

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE MEDIOS AUDIOVISUALES



Trabajo de Grado para optar al título de
Licenciado en Medios Audiovisuales

Autor: Juan José Contreras Gómez

C.I. V- 16.745.540

Mérida, 2023

Reconocimiento

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE MEDIOS AUDIOVISUALES

Tránsito de lo literario a lo fílmico.
Transposición cinematográfica de la tragedia *Prometeo Encadenado*,
de Esquilo

www.bdigital.ula.ve

Autor: Juan José Contreras Gómez

Carrera: Licenciatura en Medios Audiovisuales

Mención: Realización

Tutora Académica: Dra. Lilibeth Zambrano

Asesor Especialista: Lcdo. Jesús Rondón

Mérida, 2023

Reconocimiento

ÍNDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN.....	p.6
PRIMERA PARTE. DEL PASAJE DE LA LITERATURA AL CINE.....	p.8
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	p.8
1.2 UN INTENTO HISTORIOGRÁFICO DE LA TRAGEDIA GRIEGA.....	p.11
1.3 ENTENDIENDO LAS TIPOLOGÍAS TRANSPOSITIVAS.....	p.12
1.3.1 LAS TIPOLOGÍAS.....	p.13
1.4 JUSTIFICACIÓN.....	p.20
1.5 OBJETIVOS.....	p.21
1.5.1 OBJETIVO GENERAL.....	p.21
1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	p.21
1.6 CRITERIOS METODOLÓGICOS.....	p.21
1.7 DESARROLLO DE LA PROPUESTA.....	p.22
1.7.1 ¿QUIÉNES SON LOS PERSONAJES QUE INTEGRAN LA OBRA ESQUILEA PROMETEO ENCADENADO?.....	p.23
1.7.2 EL CONCEPTO DE TRAGEDIA SEGÚN ARISTÓTELES.....	p.25
1.7.3 DE LA ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA PROMETEO ENCADENADO.....	p.26
1.8 ESTUDIO TIPOLÓGICO.....	p.27
1.8.1 EL PROCESO INTERMEDIAL.....	p.27
1.8.2 LA DIALÉCTICA ENTRE DOS TEXTOS.....	p.27
1.8.3 LA LITERATURA Y EL CINE COMO FORMAS DE EXPRESIÓN.....	p.28
1.8.4 ENTENDIENDO LAS PERSPECTIVAS ADAPTATIVA Y TRANSPOSITIVA.....	p.29
SEGUNDA PARTE. DEL PROCESO DE TRANSPOSICIÓN CINEMATOGRAFICA.....	p.30

2.1 DESARROLLO DE LA PROPUESTA.....	p.31
2.1.1 PRIMERA LECTURA.....	p.31
2.1.2 SEGUNDA LECTURA.....	p.32
TERCERA PARTE. DE LA TRAGEDIA GRIEGA AL CORTOMETRAJE	p.35
3.1 ESCRITURA DEL GUIÓN.....	p.35
3.1.1 EL PRIMER INTENTO Y LOS PRIMEROS BOSQUEJOS.....	p.37
3.1.2 PROCESO DE ESCRITURA.....	p.42
3.2 EL PROCESO INTERMEDIAL DE LA ESCRITURA.....	p.45
3.2.1 ELEMENTOS PRÓXIMOS.....	p.46
3.2.2 ELEMENTOS DISTANTES.....	p.46
3.2.3 ESTUDIO FENOMENOLÓGICO INTERMEDIAL (ÉTICO–ESTÉTICO).....	p.47
3.3 EL PROCESO DE REESCRITURA.....	p.47
3.3.1 PENSAR EN LOS PERSONAJES.....	p.53
3.3.2 ¿CÓMO HABLAN LOS PERSONAJES?.....	p.54
3.4 PROCESO DE PRODUCCIÓN.....	p.55
3.5 EL PROCESO DE POSTPRODUCCIÓN.....	p.64
3.6 UNA MIRADA AL GUIÓN FINAL.....	p.68
CONCLUSIONES.....	p.82
REFERENCIAS.....	p.84
ANEXOS.....	p.87

RESUMEN

El presente trabajo académico tiene como objetivo comprender la intermedialidad dialéctica entre dos textos de distinta índole, a través de la dinámica de la transposición fílmica. Cuando llamamos textos de distinta índole, nos referimos a textos con condiciones y características propias para ser leídos de cierta manera. Al hablar de intermedialidad dialéctica, nos referimos a procesos propios de la transposición de un texto a otro. En este caso, es fundamental estructurar el proceso de transposición de un texto literario a un texto fílmico, pero teniendo en cuenta la dificultad de los géneros literarios, las formas y convencionalismos de la narrativa en distintos textos y la afinidad o elementos comunes entre una obra y otra. La pregunta que se hace al respecto es: ¿cómo lograr la transposición de manera dialógica entre un texto literario, en nuestro caso una tragedia, y un texto fílmico? Con esta pregunta, se trata de dilucidar la vía por la cual transitará la intermedialidad textual entre lo escrito propiamente dicho a lo que ha de hacerse escrito para lo audiovisual.

Palabras clave: dialéctica, intermedialidad, guión, transposición.

INTRODUCCIÓN

El arte dramático se funda en las civilizaciones de Occidente gracias al influjo directo de las obras escritas por los poetas de la antigua Hélade. Los trágicos griegos fundaron las bases del drama como la acción directa representada por el personaje. En este sentido, es importante considerar todos los aspectos sociolingüísticos que marcaron la época. Los poetas trágicos dieron la solemnidad y el carácter de arte a la tragedia griega. Además, fueron hombres que lucharon en la batalla de Salamina, una guerra naval en el 480 a.C. Sus nombres Esquilo, hijo de Euforión de Eleusis y Sófocles, hijo de Sófilo.

En la labor investigativa, y para los fines prácticos del Trabajo de Grado, se estudiará la obra *Prometeo encadenado*, escrita por Esquilo probablemente en su estadía en la ciudad de Sicilia. Algunos estudiosos de la filología clásica helénica, aseguran que la historia de *Prometeo encadenado* pertenece a una de las tantas trilogías escritas por Esquilo. En *Prometeo encadenado* existen tres cosas incomparables, relacionadas con la forma en cómo se desarrolla la historia y la manera en cómo se muestra a los personajes. La primera de ellas es el manejo de la perspectiva, el espacio y el tiempo. La segunda es cómo nos presenta Esquilo al héroe trágico, la figura más tremenda de la literatura antigua y la más noble de la mitología helénica, eterno arquetipo de la grandeza intelectual y ética que desafía a la omnipotencia en defensa del débil. Y la tercera, la concepción de Zeus, como un Dios brutal e iracundo.

Este trabajo tiene un fin práctico, pero presenta varios elementos que constituirán el aporte esencial para entender el problema de la transposición, ya que en los procesos creativos existen cambios y transformaciones ligadas al tránsito discursivo y mediático. La movilidad de los medios se relaciona con un proceso intermedial, entiéndase medios como las distintas formas de expresión artística: música, danza, literatura, cine, pintura, escultura, arquitectura, etc.

