-TIO-VANIA-07-08.pdf>
- Chéjov, A. (1896). *La gaviota*. Madrid: Alianza editorial.
- Chéjov, A. (1901). *Las tres hermanas*. Madrid: Alianza editorial.
- Chéjov, A. (1973). *Letters of Anton Chekhov. Selected and edited by Avrahm Yarmolinski*. New York: The Viking Press.
- Chéjov, A. (1979). *Obras Completas*. (Traducción de Manuel Puente y G. Podgursky, Trad.). Madrid: Aguilar S.A. Ediciones.
- Chéjov, A. (2005). *100 años*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Columba, C. (2001). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Reino Unido: Heyday Films.
- Condon, B. (2011). *Amancer*. [Largometraje]. Estados Unidos: Summit Entertainment.
- Coppola, F. (1979). *Apocalypse now*. [Largometraje]. Estados Unidos: Zoetrope Studios.
- Cortázar, J. (2010). *Cuentos completos I. El hijo del vampiro*. España: Alfaguara.

- Cosens, J. (2015, 5 de marzo). "Mis mayores influencias son de origen ruso". *Página 12*.
- Dawley, J. (Director). (1910). *Frankenstein*. [Cortometraje]. Estados Unidos: Thomas Edison.
- Del Teso, P. (2011). *Desarrollo de proyectos audiovisuales*. Buenos Aires: Nobuko.
- Di pasqua, L. (2014). *Buenos Aires Independiente. Realización de una serie web interactiva*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Di Prieto, C. (2012). *El héroe y sus cambios a través del tiempo. Ciencia ficción de Hollywood de los '80 en comparación con la actualidad*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Dostoievsky, F. (1866). *El jugador*. España: Alianza Editorial.
- El libro 'Sin tetas no hay paraíso' genera revuelo en colegio Agustiniano Centro de Palmira. (2006, 22 de julio). *El Tiempo*.
- Espinoza, L. Y Montini, R. (2007). *Había una vez... cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Nobuko.
- Feldman, S. (1998). *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández, I. (2011). *Hable Ahora. La convergencia entre el cine y el teatro*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Field, Syd. (1996). *El manual del Guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Editorial: Plot ediciones.
- Garzón, G. (9 de abril de 2014). *Cine interesante: "Pieza inconclusa para piano mecánico (Nikita Milkhakov, 1977)"*. [Posteo en blog]. Disponible en: cinegeg.blogspot.com.ar/2014/04/pieza-inconclusa-para-piano-macanico.html
- Gorki, M. (1944). *Tres rusos*. La Plata: Editorial Calomino.
- Hepworth, C. (Director). (1903). *Alicia en el país de las maravillas*. [Cortometraje]. Reino Unido: Cecil Hepworth.
- Ickowickz, I. (2008). *En tiempos breves*. Buenos Aires: Paidós.
- Jonze, S. (Director), y Kaufman, C. (Escritor). (2002). Adaptación. [Largometraje]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Joyce, J. (1922). *Ulises*. España: Debolsillo.
- Landow, G. (1995). *Hipertexto*. Barcelona: Paidós.
- León, H. (Productor), y Meneses, R. (Director). (2008). *Sin senos no hay paraíso*. [Telenovela]. Estados Unidos: Telemundo.

- López, V. (s.d.). *Chéjov: El brillo perdido y la apatía existencial*. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/teatro/chejov/>
- Mann, T. (s.d.). *Chéjov*. (Aquilino Duque, Trad.). *Revista Nacional de Cultura*. 22 (13960).
- Martínez, O. (1999). *Antón Chejov: entre la pluma y el escalpelo*. Medellín: Editorial Pontificia Universidad Bolivariana.
- Mckee, R. (2002). *El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Melo, D. (2005). *Imágenes para mil palabras*. Colombia: Imprenta Nacional de Colombia.
- Miljakov, N. (1977). *Pieza inconclusa para piano mecánico*. [Película]. Unión Soviética: Mosfilm / Satra /Sovexportfilm.
- Morena, R. (2014). *Hermanos del Mar*. Proyecto de un largometraje documental. . Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Neifert, A. (2010). *La obra de Antón Chéjov en el cine*. *Revista Criterio* [Revista en línea]. Disponible en: www.revistacriterio.com.ar/cultura/la-obra-de-anton-chejov-en-el-cine/
- Nemirovsky, I. (1961). *La dramática vida de Antón Chéjov*. Buenos Aires: Los libros del mirasol.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética y semiología*. Baelona: Paídos Ibérica.
- Prias, S. (2013). *Construcción de una película documental. La “pornomiseria” una mirada a la inmigración boliviana y africana en Buenos Aires*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Raffa, P. (1968). *Vanguardismo y Realismo*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular S.A.
- Resptrepo, L. (Director). (2006). *Sin tetas no hay paraíso*. [Serie de televisión]. Colombia: Caracol Televisión.
- Restrepo, J. (2014). *Tu sangre en el asfalto. Film sobre la actual represión en Colombia*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Ritzen, Q. (1963). *Chéjov*. Barcelona: Editorial Tantarella S.A.
- Roffo, A. (1987). *La Rusia cotidiana en tiempos de Chéjov: “La vida en los pliegues”*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.
- Ross, G. (Director). (2012). *Los Juegos del Hambre*. [Largometraje]. Estados Unidos: Lionsgate.
- Rossito, M. (2014). *El culto al antihéroe. Revisión de las tendencias de los dramas de TV actuales*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.

- Russo, P. (s.d.) *Ficha de Cátedra*: “La Literatura en las Artes Combinadas 1” [Posteo en blog]. Disponible en: <http://www.koss.com.ar/LAC1/Wolf.pdf>
- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires. Editorial: Paidós.
- Sánchez, R. (s.d.). August. Sensacine [Revista en línea]. Disponible en: www.sensacine.com/peliculas/pelicula-30214/sensacine/
- Schoó, E. (1987). *Variaciones sobre Chéjov*. Buenos Aires: Teatro municipal General San Martín.
- Sejer, L. (1993). *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialp
- Sidney, L. (Director), y Moura Budberg (Guionista). (1968). *The sea gull*. [DVD]. Suecia: Sydney Lumet productions, Ltd.
- Slonim, M. (1965). *El teatro ruso. Del Imperio a los Soviets*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Sobchak, T. Y Sobchak V. (1980). *An introduction to film*. Boston: Little, Brown and Company.
- Susan, O. (2001). *El ladrón de orquídeas: una historia verdadera de belleza y obsesión*. Barcelona: Anagrama.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP
- Toro, C. (2013). *La catedral. Etapa de Desarrollo de un producto cinematográfico y su comercialización*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Torres, M. (2006). *El crimen del siglo*. Bogotá: Alfaguara.
- Troyat, H. (1984). *Chéjov*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- Tylor, Sam. (Directora). (2015). *Cincuenta Sombras de Grey*. [Largometraje]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Uliánova, O. (2000). *Inteligentsia rusia en las últimas décadas del siglo XIX: Modernización y crisis de paradigmas a través de la vida y obra de Antón Chéjov*. Santiago de Chile: Universidad Nacional Andrés Bello.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires. Editorial: Paidós.
- Zahumenszky, C. (22 de mayo de 2014). La verdadera historia de por qué los Jedi de Star Wars se llaman así. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://es.gizmodo.com/la-verdadera-historia-de-por-que-los-jedi-de-star-wars-1580058485>