

# Un análisis del proceso de producción de un cortometraje. Cambios estructurales y continuidad narrativa

RAMÓN SÁNCHEZ Y FLORENTINO BLANCO  
*Universidad Autónoma de Madrid*



## *Resumen*

*Este artículo es parte de un proyecto de investigación más amplio dedicado a estudiar los procesos de producción, distribución y consumo de productos cinematográficos. Este trabajo se centra en uno de los aspectos del proceso de producción, a saber, cómo el guión se convierte en una película terminada. Es estudio de carácter estructural se centra el análisis de los mecanismos de transformación entre las tres versiones (guión, story-board, película) del cortometraje Gris en Blanco y Negro (Vicente J. Martín, 1997). Los resultados indican que las tres versiones se ajustan perfectamente a la estructura derivada un género narrativo clásico: la tragedia. Sin embargo, son posibles ciertas modificaciones microestructurales que, aunque en cierto modo alteran el relato con el fin de atraer la atención del espectador, no suponen una modificación de la estructura genérica de partida. Hemos trabajado con metodologías derivadas de las gramáticas de textos, en tanto que modos canónicos de organizar la acción real o virtual.*

*Palabras clave:* Producción cinematográfica, gramáticas de historias, géneros narrativos, análisis estructural.

---

# The production processes of a short. Structural changes and narrative continuity

## *Abstract*

*This paper is a part of a broader research project concerning the processes of film production, distribution, and consumption. This study focuses on a particular aspect of the production's dynamics, the process leading from the script to the final film work version of the short Gris en Blanco y Negro (Vicente J. Martín, 1997). The processes of narrative transformation between the linguistic version of the story (script), passing through the linguistic-graphic version (story-board) and the final audiovisual version (film) are analysed paying special attention to its structural dimension. The notion of story-grammar is taken here as a mediational cultural device linking the particular narratives to its tradition, and so allowing the processes of instantiation and setting the conditions for interpretation.*

*Keywords:* Film production, story-grammar, narrative genre, structural analysis.

Resulta difícil abordar el análisis de un producto cultural tan complejo como una película y no perder de vista todos los aspectos que pueden resultar relevantes. Con carácter general, podemos hablar, siguiendo la conocida metáfora del mercado simbólico desarrollada por Bourdieu (1991), de los procesos de producción, distribución y consumo, como los tres ámbitos más generales desde los que se puede abordar el análisis de productos artísticos en general, y cinematográficos en particular. Este artículo se centrará, como veremos, en uno de los aspectos del primero de los términos de la tríada, sin que debamos olvidar las relaciones directas con los otros dos. Creemos que se pueden desarrollar, al menos, cuatro modos diferentes de entender el término *producción*.

En primer lugar, podemos hablar de producción en términos propiamente industriales, es decir, como el conjunto organizado de dispositivos tecnológicos y sociales que posibilitan la realización de una película, y que podría ser entendido en términos de *actividad* (Leontiev, 1975/1978). Uno de los problemas fundamentales con el que nos enfrentaríamos, desde este punto de vista, tendría que ver con cuestiones relacionadas con la financiación pública y/o privada del producto cinematográfico, su futura distribución por las salas de proyección, y la rentabilidad prevista, o incluso con la organización interna de las productoras en relación con sus equipos de trabajo.

En segundo lugar, el término producción también hace referencia a los procesos de transformación que ha de sufrir un guión hasta que se convierte en una película. Si las condiciones de posibilidad ya han quedado establecidas con anterioridad, ahora se trataría de estudiar la dinámica de un equipo de realización concreto al que se le encomienda un rodaje. Una aproximación etnometodológica (ver, por ejemplo, Garfinkel, 1967; Sacks, Schegloff, y Jefferson, 1974) nos podría proporcionar algunas herramientas adecuadas para entender la dinámica concreta de este equipo de realización.

En tercer lugar, nos parece necesario restringir la noción de producción cinematográfica, al proceso de construcción narrativa de la historia que parte del guión, y llega hasta el producto filmico final. En este sentido, el análisis de este proceso específico implica, a su vez, estudiar las relaciones entre la forma y el contenido, es decir, las estructuras narrativas formales a las que se acoge la narración, y los procesos de significación de los elementos implicados en la historia. El estudio aquí presentado se centra, justamente, en el primero de estos aspectos. La clave, desde esta óptica, estriba en entender que estructura y contenido sólo pueden ser aislados como consecuencia de una estrategia metodológica, pero que el trabajo de la crítica, del analista en general, debe tender a la vinculación de ambas dimensiones de la obra. Los trabajos de Barthes (1968), Greimas (1966), Todorov (1967), etc., en el seno de la tradición estructuralista, representan antecedentes claves de los desarrollos gramaticalistas que vamos a poner en juego en este trabajo. La teoría semiótica, por otro lado, y muy especialmente, el dominio teórico que se traza entre los enfoques de Vygotsky y de Peirce (Sheriff, 1994), nos permite formular una concepción mediacional del signo especialmente útil, desde nuestro punto de vista, para abordar el análisis de los productos cinematográficos. Este último aspecto queda pospuesto para futuros análisis.

Por último, la teoría de la recepción (ver, por ejemplo, Gadamer, 1996; Zimmermann, 1987) ofrece algunos instrumentos relevantes para aproximarnos a los procesos de interpretación activa de la obra de arte.

No debemos olvidar, sin embargo, que estas cuatro aproximaciones esquemáticamente apuntadas, son cuatro posibles modos de aproximación a un mismo objeto de estudio. Al margen de cuestiones relacionadas con un afán integrador que, en algunas ocasiones, nos resulta ingenuo, nos parece que es posible transitar entre estos cuatro niveles de análisis relativamente independientes unos de otros. Lo único que hace falta es establecer las reglas de juego adecuadas para posibilitar tales tránsitos.