Todo proceso intermedial crea un espacio de encuentro, en el que dialogan mutuamente una obra literaria escrita hace más de 2500 años con una obra cinematográfica actual. El diálogo entre un texto literario y un texto fílmico tiende a ser rizomático, con muchas variables que se ramifican en gran medida. Asimismo, una forma intersticial, por el hecho de que el espacio que nace entre una obra y otra, termina siendo estrecho y genera un sentido unificador intermedial. La transposición es una necesidad dialógica que parte del artista, a partir de la cual una cosmogonía se intercepta con otra, generando así un contenido lingüístico mucho más denso y complejo, mezclando matices, trascendiendo fronteras comunicacionales y abordando lo más noble de la tragedia: el arte dramático como acción viva y dinámica de los personajes y la catarsis como forma purificadora del artista y de la polis.

El presente trabajo de grado está dividido en tres partes. La primera parte se denomina *del pasaje de la literatura al cine*. Aquí definimos el planteamiento del problema donde se propone desarrollar el vínculo narrativo de un texto a otro, además se estudiará las distintas tipologías transpositivas para escoger la que más se adapte a las necesidades planteadas del proyecto. La segunda parte la llamaremos *del proceso de transposición cinematográfica*. En esta sección analizaremos la estructura narrativa de la tragedia de *Prometeo Encadenado*, considerando los textos como elementos formales definidos en un espacio específico, reflexionando acerca del texto literario como una estructura escrita para ser leída e interpretada ante un público particular (los antiguos griegos), y en el caso del guión y del texto fílmico, la creación de las propuestas dramáticas escritas para ser leídas e interpretadas a través de los medios virtuales (audiovisual) para un público en particular (el venezolano contemporáneo). La tercera parte se llama *de la tragedia al cortometraje*. En este punto definimos los aspectos que conformarán el trabajo final, las pautas de desarrollo, el proceso de escritura y reescritura, la estructura dramática, los elementos próximos y distantes de un medio a otro, la preproducción, la producción y la postproducción, el guión final antes del rodaje, etc. Para lograr así comprender el hecho transpositivo cinematográfico.

PRIMERA PARTE. DEL PASAJE DE LA LITERATURA AL CINE

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La realización cinematográfica se logra bajo la autonomía propia de las artes. El uso de preceptos configurativos de la imagen, la puesta en escena, los elementos prosémicos de cada personaje, la escenografía, el manejo de la perspectiva espacial y los valores de plano, fundamentan los signos lingüísticos del lenguaje audiovisual. Las palabras forman articulaciones fonemáticas que a su vez están entrelazadas a un texto escrito, a una articulación gramática. Esta composición configura la estructura compleja del habla y de la escritura, como unidades disímiles y, al mismo tiempo, unidades conjuntas por la intencionalidad de la comunicación. La imagen es algo más abstracto y su significado tiende a ser rizomático, con distintas vertientes racionales que acuden a las emociones más primitivas del hombre para elaborar luego un entramado complejo de significados, dándole a la imagen un valor sintáctico: ¿cómo imaginar algo si no puedo nombrarlo?

El principio de una idea para la realización audiovisual parte de algún autor, sus vivencias, sus emociones, su arraigo, el conjunto de signos que constituyen su lengua, su entorno sociocultural y su nivel económico conforman las variantes para generar contenido. La literatura en sentido estricto genera en el lector a través de cada palabra y de cada oración, las herramientas necesarias para entender los recursos lingüísticos propios de la literatura, dando lugar a la especulación imaginativa de cada lector. En cambio, el cine usa su propio lenguaje para generar en el espectador el entendimiento no especulativo de sus recursos lingüísticos. Sin embargo, cada escena puede lograr en el espectador un sin número de pensamientos con un contenido totalmente estructurado, alejándolo de su entorno real, pero sin dejar de definir articuladamente las imágenes y su significado.

Es fundamental saber que existe una evidente disyuntiva con el término “adaptación”. En este sentido, es significativo aclarar el por qué este término no es el adecuado al momento de realizar un proceso de transposición cinematográfica. Lo primero que debemos tener en cuenta es la economicidad del término “adaptación”. Es un término usado de algún modo por los mercados más poderosos de la cinematografía mundial. *Adaptation* es una palabra anglosajona de origen latín *Adaptare*, cuyo significado es el de ajustar alguna cosa. Esta palabra disminuye el valor real de los distintos medios en que se puede presentar una obra. Adaptación significa acomodar y ajustar según criterios de fidelidad, permitiendo que un medio tenga más valor que otro. Nuestro problema es el texto, pero, ¿acaso una imagen carece de texto? La dificultad de entender el problema surge del medio y del contenido.

Cuando nace la difícil tarea de entender estos conceptos, es cuando hay una obra preexistente a otra. El texto literario narra una historia de forma escrita, su naturalidad es el texto escrito, bajo una dimensión lingüística definida. En cambio, el cine contiene en sí mismo ciertas reglas y utiliza un lenguaje heredado de distintos medios, para generar el suyo propio. Un autor cinematográfico al verse en la tarea de tomar una historia de un texto literario, se ve en la obligación ética y moral de enfrentarse a ella como cineasta. El medio en que contará la historia no es el medio literario escrito. Un primer paso, por si existe o desea, es el guión literario, solo como pauta al momento de hacer la puesta en escena, para luego pasar por los distintos procesos de la producción fílmica.

La “adaptación” implica ajustar un texto a otro, un término vacío y simple lleno de preguntas más que de respuestas. Sin embargo, el término adecuado para estos procesos transmediales en la travesía de una historia al medio audiovisual es el concepto de transposición.

La humanidad comenzó a comunicar sus vivencias, sus miedos y temores, sus alegrías, sus conocimientos y sus prácticas a través de la historia oral. La oralidad se concebiría como el primer medio por el cual narrar historias. Un grupo de hombres del neolítico sentados alrededor de una gran fogata, están asombrados porque alguno más aventajado, supo expresar por medio de las palabras y de los gestos, las maravillas de aquello que era inexplicable, de lo desconocido, de los límites de sus tierras, de los lugares donde pocos han visitado, la imaginación comienza a ser el refugio crucial del hombre moderno. El texto fue evolucionando con el tiempo. En principio una imagen pintada en una piedra o tallada en un árbol, probablemente era la primera forma de escritura, el primer modo de narrar una historia a través de un texto escrito. Aquel que sabe escribir también sabe dibujar.

Es importante señalar que un proceso adaptativo no significa relacionar, pero si el de introducir, forzar y empujar el contenido de un medio a otro. El proceso transpositivo significa relacionar, para generar de manera dialógica una interacción cambiante en cada medio o texto, y busca preservar cada una por separado en su propio lenguaje. La transposición de un texto a otro, hace que el término fidelidad sea desfragmentado y sobre sus piezas se configuren los términos de interpretaciones y apropiaciones.

Esquilo representa un reto al momento de tomar una de sus obras más cortas y difíciles, por la complejidad del contexto histórico y cultural en el que nació su obra. *Prometeo encadenado* es un texto que se oculta en las verdades de una civilización que ya no existe y de las posibles dificultades que presentará el proceso transpositivo: acciones dramáticas nulas, inanición prosémica y ausencia de lucha por parte del protagonista principal, ya que se encuentra encadenado y en sumisión pagando por su delito contra los dioses del Olimpo. Con estas carencias dramáticas es necesario generar un vehículo narrativo para crear un eje de conflicto acorde a las particularidades de un film, las necesidades dramáticas y narratológicas y las intenciones estéticas del autor cinematográfico. Sin contrarios no hay logros.

1.2 UN INTENTO HISTORIOGRÁFICO DE LA TRAGEDIA GRIEGA

La tragedia griega se remonta a unos orígenes muy oscuros. El sacrificio de animales para la caza y la agricultura formaba parte del ritual a los dioses Áticos. Hay muchas especulaciones referentes a la palabra tragedia, pero las más acertadas son las que se acercan a su raíz etimológica / *tragos* / (Τράγος): macho cabrío; / Odía / (ωδία): canto, el canto de un macho cabrío. Estas festividades se realizaban para Dionisos, el dios del vino y la fertilidad, considerado también como el patrono de la agricultura y el teatro.

La tragedia griega tuvo una evolución paulatina, desde los primeros coros, con corifeos que eran quienes interpretaban en primera línea coros a Dionisos, hasta la aparición de otro que interpreta la voz de Dionisos como un alguien que responde al coro, este intérprete se conoció como un *hypocrités* (ὑποκριτής). Todo este proceso de ritual religioso dio origen al teatro griego. Según Aristóteles, en el tratado *La Poética*, el primero que elevó de uno a dos el número de actores, al mismo tiempo que reducía la intervención del coro y atribuía al diálogo el papel principal, fue Esquilo. Se considera el primer trágico no porque haya creado la tragedia, sino porque se encargó de darle la solemnidad y la profundidad a las obras trágicas heredadas de sus antecesores.

Según relata Pausanias, la victoria de Maratón por parte de los griegos ante los persas, significó mucho para los miembros de la antigua Hélade. Los atenienses veían la victoria de Maratón como la guerra que más enorgullecía y enaltecía a los hombres que lucharon en esa batalla. Esquilo participó directamente en la guerra naval del Cabo de Artemisio y de la batalla de Salamina. Las tragedias griegas se celebraban una vez al año y su duración era de tres días. Las comedias satíricas apenas duraban un día. Estos relatos trágicos tomaron mayor relevancia en una Atenas sin guerras, sin luchas y con la paz necesaria para generar la tradición y la cultura que marcaría el pensamiento de Occidente durante siglos.

1.3 ENTENDIENDO LAS TIPOLOGÍAS TRANSPOSITIVAS

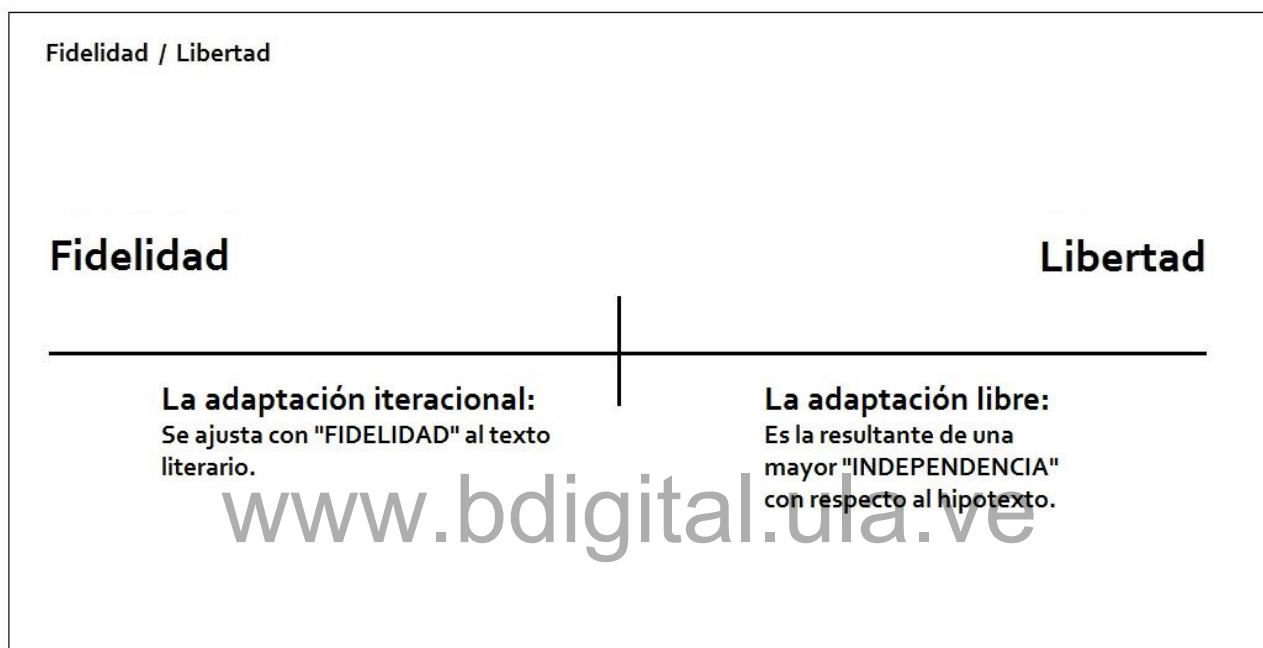
La complejidad del hecho transpositivo es la manifestación de varias teorías que tratan de encaminar la dificultad de teorizar este fenómeno, además de la multiplicidad del lenguaje para poder conceptualizar o definir algo. El término adaptación es usado con frecuencia en los países anglosajones. Consiste en que una obra literaria sea sometida a otro medio, adaptándola a un recipiente de distinta forma e índole. Si bien, este concepto de forma generalizada acarrea consigo el detrimento de un medio, el cual sería el medio cinematográfico, y tiende a dar más valor a ciertos elementos que configuran la obra primigenia/matriz/hipotexto, en este caso, la novela, relato, comics, manga o cuento escrito.