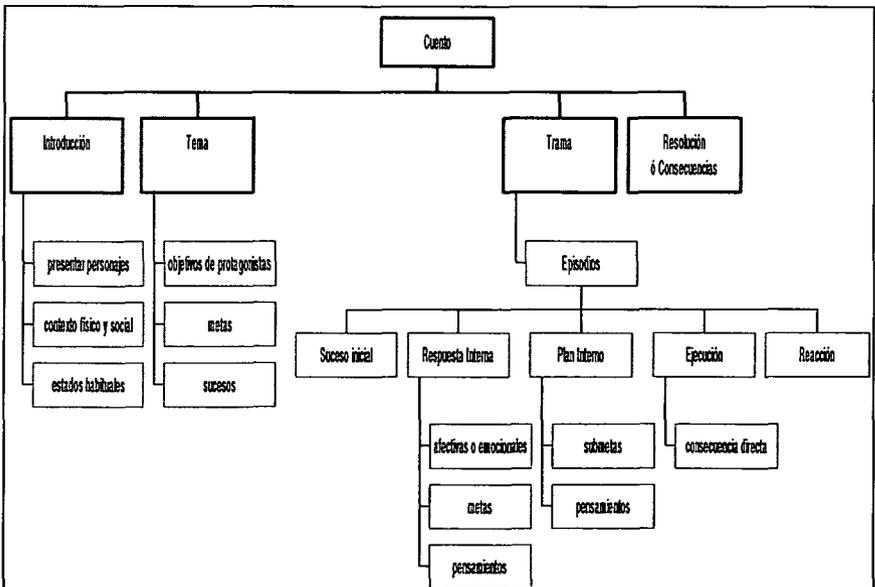
Como acabamos de indicar, nuestro estudio se va a centrar en el análisis del proceso por el cual el texto del guión sufre una serie de modificaciones que derivan en el *story-board*, y que, a través del desarrollo de la planificación (días de rodaje, y planos a rodar por día), llega hasta el producto final, es decir, la película. Atendemos, fundamentalmente, al contenido y a la forma de la historia, a la narración que se construye y cómo se construye, desde el punto de vista estructural, “gramatical”, rozando la frontera, en algunas ocasiones, con el ámbito propiamente semiótico. Vamos a intentar, en definitiva, hacer una primera aproximación a la estructura narrativa general de los textos (guión, *story-board*, versión de la película en palabras), a la estructura canónica en la que se sostiene, los intentos de ruptura de dicha canonicidad, y el resultado final de la historia.

COORDENADAS TEÓRICAS

Para estudiar los procesos de transformación narrativa hemos recurrido a categorías derivadas de la investigación en gramáticas de textos. Las gramáticas de textos comienzan su andadura en 1928, cuando Vladimir Propp publica su *Morfología del Cuento*. La escuela estructuralista francesa (Barthes, 1966; Greimas, 1966; y Todorov, 1969) continúa la tradición iniciada a través de sus análisis de la narrativa genéricamente considerada. Es ya en los años setenta cuando, de la mano de la moderna Psicología Cognitiva se proponen una serie de modelos formalizados que se someten a diferentes estudios experimentales y otras tantas reformulaciones (para una revisión, véase Gárate, 1994).

En nuestro estudio hemos utilizado un modelo de gramática de textos elaborado a partir de las propuestas de Thorndyke (1975) y Stein y Glenn (1979), cuya formulación general aparece en la siguiente figura:

FIGURA 1



A continuación presentamos una breve definición de cada una de las categorías principales, de acuerdo con las propuestas de estos autores:

- La *introducción*: tiene dos funciones, por una parte, presentar los personajes y el contexto físico y social en el que se desarrolla la trama, y por otra, incluye los estados habituales de los personajes.
- El *tema*: es el foco central del cuento y suele incluir los objetivos hacia los que se dirigen los protagonistas.
- La *trama*: está compuesta por una serie de Episodios, que son las unidades más importantes dentro del cuento y consta de una completa secuencia conductual, que, a su vez, implica la siguiente cadena causal de sucesos: suceso inicial, respuesta interna, plan interno, ejecución y consecuencia directa. Subcategorías, todas ellas que hacen referencia a los estados psicológicos por los que transita el protagonista y las consecuencias conductuales inmediatas de sus acciones. Es necesario señalar que un cuento o una historia puede constar de uno o varios episodios.
- La *resolución*: expresa el resultado final de la narración con respecto al tema.

Por último, creemos que las restricciones que señala van Dijk (1972) en el desarrollo de su gramática de textos pueden ayudarnos a terminar de acotar el marco propuesto. Por un lado, las narraciones parten de un presupuesto básico, a saber: la temporalidad, es decir, se refieren a sucesos que ocurrieron en el pasado (real o virtual) o que están ocurriendo actualmente. Como consecuencia de ello, una narración deberá constar de uno o más sucesos para que pueda ser considerada como tal; en otro caso estaríamos hablando, por ejemplo, de una descripción. Por último, este autor señala que los estados inicial y final de la narración, deberán ser descripciones de situaciones y propiedades de los objetos animados implicados en las acciones, es decir, habrá de producirse una situación inicial y final distintas entre sí, y una transformación de las acciones y de los actores.

Un aspecto importante de nuestra investigación, tanto desde el punto de vista teórico como metodológico, es que vamos a prescindir por completo de la fundamentación cognitiva que sostiene el desarrollo de los modelos señalados. Consideramos las gramáticas de historias como instrumentos semióticos que permiten codificar la experiencia individual o colectiva en el seno de tradiciones culturales específicas (ver, por ejemplo, Bruner, 1997). Una gramática de historias presenta un canon, un conjunto de reglas básicas (lo que algunos autores denominarían un tipo ideal), que permite especificar las posibles relaciones en el tiempo entre los elementos constituyentes de la acción humana significativa: acto, intención, medios, escenario y agente, en la terminología desarrollada por Burke (1945/1962; 1950/1969). Tomaremos las categorías gramaticales propuestas como un pretexto para analizar el texto y su traducción a imágenes y sonido, del guión de *Gris en Blanco y Negro*.