Las primeras teorías y categorizaciones giraron en torno al concepto de “adaptación”. Algunos autores como Estermann o Kreuzer, delimitaron el concepto a una serie de elementos y de configuraciones anecdóticas en cuanto al vínculo de similitudes morfolingüísticas de la obra literaria y de las imágenes del cine como adaptación. La evolución de las tipologías en el hecho transpositivo, ha dado motivo a reelaborarse el concepto de “adaptación”, y a tomar en cuenta el término “transposición”, por la relevancia que este le confiere a dos lenguajes distintos. Esta capacidad de distinguir intelectualmente los lenguajes que abordan una historia, entendiéndose la historia como ideas sin formas definidas, que necesitan de un lenguaje para estructurar el modo en cómo esa historia va a ser narrada e, indudablemente, qué medio va a llevarla a cabo, la llamaremos transposición. Cuando hablamos del medio, hablamos del soporte en que descansa la obra.

La investigación de las tipologías de transposiciones hace que dirijamos la mirada a cinco autores, con el fin de entender la conceptualización del hecho transpositivo y lograr el uso correcto de una teoría que sustente como cimiento principal la labor de este proyecto, el cual será la transposición de *Prometeo encadenado*, de Esquilo.

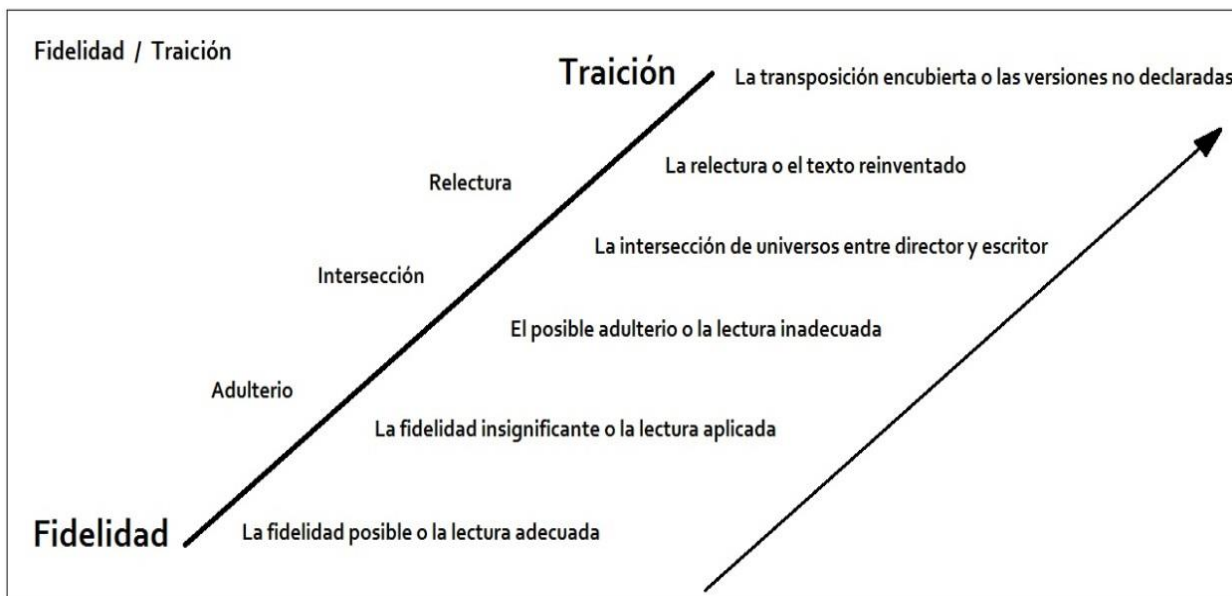
1.3.1 LAS TIPOLOGÍAS

Uno de los primeros autores a estudiar es el investigador español Agustín Faro Forteza. Sus estudios están enmarcados en el cine y la literatura y los problemas de la transposición fílmica.



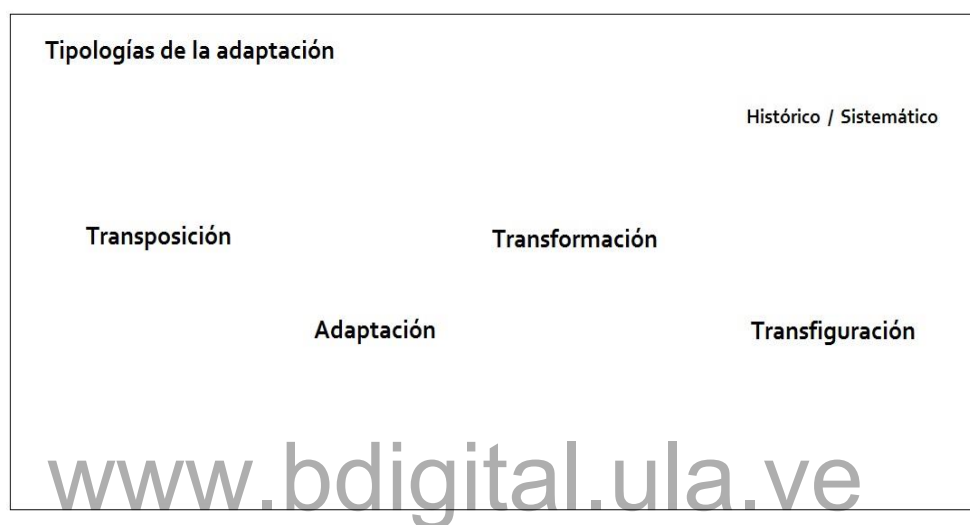
En el esquema anterior se muestra la división tipológica de las transposiciones que Faro Forteza señala. Primero observamos el eje Fidelidad / Libertad, una relación que ha sido estudiada por otros autores utilizando distintos términos. Pero incluye la palabra “libertad” que genera varios matices controversiales, ya que la libertad de un guionista o director podría también estar ajustada a la fidelidad en el texto literario. Y la independencia de una transposición según esta tipología radicaría en el alejamiento del texto literario a transponer o del hipotexto. Entiéndase hipotexto como un concepto utilizado por Sergei Einsenstein, para referirse a los estratos utilizados en las artes. Cada arte es propio en sí y un hipotexto es apenas la base o sustento de un texto. En nuestro caso de estudio el hipotexto es el texto literario.

Otro autor a estudiar es el argentino Sergio Wolf, quien define seis tipos de transposición en base a la relación axial Fidelidad / Traición.



En esta estructura es fundamental comprender los acercamientos y las distancias que parten del texto literario de origen. Estos acercamientos y estas distancias se basan en el nivel de “fidelidad” que existe entre los medios. En este caso, del medio de origen (hipotexto) hacia el medio transpositivo, el medio fílmico. La “fidelidad” en este esquema se debe entender como un vínculo, una relación, una asociación, una conjunción de elementos que se dan en la intermedialidad de los textos. Las modalidades parten de la fidelidad a la traición. Estos modelos o tipologías son la fidelidad posible o lectura adecuada, la fidelidad insignificante o la lectura aplicada, el posible adulterio o la lectura inadecuada, la intersección de universos entre director y escritor, la relectura o el texto reinventado y la transposición encubierta o las versiones no declaradas. Una de las críticas a este sistema es la intersección de universos del director audiovisual y del creador del hipotexto, ya que desde el momento en que se hace un intento para transponer, la intersección de los universos de los autores respectivamente entran en estesia, en conflicto, en interrelación desde el comienzo.

Helmut Schanze, un autor de origen alemán, en el año de 1996 expone los procesos de transformaciones entre la literatura y el cine. La terminología de conceptos complejiza la definición exacta del proceso transpositivo y podemos encontrar términos como adaptación, versión, recreación y transposición. Schanze define su clasificación bajo una dimensión no especulativa, que toma elementos históricos y sistemáticos para comprender los procesos creativos.

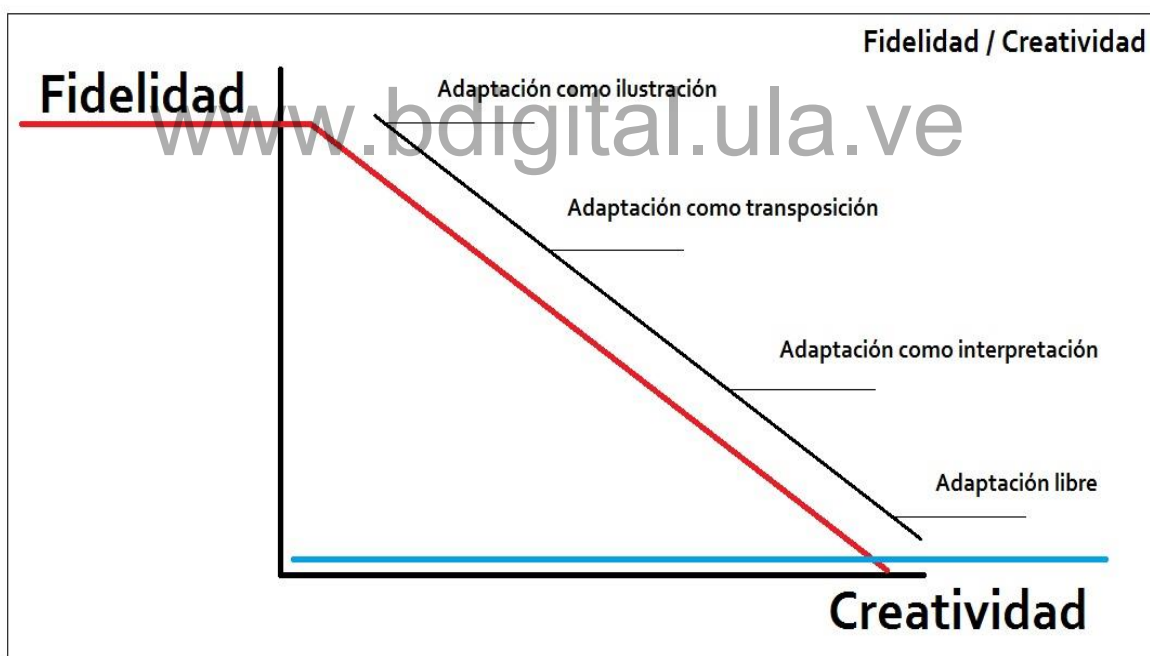


1. La transposición es en este caso un proceso de transformación del hipotexto al texto fílmico, a través de la selección de ciertos elementos que le son propios al medio en el que se quiere “adaptar”.
2. La adaptación es una transformación fiel del texto primigenio o hipotexto al nuevo medio.
3. La transformación es una tipología que busca orientar el hipotexto a las necesidades formales del filme.
4. La transfiguración es una metamorfosis, es un cambio simbiótico de lo literario a lo cinematográfico.

Este sistema hace uso de conceptos reiterativos dificultando su entendimiento, por ejemplo, el de transformación, ya que es sinónimo de transfiguración y transposición. Todo sistema intermedial es un proceso de tránsito y transformación.

Para José Luís Sánchez Noriega, los conceptos de adaptar, transponer, interpretar, trasladar, etc, se pueden usar indistintamente, ya que estos términos se aplican tanto para la literatura como para el cine:

Una adaptación no defraudará [...], si el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del film, es decir, si se ha realizado una película auténtica. Porque el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico que valore el guion, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc. [...] Por tanto, cuando se dice que la película es *peor* que la novela se hace referencia a ese desequilibrio estético (SÁNCHEZ, 2000, p. 56).



Sánchez Noriega utiliza la dialéctica fidelidad/creatividad sustituyendo el término de traición por el de creatividad. Al momento de realizar cualquier nivel de adaptación propuesta por Sánchez, nos encontramos frente a la constante de creatividad, que no es ajena al concepto contrapuesto de fidelidad.

1. La adaptación como ilustración anula el carácter fílmico, no existe obra cinematográfica autónoma, es literal, fiel, académica. Hay una predominancia del qué sobre el cómo. Suprime comentarios y transcribe los diálogos tal como aparecen en la obra literaria. En este tipo de “adaptación” se usan elementos figurativos (representación exacta de lo escrito). Se justifica por su divulgación y comercialización, más que por su valor estético o cultural.
2. La adaptación transpositiva reconoce los valores del texto, pero el filme tiene un valor propio. Busca de las herramientas y de las técnicas audiovisuales para construir un texto que se aproxime al fondo y la forma del hipotexto (obra literaria). Se privilegia el hecho estético (forma), cultural (contenido) e ideológico (función).
3. La adaptación como interpretación es un modo más personal, hay una lectura crítica y un sentido de apropiación por parte del director (intérprete). Se aparta del texto (hipotexto), existe una transformación de estilo, atmósfera, puntos de vistas y perspectivas, historia, diálogos, personajes, etc. Hay una analogía en ciertos aspectos: enunciación y temática. Va más allá de la realidad del texto, es la proyección del universo del propio cineasta.
4. La adaptación libre es una tipología que no opera sobre el conjunto del texto, actúa sobre diferentes niveles: estructura, atmósfera, tema, ideología.

En esta teoría tipológica existen ciertas contradicciones con respecto al eje dialéctico fidelidad / creatividad, ya que al momento de realizar el diálogo intermedial como trabajo transpositivo, se pone de manifiesto la capacidad creativa del realizador. El sólo hecho de pensar lo escrito en imágenes es un proceso creativo inherente a la obra audiovisual. La fidelidad es un término ambivalente, porque cada medio debe ser fiel a su propia naturaleza, a su propio lenguaje al momento de contar la historia.

Ahora bien, todo proceso intermedial es rizomático, estésico, hay una necesidad dialógica entre un texto y otro, entre un medio y otro. Para Adriana Cid, hay una importancia en determinar la literatura y el cine como lenguajes diferentes, además de evaluar una transposición lograda, que incluye el carácter estético de la obra y la condición para catalogarla como obra de arte:

Por tanto, toda transposición fílmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor. En cierto momento de la génesis y realización del film o previo a él, se produce casi mágicamente, una intersección de horizontes entre ambos artistas, el escritor y el cineasta, y de ese encuentro, brota una (re)lectura singular del texto literario. Lejos de renunciar a sus preocupaciones y a su estilo, el director cinematográfico despliega en este proyecto, sobre el folio literario que lo ha subyugado, su propio cosmos personal (CID, 2011, p. 28).