## ALGUNAS CUESTIONES METODOLÓGICAS

Hemos trabajado con el programa de gestión de textos Q.S.R. Nud.Ist que permite la creación de un árbol de categorías, precisamente las derivadas del análisis de las gramáticas de textos y que permite, a su vez, asociar *unidades de texto* a una o varias de dichas categorías. Una unidad de texto es una palabra, frase, o párrafo de un texto al que se puede asignar un significado relativamente independiente, de acuerdo con el contexto al que pertenece. Por ejemplo, del texto del guión, hemos extraído un conjunto de unidades de texto con las que hemos estado trabajando durante todo el proceso:

Ud	Texto
8	PASAMOS POR ENCADENADO:
9	SEC2-FACHADA/OFICINA-EXT/INT. TARDE
10	Seguimos ascendiendo hasta la ventana que pertenece a la compañía Riscall.
11	Vemos a un empleado que se dirige a unos clientes que están fuera de campo.
12	EMPLEADO: Síganme, por favor.
13	(Cuando oímos esta frase los clientes pasan delante de la cámara haciendo un fundido natural con el que podemos disimular la entrada de la cámara por la ventana dentro de la oficina).

El Guión ya es un texto de por sí, y lo único que hay que hacer es decidir desde un punto de vista racional, qué es una unidad de texto. Sin embargo, el *Story-Board* es un conjunto de dibujos que pretenden representar las tomas, secuencias y/o planos en los que se quiere traducir el guión, acompañados de algunos textos orientativos como el tipo de plano (General, Medio, Primer Plano, etc.), movimientos de cámara, y cosas por el estilo. El problema que queremos señalar en este sentido es que, como ya hemos dicho, Q.S.R. Nud.Ist trabaja con frases, por lo que, en tanto que analistas, hemos tenido que “traducir” esos dibujos y esos textos aclaratorios, a unidades de texto. A modo de ejemplo, presentamos en la tabla II una serie de unidades de texto del *story-board*:

TABLA II

Nº	Texto
1	CRÉDITOS
2	De los lados de la pantalla surgen perfectas letras negras, unas se mueven de derecha a izquierda y las otras al revés.
3	Entre las letras perfectas surgen imperfectas letras grises. Estas forman palabras que caen...
4	... Hasta que componen el título de la película.
5	Los demás créditos: el puesto desempeñado en perfectas letras negras y el nombre en imperfectas letras grises.
6	SECUENCIA 1
7	Gran plano general de la ciudad, el final de altos edificios y un poquito de cielo.
8	Gran plano general de la Gran Vía adornada por las luces de ambiente navideño.
9	(Tachado) Planos en contrapicado “salvaje” de los monstruosos rascacielos.
10	Primero varios y luego centrándose en alguna fachada.
11	Hasta llegar al importante edificio...
12	(Tachado)... Zoom de acercamiento a una de las ventanas...
13	(Tachado)... Fin de zoom comienza encadenado

Por lo que se refiere a la película propiamente dicha, hemos de traer aquí la discusión sobre los diferentes modos de definir un *plano*. Tal y como señala Carmona (1996) existen dos criterios para definir un plano. Por un lado, consiste en la cantidad de *material filmado* que va desde que la cámara se pone en marcha hasta que se para, definición que claramente se encuentra asociada al momento del rodaje de la película. Pero todos sabemos que durante el montaje no se inserta un plano detrás de otro tal y como se han rodado, sino que hay que dar *cortes de tijera*, es decir, que dentro de un plano, puede insertarse otro que se ha rodado previamente o que se rodará con posterioridad. De acuerdo con este segundo criterio, plano es el segmento de película que hay entre dos cortes de

tijera. Este último es el que hemos adoptado para nuestro trabajo y que hemos concretado en un texto que va desde el Plano 01 hasta el Plano 58, que, a su vez, pueden contener una o varias unidades de texto de acuerdo con una descripción de lo que ocurre en pantalla. Por último, los CRÉDITOS INICIALES y FINALES completan la traducción a texto del contenido básico de la película. La tabla III nos muestra un ejemplo de lo dicho:

TABLA III

Nº	Texto
1	CRÉDITOS INICIALES
2	El Paso Producciones Cinematográficas presenta a
3	Carlos de Gabriel y Nicole Castrinos en
4	Gris en Blanco y Negro
5	Plano 01
6	Panorámica de izquierda a derecha de las azoteas de Madrid desde lo alto de un gran edificio.
7	Plano 02
8	Contrapicado "salvaje" de la Torre de Madrid
9	Plano 03
10	Plano de un calendario que indica 31 de diciembre de 1997.
11	Un lazo de decoración navideña encima.
12	Al fondo a la derecha un reloj que marca las seis menos cinco.
13	Plano 04
14	Se inicia un plano secuencia con travelling de izquierda a derecha en el que dos trabajadores tienen la siguiente conversación.
15	Trab1.- A ver si puedes tener esto para el lunes
16	Trab2.- No te preocupes
17	Trab1.- Hemos quedado luego para tomar una copa.
18	Trab2.- ¿Dónde siempre?
19	Trab1.- ¡Qué remedio!

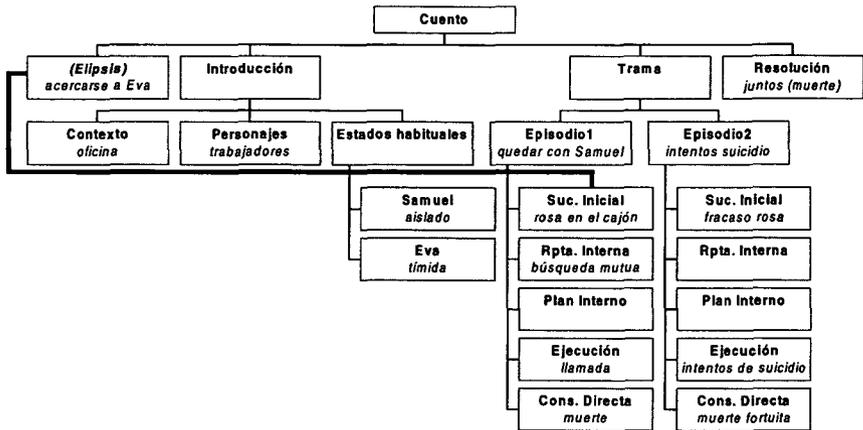
## ANÁLISIS: ESTRUCTURA NARRATIVA Y TEMPORALIDAD

### Estructura narrativa mínima

Parece lógico que para que una historia "funcione" de la forma que inicialmente se pretende debe contener algunos elementos o componentes mínimos relacionados según una cierta lógica "gramatical". Para el caso que nos ocupa, y de acuerdo con el sistema de categorías apuntado más arriba, la estructura narrativa mínima de las tres versiones (Guión, *Story-Board*, Película) de *Gris en Blanco y Negro* podría representarse de la siguiente forma (ver Figura 2).

Una posible lectura de la película que estamos estudiando podría ser la siguiente: Samuel y Eva llevan trabajando juntos una cierta cantidad de años, la suficiente como para que se conozcan el uno al otro bastante bien. Samuel ha vivido siempre ajeno a todos y a todo, siempre apartado de los demás. El director de la película nos cuenta, en una entrevista, que había escrito una historia acerca del pasado de este personaje y que la puso en común con el protagonista de la película. En ella señalaba algunos aspectos de la infancia y adolescencia de Samuel, etapas en las que lo encontramos siempre apartado de los demás. No es extraño, entonces, que su vida se haya convertido en una serie de intentos por romper este estado de cosas. De este modo, decíamos, Samuel ya conoce a Eva lo suficiente como para que le parezca una chica interesante y decida acercarse a ella como un nuevo y definitivo intento de cambiar su modo de vida. Es posible que

FIGURA 2  
Estructura narrativa mínima



ese mismo día 31 de diciembre de 1996 decida comprar una rosa en la floristería más cercana a la oficina para entregársela a Eva en otro momento del día. Hasta ahora, todo esto es una de las posibilidades de rellenar la *elipsis* inmediatamente anterior al inicio de la película. Sin que sepamos por qué, Samuel decide hacerlo unos momentos antes de la salida de la oficina, justo cuando Eva se ha retirado de su mesa para realizar otra tarea en la oficina. Vemos, pues, que el acto de dejar la rosa en el cajón de la mesa de Eva, es la Ejecución de un plan previamente elaborado. Ya en el momento de la despedida, Eva encuentra la Rosa que, de este modo se convierte en el Suceso Inicial del Episodio 1. La estrategia de Eva será salir de la oficina y llamar más tarde por teléfono a Samuel. Por su parte, Samuel, que no ha conseguido su objetivo inicial de estar junto a Eva, deambula durante un tiempo indefinido por las calles de la ciudad y se marcha a casa.

Ya que no ha conseguido su objetivo inicial, Samuel comienza otra serie de intentos para romper el estado de cosas en el que vive, a través del suicidio. Esta serie de *trials* (Ahorcamiento, Electrocutación, Envenenamiento, Asfixia) constituyen el Episodio 2, ya que se sitúan en un nuevo escenario de acción, su propio domicilio, y, de nuevo, todos ellos fallidos. La conversación telefónica con Eva, que Samuel no esperaba, viene a trazar una posible resolución positiva a aquel primer intento realizado en el Episodio 1, pero, ironías de la vida, el gas que aún está abierto pone fin a su vida.

De nuevo ironías de la vida hacen que Samuel y Eva se encuentren definitivamente en el lugar al que han ido a parar los dos. Parece que el único cómplice de ambos personajes es la propia muerte que espera a que ambos reparen en la presencia del otro, para envolverlos con su manto y proporcionar un final cínico y feliz al relato.

La imposibilidad de citar literalmente las imágenes de una película nos ha obligado a realizar esta somera descripción de lo que ocurre en pantalla que, a su vez, nos va a permitir ubicar el análisis de la estructura narrativa de *Gris en Blanco y Negro*.

Esta secuencialidad en los componentes estructurales básicos de la historia, de acuerdo con las categorías derivadas de las gramáticas de textos, se mantiene en las tres versiones de la película, es decir, no encontramos ninguna alteración en el plano del discurso que suponga una violación del orden "real" de los acontecimientos. En este sentido, la historia se comporta de manera canónica, es decir, independientemente del curso del tiempo cronológico, la acción se desarrolla tal y como prevé el romance.

El carácter irónico de la Resolución (Samuel y Eva por fin están juntos, pero cuando ya están muertos) produce, permítasenos la expresión, una suerte de sonrisa en el espectador que ve como el pobre Samuel tiene como única aliada a su propia muerte, que es quien le va a permitir salir de la monotonía de su “vida”.