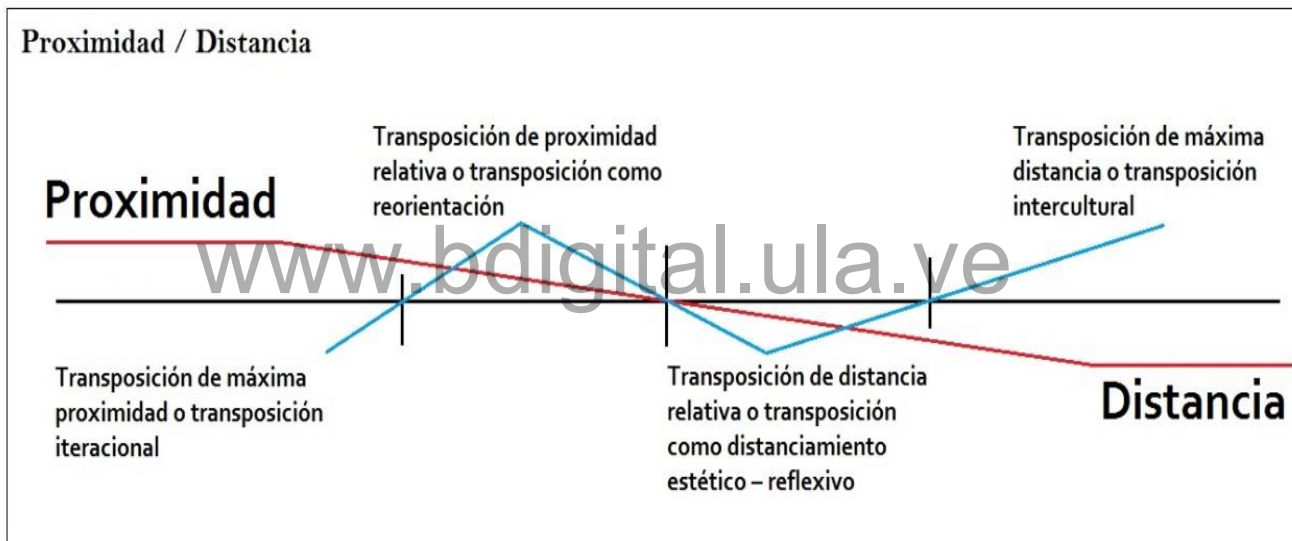
www.bdigital.ula.ve

Es importante entender los medios en los que se representan las artes. Para Andrei Tarkovsky, autor cinematográfico ruso, existe un elemento fundamental que determina las diferencias entre un texto literario y un texto fílmico:

Cada arte vive y nace según sus propias leyes [...] aparecen diferencias irreconciliables, consecuencia de la diferencia por principio entre un modo de representación verbal y otro visual fílmico... si en el cine el tiempo se representa con la forma de un hecho, esto quiere decir que ese hecho se reproduce en forma de una observación sencilla e inmediata. El elemento fundamental en el cine, el que le da la forma y lo determina desde la más insignificante toma, es la observación (TARKOVSKY, 1985, p. 77- 87).

El siguiente esquema se basa en la relación proximidad / distancia, y es necesario señalar los dos elementos que diferencian cada texto. Por un lado, en el texto literario predomina la narración, utilizando signos específicos para generar significados, sean estos verbales o escritos. Por otro lado, el texto fílmico predomina

lo visual. A lo largo de los años la teorización sistemática de la adaptación cinematográfica ha sido estudiada bajo la lupa germánica, ya que los primeros hipotextos en ser redescubiertos y “adaptados al cine” son de lengua alemana. Sergio Wolf comenta sobre los acercamientos o proximidades y las distancias, más no las criterializa metodológicamente para generar su esquema de fidelidad / traición. Adriana Cid distingue cuatro modalidades transpositivas: a) Transposición de máxima proximidad o transposición iteracional; b) Transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación; c) Transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético – reflexivo; d) Transposición de máxima distancia o transposición intercultural.



La transposición iteracional replica al hipotexto literario en todos sus elementos: personajes, ambientaciones, narrativa, organización secuencial, diálogos, pero llevando a cabo un trasvase transmedial con la estética propia del filme. La transposición como reorientación presenta una lectura del texto literario que pone ciertos acentos, modifica elementos de manera más o menos pronunciada y llega a plantearse algunas pero decididas diferencias. La transposición estético – reflexivo contempla al espectador como un ente activo – reflexivo. La transposición intercultural traslada la acción del hipotexto para insertarla y resemantizarla en una sociedad distinta.

1.4 JUSTIFICACIÓN

El hecho de tomar una obra literaria y llevarla a una obra audiovisual, implica que esté plagada de inconvenientes que muchas veces son pocos conocidos por quienes estudiamos el guión cinematográfico. La mejor forma de comprender este maltrecho camino es recorriéndolo e identificando los elementos que le son comunes a cada texto en particular y hacer que dialoguen en el plano de la intermedialidad no subordinada (sin jerarquizar la obra base a ser transpuesta).

El concepto de transposición es el que mejor se adapta a nuestro esfuerzo por comprender el esbozo de un guión que parte de una obra literaria. La complejidad de este trabajo radica en que se va a tomar un texto escrito hace más de 2.500 años, y se intentará realizar una obra audiovisual sustentada en dicho texto. La complejidad transpositiva implica cambios, no sólo en la narrativa, sino en la estructura, en cómo cada texto se desenvuelve en su medio. Esos cambios generan estesia y conflictos propios de los procesos de tránsito y de las relaciones dialógicas intertextuales (entre los textos) e intermediales (entre los elementos comunes y distantes de las obras). Es importante que exista la oposición como elemento contrario para generar contenido, y esta oposición comienza a partir de los medios en que se representan la obra.

El estudio de la obra de Esquilo remite a los orígenes de la tragedia griega y al tratado de *La Poética* aristotélica, en cuyos fundamentos se basa la estructura de la narrativa contemporánea, no porque hayan sido escritos con una excepcionalidad superior para su época, sino porque marcaron la forma y las características en la manera de contar una historia. Un proceso transpositivo es un hecho dialógico que se logra concretar en la intermedialidad de los textos. *Prometeo Encadenado*, de Esquilo, representa el punto de partida en el cual descansa la idea que es susceptible a cambios. Dicha susceptibilidad se reflejará en las transformaciones rizomáticas que nacen de los procesos dialécticos y del resultado final en la obra fílmica.

1.5 OBJETIVOS

1.5.1 OBJETIVO GENERAL

- Elaborar la transposición de la tragedia *Prometeo encadenado*, de Esquilo, al medio cinematográfico.