Todo parece indicar que la correspondencia entre la diacronicidad del discurso y la secuencialidad de acontecimientos a la que se refiere, cobra sentido justo por la forma genérica que asume, una tragicomedia romántica. La diferencia crucial entre *Gris en Blanco y Negro* y *Romeo y Julieta*, estriba en la concepción del Destino o fatum que lleva a la Muerte de los protagonistas. En *Romeo y Julieta* el Destino está inscrito en la propia estructura de la acción de los personajes, en su dinámica y en su condición natural. Romeo y Julieta sabían que no estaban haciendo lo que debían, y que su destino podía resultar fatalmente coherente con la naturaleza de sus acciones. El Destino de *Romeo y Julieta* es, por tanto, inteligente, no se manifiesta de manera ciega y azarosa. Es, en último término, el guardián del orden existencial en el que la Tragedia cobra sentido. Sin embargo, en el caso de *Gris en Blanco y Negro*, el destino se escribe con minúsculas, es decir, es ya el azar acompañado de una sonrisa.

### Variaciones estructurales entre las tres versiones de la historia (Guión, *Story-board*, Película)

La fidelidad de la historia, del propio guión, al orden de los acontecimientos reales, garantizada por el sometimiento a una forma genérica clásica, funciona como un factor de restricción al conjunto de posibilidades estructurales de la película. En este sentido, Guión, *Story-Board* y Película, mantienen el orden canónico de los acontecimientos “reales”, es decir, no hay, como hemos visto, transformaciones estructurales sustanciales entre ninguna de estas tres versiones. Dicho de otra manera, ninguno de los componentes principales de la estructura gramatical de la historia (relación cronológica entre Introducción, Trama, y Resolución) se ve alterado en sus sucesivas formulaciones. Ni siquiera la estructura interna de los componentes de la Trama, es decir, los Episodios.

Sin embargo, sí aparecen, en el seno de estos componentes principales, ciertas reformulaciones de componentes secundarios en las versiones sucesivas de la historia. Nos vamos a centrar, a partir de este momento, en las diferentes formas en que, por ejemplo, son presentados los personajes en el Guión, *Story-board*, y Película, así como en otros tantos “microelementos” de *Gris en Blanco y Negro*.

Las restricciones propias de cada uno de estos modos (texto para el guión, dibujos para el *story-board*, e imágenes y sonido para la película) van a imponer, a su vez, una serie de restricciones para el tránsito de uno a otro hasta llegar a la película propiamente dicha. Siguiendo el orden canónico de la acción, veamos cuáles son estas variaciones en cada uno de los componentes principales de la historia.

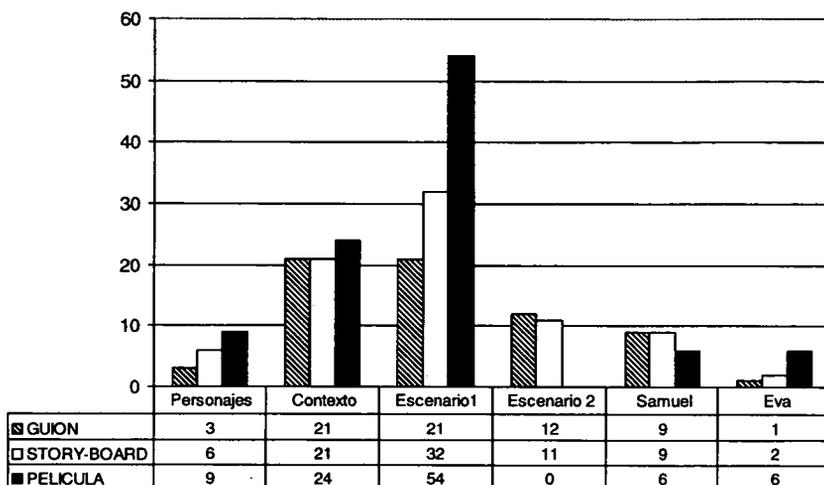
#### *Introducción*

La figura 3 contiene la distribución de unidades de texto de la Introducción, que, a su vez, describe la Presentación de los Personajes, el Contexto habitual de los mismos, los Escenarios asociados al Episodio 1 y 2, y los Estados Habituales de los Personajes (Samuel Solo y Eva Bueno), para cada uno de los textos seleccionados. En él podemos apreciar la importancia relativa de cada uno de los tramos de la narración en cada uno de los textos. Por otra parte, nos indica cuál es el ámbito de las presencias y ausencias de determinados tramos del texto (ver Figura 3).

Como podemos observar, para describir los estados habituales en Samuel en el Guión y el *Story-board*, se han utilizado un total de 9 unidades de texto, que en

FIGURA 3

Distribución de unidades de texto de la Introducción para cada versión de la película



la película se convierten en, solamente, 6. Por otra parte, en estas versiones de la película, Eva prácticamente no se presenta y, sin embargo, adquiere la misma importancia que Samuel en el filme (6 unidades de texto). Creemos que no se trata de una disminución gratuita de su importancia global en el total de la película, porque si nos detenemos en la descripción del Escenario 1 (oficina), es decir, el asociado al primer episodio, encontramos un incremento importante en el número de unidades de texto que se utilizan en la película para presentarlo. Además, en el seno de la descripción del Escenario 1 aparecen, tanto las descripciones de los Personajes como el Contexto en el que se desenvuelven.

Parece que el equipo de realización de la película ha decidido evitar una presentación explícita y completa de los personajes, mezclándolos en el curso de la acción que se desarrolla, que no es otro que la salida de la oficina, con el fin de atraer la atención del espectador y señalar a los personajes que van a sostener la trama posterior, a través de unas breves pinceladas de los protagonistas. Parece claro que estos mecanismos de oscurecimiento de elementos que se supone que el espectador debe tener claros para seguir el hilo de la historia, cumplen la función de crear un estado de activación inicial en la atención del espectador, que va a ser compensado con ciertos detalles que analizaremos más adelante. Por otra parte, creemos que el hecho de que la descripción de los Personajes se haga en paralelo a la descripción del Contexto de la acción, a su vez, inserta en el Escenario 1, resulta ser una estrategia que permite subrayar el orden "real" de los acontecimientos.

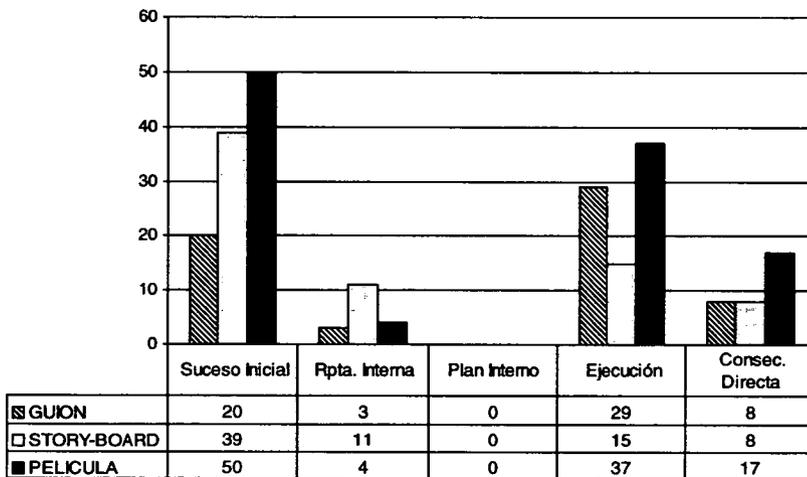
En segundo lugar, cabe señalar que el Escenario 2 (la casa de Samuel), es decir, el asociado con el segundo episodio, no se merece plano alguno en la película, sino que sólo se describe en el Guión y en el *Story-board* en el momento cronológico en el que se inicia el episodio. No parece descabellado asumir que si durante toda la película ya hemos estado viendo el contexto en que se desenvuelve Samuel, se vuelva a insistir sobre ello al inicio del segundo episodio. Basta con tener la impresión de que vive sólo, que ni siquiera su gata o su portera le hacen caso. Por último, recordemos que en la biografía de Samuel Solo que el director hace para el actor protagonista de la película, se insiste una y otra vez en la soledad del personaje. Resulta, en fin, coherente, eliminar tales secuencias del rodaje.

La figura 4 nos muestra la distribución de unidades de texto, para cada una de las tres versiones de la historia, del Episodio 1. En términos generales podemos decir que este episodio no altera la estructura canónica general de la historia, es decir, no se producen alteraciones sustanciales en ninguno de sus componentes, en ninguna de las tres versiones. Dicho de otra manera, se produce un respeto exquisito de la secuencialidad en el curso de la acción que vemos.

Si recordamos la estructura narrativa mínima (ver Figura 2), desde la salida de la oficina, la acción de Eva Bueno queda elíptica hasta que se produce la llamada telefónica en la que Samuel y Eva quedan para cenar juntos. Mientras tanto, lo que vemos en pantalla son los intentos de suicidio de Samuel Solo, que son los que conformarán el Episodio 2.

FIGURA 4

*Distribución de unidades de texto del Episodio 1 para cada versión de la película*



Lo único que cabe señalar, en lo que se refiere a la estructura interna del episodio, es que se produce un incremento considerable del número de unidades del Suceso Inicial, que supone más de un 50%, entre el Guión y la Película. El suceso que precipita la acción de este Episodio se describe de la siguiente forma en el Guión:

TABLA IV

**N° Texto**

- 30 En otra parte de la oficina vemos que alguien abre el cajón de una mesa, deja una rosa dentro, (no vemos quién es, sólo vemos la mano), al irse cierra el cajón.

Sin embargo, en la propia película, el curso de la acción de este momento se desarrolla de esta otra manera (ver Tabla V).

Es evidente que el equipo de realización ha querido dar mayor importancia a este momento de la Película, para el que ha utilizado algo más de cuatro planos. La especificación de la estructura de la acción de Samuel (colocar la rosa en el cajón) permite entender mejor la naturaleza del personaje y la estructura intencional de su acción. Por ejemplo, un plano en el que vemos a Samuel coger una

Nº	Texto
40	En la mesa de Samuel hay una rosa escondida bajo unos papeles.
41	Plano 07
42	Plano de la joven. Se levanta de la mesa y sale de campo.
43	Plano 08
44	Samuel la sigue con la mirada y coge la rosa.
45	Plano 09
46	Contraplano de Samuel cogiendo la rosa.
47	Enfrente vemos la mesa vacía de la joven.
48	Samuel se levanta con la rosa en la mano y va hacia la mesa de la joven.
49	Vemos a Samuel abriendo 'el cajón de la mesa de la chica, y ésta al fondo atendiendo otros menesteres.
50	Plano 10
51	Primer plano de las manos de Samuel dejando la rosa en el cajón.

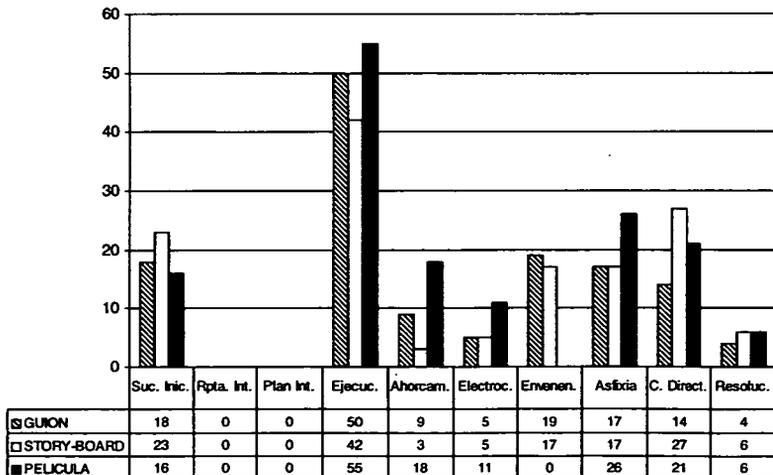
rosa oculta entre los papeles de su mesa nos permite pensar que no se trata de una acción instintiva, sino planificada con anterioridad. La secuencia de miradas que se produce entre Samuel y Eva un momento antes de la salida de la oficina permite, a su vez, enfatizar una dimensión crucial de la identidad de Samuel, su timidez, su falta de valor, su cobardía a la hora de abrirse a una relación social. En definitiva, la extensión del Suceso Inicial en la película permite introducir en este componente, elementos cruciales para entender la dinámica de los personajes.