1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Definir el proceso de tránsito del texto literario al texto fílmico.
- Delimitar los elementos de la obra escrita que se van a incluir en el guión cinematográfico.
- Escribir el Guión.
- Realizar un Cortometraje.

1.6 CRITERIOS METODOLÓGICOS

Para desarrollar el proceso transpositivo de *Prometeo encadenado*, nos apoyaremos en un estudio de carácter exploratorio, naciendo de la necesidad de comprender las relaciones intermediales entre distintos medios. Es simple utilizar la palabra adaptación e incluirla en los intentos que hace un autor al momento de leer una obra escrita y llevarla a una obra audiovisual, el problema reside en el intermedio, en el resultado del tránsito de un texto a otro, del uso de un lenguaje con unas características y normas bastantes definidas y los distintos elementos que configuran cada texto: estructura narrativa, forma del lenguaje, actancialidad, componentes figurativos, modalidades y programas narrativos, estructuras de significación, elementos semánticos propios de cada texto, extensión, procesos culturales e históricos de cada obra, etc...

La investigación exploratoria es una investigación de carácter interpretativo. Existe un nivel de complejidad al momento de definir el uso de ciertos métodos que logren comprender un tema. Para poder acercarnos a los términos correctos de

nuestro estudio, es necesaria la investigación documental, la investigación audiovisual con referentes del cine que hayan tomado la tragedia griega para el proceso transpositivo y la investigación de casos de estudio para comparar la criterialidad de la transposición entre un texto literario y un texto fílmico:

La investigación científica es un proceso metódico y sistemático dirigido a la solución de problemas o preguntas científicas, mediante la producción de nuevos conocimientos, los cuales constituyen la solución o respuesta a tales interrogantes... el nivel de investigación se refiere al grado de profundidad con que se aborda un fenómeno u objeto de estudio... la investigación experimental es un proceso que consiste en someter a un objeto o grupo de individuos a determinadas condiciones, estímulos o tratamientos (variable independiente), para observar los efectos o reacciones que se producen (variable dependiente). (ARIAS, F; 2006, p.22 - 33).

Entender la transposición es comprender el sistema que estructura cada lenguaje de cada medio. La intermedialidad dialógica presupone procesos metodológicos cualitativos, experimentales, exploratorios, modalidades de tiempo diacrónico y estudios transversales. Si se trata de comprender la investigación a través de las matemáticas y la probabilidad numérica, la variable independiente es aquella que será manipulada en el proceso transpositivo, específicamente, la obra de *Prometeo Encadenado*, de Esquilo, para dar como resultado una variable de tipo dependiente, la cual está sujeta a los cambios que vayan naciendo a través de la transformación literaria o la fílmica. Todos los rizomas posibles forman parte de la cualidad de la variable dependiente, es decir, las posibilidades que tiene el texto cinematográfico.

1.7 DESARROLLO DE LA PROPUESTA

A modo de presentación preliminar del proyecto de grado para la Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela), el desarrollo de la propuesta representa la estructura tentativa en la cual va a descansar el estudio transpositivo de la obra de

Esquilo, *Prometeo encadenado*. En esta parte se estudiará la obra de Esquilo, *Prometeo encadenado*, a través de la traducción de José Alemany Bolufer y de Francisco Rodríguez Adrados, para hacer una aproximación al estudio de ciertos elementos historiográficos de la época. Leer una novela es una experiencia reflexiva y atemporal. El cine es una experiencia sensorial y temporal, que utiliza un intervalo determinado de tiempo para ser narrada.

1.7.1 ¿QUIÉNES SON LOS PERSONAJES QUE INTEGRAN LA OBRA ESQUILEA *PROMETEO ENCADENADO*?

Prometeo: Es el titán amigo de los mortales (filántropos), honrado principalmente por robar el fuego de los dioses en el tallo de una cañaheja (*férula communis*), con el fin de darlo a los hombres para su uso, que luego sería castigado por Zeus a causa de este motivo. El astuto Prometeo es hijo de Jápeto y de la joven Oceánide Clímene la de bellos tobillos.¹ Cuando los dioses y los hombres mortales se separaron, Prometeo presentó un enorme buey que había previamente dividido. En la piel puso la carne y los huesos, y los cubrió con grasas, dándole a Zeus la oportunidad de escoger entre la piel y la grasa, Zeus escogió la grasa y al ver que estos tenían los huesos del animal se encendió en cólera.²

Bía: Es la personificación femenina de la fuerza y la violencia. Era hija del titán Palas y de Estigia, y formaba parte del séquito de Zeus junto a sus hermanos Zelo y Kratos y su hermana Niké.

Hefesto: Es el dios de la forja y del fuego, así como de los herreros, los artesanos, los escultores, los metales y la metalurgia.

Kratos: Es la personificación masculina de la fuerza, el poder o el dominio. Era hijo del titán Palas y de Estigia, y formaba parte del séquito de Zeus, siendo usado como

¹ Hesíodo (510), *Obras y fragmentos*, editorial Gredos.

² Hesíodo (535 – 570), *Obras y fragmentos*, editorial Gredos.

una sola arma junto a su hermano Zelo y sus hermanas Bía y Niké. Participó en la lucha contra los gigantes (Gigantomaquia) y en la lucha contra los titanes (Titanomaquia).

Océano: Personificado como un Titán, hijo de Urano y Gea. Océano, junto con Prometeo y Temis, no se unió al bando de sus hermanos Titanes contra los Olímpicos, sino que se mantuvo ajeno al conflicto. En la mayoría de las versiones de este mito, Océano también rehusó unirse a Crono en la rebelión de este contra su padre Urano.

Ío: Doncella de Argos, sacerdotisa de la diosa Hera e hija de Ínaco, fue una de las amantes de Zeus, pero fueron sorprendidos por Hera, que vigilaba a su marido carcomida por los celos. El dios para salvar a la joven la convirtió en una ternera blanca. Hera exigió a su esposo que se la entregase y ordenó al gigante de cien ojos Argos Panoptes que la vigilara. Zeus, a su vez, encargó a Hermes que rescatase a su amada. Lo guió transformado en pájaro hasta el árbol donde Argos la tenía atada y Hermes durmió al guardián con su flauta, matándolo con una piedra afilada cuando se cerraron todos sus ojos. En recompensa por sus servicios Hera puso los ojos en su servidor en la cola del pavo real, su pájaro favorito, y clamó venganza. Ató a los cuernos de la ternera un tábano que le picaba sin cesar y que la obligó a huir corriendo por el mundo sin rumbo fijo. Así atormentada atravesó el mar Jónico, que recibió de ella su nombre, recorrió Iliria, Tracia y el Cáucaso, donde encontró a *Prometeo encadenado*.

Hermes: Es el dios olímpico mensajero de las fronteras y los viajeros que las cruzan, del ingenio y del comercio en general, de la astucia, de los ladrones y los mentirosos, y el que guía las almas al inframundo, al Hades.