### *Episodio 2 y Resolución*

De igual modo que en los anteriores tramos de la película, la estructura básica de la narración en el Episodio 2 responde al orden canónico apuntado más arriba. Lo mismo sucede en el caso de la Resolución (Samuel y Eva juntos "en el más allá"), que se muestra al final de la película. La figura 5 nos muestra la distribución relativa de unidades de texto en cada una de las versiones de la historia, en estos cursos de acción.

FIGURA 5

*Distribución de unidades de texto del Episodio 2 y Resolución para cada versión de la película*



El carácter irónico, tragicómico, de la historia, lleva al director a proponer varios intentos de suicidio, todos ellos fallidos. No obstante, no todos los que aparecen en el Guión y *Story-board*, se nos muestran en la película, ya que se elimina uno de ellos (Envenenamiento), y se nos ocurren, al menos, dos razones para ello. Por un lado, parece que el protagonista ya ha hecho el ridículo suficientemente como para que le veamos hacerlo una vez más engulléndose un bote de somníferos caducado, es decir, desde el punto de vista de “la historia”, este intento de suicidio no añadía nada nuevo. Por otro, el rodaje de esta secuencia era demasiado costoso y demasiado largo ya que se incrementaba considerablemente el número de planos preparados para ese día. La imposibilidad material de realizarlos, así como las dificultades presupuestarias de la Productora, obligaron a eliminar dicha secuencia.

El hecho de que la estructura narrativa general de la historia sea canónica, no implica que los sucesos, dentro de un mismo episodio, se deban desarrollar de forma secuencial. Veamos qué ocurre con el tratamiento del Ahorcamiento en el seno de cada una de las versiones. La tabla VI muestra las unidades de texto que describen este micro-episodio en el Guión, *Story-board*, y Película.

El Guión y el *Story-board* son, permítasenos la expresión, demasiado literarios, es decir, ocultan y trastocan demasiado el orden de los hechos como para que sea fácil transportarlos a imágenes. ¿Samuel ha escrito la lista antes o después del intento, de que le veamos con la soga rota al cuello? ¿Cómo hubiese sido posible transmitir el transcurso del tiempo que se indica al inicio del texto del guión? En el caso del *Story-board*, ¿cuándo ha escrito Samuel la carta al Sr. Juez? Por otra parte, Samuel acaba de suicidarse en el momento del inicio de la “toma”, por lo que ya se produce un cambio con respecto al Guión. Finalmente, como podemos comprobar en el resultado fílmico, la secuencia se rueda de modo completamente distinto y, curiosamente, como una de las formas posibles de secuencialidad de la serie de *trials* mencionados. Las fórmulas del Guión y el *Story-board* son demasiado opacas para ser transportadas directamente al lenguaje fílmico. El guión, a fin de cuentas, es un producto literario cuya opacidad puede ser resuelta volviendo al texto una y otra vez, porque el tiempo de la lectura lo marca el lector. En el cine ocurre todo lo contrario, es decir, no podemos pedir al operador de la proyección que vuelva sobre una secuencia anterior, parar la película, o cosas por el estilo (ver Tabla VI).

## CONCLUSIONES

Por supuesto no se agota aquí el estudio de la estructura narrativa de los productos cinematográficos, dado que sólo hemos apuntado un breve análisis descriptivo de un caso concreto. El hecho de que *Gris en Blanco y Negro* responda fielmente a la estructura derivada de la tragedia, no significa que todas las tragedias se deban construir de la misma manera. Como ya hemos visto, la función que El Destino cumple en *Romeo y Julieta* no tiene nada que ver con el papel que juega el irónico destino que aparece en la película objeto de estudio. Sin embargo, hemos ido comprobando a lo largo del análisis que *Gris en Blanco y Negro* responde, palmo a palmo, a la estructura canónica prevista en este género. No cabe duda de que las restricciones que impone la elección de un determinado género literario van a conformar el desarrollo de todo el proceso de producción cinematográfica, en el sentido que acotábamos al inicio del trabajo.

En lo que se refiere a las variaciones estructurales producidas en el tránsito de una versión de la historia a otra, es indudable que podrían encontrarse otros tantos ejemplos y comprobar, de nuevo, que la estructura canónica que proponíamos al inicio no se altera en absoluto. Es decir, cualquiera de las versiones sigue la siguiente secuencia básica: Introducción, seguida de una Trama, que en este caso consta de dos Episodios, para concluir en una Resolución al final. Sin embargo, ¿para qué y por qué se producen tales microvariaciones en las versio-

**Nº GUIÓN**

- 82 Ha pasado el tiempo y vemos a Samuel sentado en penumbra, únicamente iluminado por la luz de una pequeña lámpara que está sobre una mesita junto a él.
- 83 Está fumando.
- 84 Tiene una cuerda alrededor del cuello con un nudo de horca. Vemos que la cuerda está rota.
- 85 En sus manos tiene una hoja en la que ha escrito en este orden:
- 86 AHORCAMIENTO,
- 87 ELECTROCUCIÓN,
- 88 ENVENENAMIENTO,
- 89 ASFIXIA.
- 90 La palabra ahorcamiento está tachada.

**Nº STORY-BOARD**

- 101 Panorámica, el sillón, una mesita con una tarjeta en la que pone SR. JUEZ. Los pies de Samuel en el suelo. Es para descubrir...
- 102 ... a Samuel en el suelo con una sog a al cuello. Ha caído, su cuerda se le ha roto al intentar ahorcarse. Negro.
- 103 Plano de un papel. Vemos una lista con varias palabras: ahorcamiento, electrocución, envenenamiento, asfixia. La palabra ahorcamiento está tachada.

**Nº PELÍCULA**

- 125 Plano 34
- 126 Samuel está sentado en el salón de su casa. Plano medio.
- 127 Vemos una lámpara, una radio bastante antigua y, al fondo una mesita con un reloj despertador y un teléfono.
- 128 Está fumando.
- 129 Apaga el cigarrillo y se dispone a escribir sobre un papel que tiene Sobre la mesa a su izquierda.
- 130 Vemos como escribe algo sobre un folio, corta el trozo de papel, lo hace una bolita, y lo mete dentro de una lata que hay sobre la mesa.
- 131 Repite la operación.
- 132 La repite una vez más.
- 133 Se tapa los ojos y mete la mano en la lata.
- 134 Plano 35
- 135 Primer plano del rostro de Samuel con los ojos tapados. Ha sacado una bolita y la desenvuelve.
- 136 Plano 36
- 137 Contraplano del desenvoltorio, y vemos en el papelito que pone
- 138 AHORCADO.
- 139 Plano 37
- 140 Primer plano de los pies de Samuel sobre una banqueta que retira.
- 141 Los pies se balancean durante un rato y Samuel cae al suelo de golpe con una sog a al cuello con nudo de horca que está rota.
- 142 Samuel mira el extremo roto de la cuerda y mira a cámara asombrado.

nes de *Gris en Blanco y Negro*? Queda pendiente para futuros análisis, el estudio de todas las cuestiones relacionadas con el desarrollo de la producción de la película y que intervienen de manera decisiva en el resultado final. Sólo tenemos que recordar las razones por las que no se rueda uno de los intentos de suicidio (envenenamiento) en el seno del Episodio 2. Por otra parte, tal y como hemos intentado mostrar, sí son posibles ciertas modificaciones, transgresiones, y/o alteraciones del discurso con el fin de generar tensión en el espectador, clarificar el curso de la acción, o provocar cierto nivel de confusión, de desequilibrio narra-

tivo que más tarde se verá restaurado. Recordemos, por ejemplo, el diferente tratamiento del Suceso Inicial del Episodio 1 (Samuel deja la rosa en el cajón) en cada una de las tres versiones de la historia.

A riesgo de ser reiterativos, debemos insistir en que el análisis de las transformaciones narrativas de la historia no ha sido agotado aún. El análisis de las elipsis, las anáforas, las indexicalizaciones, la adopción de perspectivas referenciales y otra serie de procesos de transformación nos permitirán, en sucesivos trabajos, cerrar, en el plano de la estructura narrativa, el estudio del proceso de construcción de las narraciones cinematográficas.

## Referencias

- BARTHES, R. (1968). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1-27
- BOURDIEU, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BRUNER, J. (1990). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- BRUNER, J. (1997). *La educación. Puerta abierta a la cultura*. Madrid: Visor.
- BURKE (1945/1962). *A grammar of motives*. Berkeley: University of California Press.
- BURKE (1950/1969). *A rhetoric of motives*. Berkeley: University of California Press.
- CARMONA, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- GADAMER, H. G. (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- GÁRATE, M. (1994). *La comprensión de textos en niños. Un enfoque cognitivo y sociocultural*. Madrid: Siglo XXI.
- GARFINKEL, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. París: Larousse.
- LEONTIEV, A. N. (1975/1978). *Activity, consciousness and personality*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- PROPP, V. (1928/1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- SACKS, H., SCHEGLOFF, E. A. y JEFFERSON, G. (1974). A simplest systematics for the organisation of turn-taking for conversation. *Language*, 50, 696-735.
- STEIN, N. L. y GLENN, C. G. (1979). *An analysis of story comprehension in elementary school children*. En R. O. Freedle (Comp.), *Advances in Discourse Processes*, vol. 2, *New directions in discourse processing*. Norwood, NJ: Ablex.
- SHERIFF, J. K. (1994). *Charles Peirce's guess at the riddle. Grounds for human significance*. Indiana University Press.
- THORNDYKE, P. W. (1975). Cognitive structures in comprehension and memory of narrative discourse. *Cognitive Psychology*, 9, 77-110.
- TODOROV, T. (1967). *Literature et signification*. París: Larousse.
- ZIMMERMANN, B. (1987). El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción. En J. A. Mayoral (Comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.

## Sobre los autores

Ramón Sánchez Viedma es estudiante de tercer ciclo en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado en proyectos de investigación sobre la Historia de la Psicología en España, así como en un proyecto de investigación sobre identidad nacional. Ha presentado, junto con el otro autor del presente artículo, el trabajo titulado *The constitution of identity by film viewers. The case of Taxi Driver*, en el II Conference for Socio-Cultural Research *Vygotsky-Piaget*, Geneva, 11-15 de Septiembre de 1996. Sus intereses actuales se centran en desarrollar un proyecto de investigación sobre psicología y el cine.

Florentino Blanco Trejo es profesor de Historia de la Psicología y Teoría de la Ciencia en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado diversos trabajos sobre Historia de la Psicología y Psicología de la

Percepción. Sus actuales intereses se centran, también, en las relaciones entre cultura pública y privada, y específicamente en el estudio de la narratividad y la retórica en relación con el discurso sobre identidades nacionales y étnicas.

Dirección de los autores:

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Psicología

Dpto. de Psicología Básica

Ciudad Universitaria de Canto Blanco

28049 Madrid

Tel: 34 1 397 52 05

Fax: 34 1 397.52 15

e-mail: florentino.blanco@uam.es; rsviedma@arrakis.es