Coro (Oceánides): eran ninfas hijas de Océano y Tetis. Cada una de ellas estaba asociada a una fuente, a un estanque, a un río o a un lago; pero siempre se trataba de corrientes de agua dulce.

1.7.2 EL CONCEPTO DE TRAGEDIA SEGÚN ARISTÓTELES

El concepto de tragedia en Aristóteles está ligado al movimiento. En la metafísica Aristóteles diferencia al ser en *entelequia* y *dynamis*. Entiende el cambio y el movimiento como el paso de lo que está en potencia a estar en acto, por la acción de las causas. Esto significa que cambiar es actualizarse, de un ser a otro ser. En términos filosóficos son las posibilidades del ser en cuanto a cambio y esto lleva a un movimiento de un estadio a otro. Ahora bien para el estagirita el drama³ son acciones, y estas acciones son posibles por los personajes que obran:

Algunos dicen que las representaciones son llamadas dramas, precisamente porque representan personajes que obran [...] Depende de los modos de obrar (las acciones que ejecuta el personaje para lograr sus objetivos), es decir, las posibilidades de obrar de un personaje. Es el desempeño que realiza el sujeto operador con el hacer transformacional.⁴

El concepto de tragedia del filósofo está delimitado por ciertos rasgos propios de los agones celebrados en la antigua Hélade, y se puede definir según la poética con el siguiente concepto:

Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones (Catarsis).⁵

Depende de los modos de obrar (las acciones que ejecuta el personaje para lograr sus objetivos), es decir, las posibilidades de obrar de un personaje. Es el desempeño que realiza el sujeto operador con el hacer transformacional. El Carácter (*ethos*) se refiere al modo habitual de obrar de una persona (la personalidad del

³ Proviene del antiguo griego (δράμα) que significa -hacer- o -actuar-.

⁴ Cappelletti, A; La Poética de Aristóteles 1448 a33.

⁵ Cappelletti, A; La Poética de Aristóteles 1449 b27.

personaje), el Pensamiento (*diánoia*), al modo habitual de pensar (el ideario de cada personaje). Aristóteles divide las virtudes en dos grandes grupos: éticas y dianoéticas.

Las primeras rigen las pasiones y la parte irracional del alma, así como las relaciones del individuo con su prójimo. Entre ellas se encuentra el coraje, la templanza, el pudor, la magnanimidad, el buen humor, etc. Pero, por encima de todas, está la justicia. Las segundas son propias de la parte racional del alma y se refieren a la razón teórica, como la ciencia o la sabiduría, o la razón práctica, como el arte, la prudencia, etc. Al hablar del carácter y del pensamiento, alude, pues, el filósofo a los hábitos buenos o malos, esto es, a las virtudes y los vicios (morales e intelectuales) que definen espiritualmente a los personajes.⁶

1.7.3 DE LA ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA *PROMETEO ENCADENADO*

Según Aristóteles, en su obra *La Poética*, las partes de una tragedia son las siguientes:

Las partes de la tragedia que han de tratarse como elementos formativos en conjunto [...] desde el punto de vista de su cantidad, es decir, las secciones separadas dentro de las cuales se divide, una tragedia posee las siguientes partes: prólogo, episodio, éxodo y una canción coral, dividida en párodo, y estásimo; estas dos son comunes a todas las tragedias [...] El prólogo es todo lo que precede al párodo del coro; un episodio es todo lo que entra entre dos canciones corales completas; el éxodo, todo lo que sigue después de la última canción coral. En las secciones corales del párodo se halla la primera expresión total del coro, y un estásimo es una canción coral sin anapestos o troqueos.⁷

⁶ Cappelletti, A; *La Poética de Aristóteles* (p.63).

⁷ Cappelletti, A; *La Poética de Aristóteles* 1452 b15 (p.13).

1.8 ESTUDIO TIPOLÓGICO

Teniendo el guión filmico y las revisiones pertinentes, junto al estudio realizado de las tipologías transpositivas, en específico el estudio de Adriana Cid, se hará una esquematización minuciosa de los elementos en común de proximidad y distanciamiento de las obras a estudiar. Cuatro modalidades para estudiar en nuestro trabajo: a) transposición de máxima proximidad o transposición iteracional; b) transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación; c) transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético – reflexivo; d) transposición de máxima distancia o transposición intercultural.

1.8.1 EL PROCESO INTERMEDIAL

En esta parte desarrollaremos el estudio previo que se realiza cuando nos enfrentamos a una obra literaria escrita, y como realizadores cinematográficos para la producción de una obra audiovisual, en base al hipotexto (no confundir como texto subordinado).

Obra Literaria	Obra Fílmica
<i>Proceso dialógico intermedial</i>	
Estudio histórico cultural	Estudio histórico cultural
Trazado tipológico	Trazado tipológico
Elementos próximos	Elementos próximos
Elementos distantes	Elementos distantes
Estudio fenomenológico intermedial (ético – estético)	

1.8.2 LA DIALÉCTICA ENTRE DOS TEXTOS

Para Camila Bejarano el guionista cuando parte de una obra previa encara la tarea en una doble posición, la de creador y la de analista (2010, p. 13). La dialéctica debe ser entendida como un proceso rizomático de relación dialógica, en la cual confluyen dos medios mediante un proceso creativo de transformación, dándose una acción de movilidad entre textos.

MEDIO 1	INTERMEDIALIDAD	MEDIO 2
	Resultado Intermedio	
Literario	Relación dialógica rizomática	Cinematográfico
	Procesos creativos	
	Procesos de transformación	
Escrito	PERSPECTIVA TRANSPPOSITIVA	Visual / Sonoro
Histórico geográfico	Idea	Contexto
Atemporalidad	↔	Sentido temporal
Hipotexto	Tránsito (movilidad entre medios)	Hipertexto
ESTRUCTURA		ESTRUCTURA

1.8.3 LA LITERATURA Y EL CINE COMO FORMAS DE EXPRESIÓN

La literatura es considerada un arte y a la vez es una técnica. Se configura a través de procesos complejos del intelecto y forma parte de un conjunto de convencionalismos que han nacido en sociedad. La literatura en sí se sirve de la palabra. En los procesos comunicativos se puede dar de forma oral o escrita. La tragedia era llevada a cabo por actores, pero hubo la necesidad de hacer de la tragedia un texto escrito. Gracias a ello perdura hasta nuestros días. La literatura es el arte del uso funcional de la palabra.

El cine también es un arte, pero no como un mero proceso comunicativo, sino nacido de la necesidad científica del movimiento. El cine logró unir arte y ciencia en un aparato llamado cinematógrafo⁸, un armatoste mecánico, cuyo principio es la base fundamental de toda máquina: biela, manivela y corredera, con una relación de transmisión de 2:1, ciencia, revolución industrial y éxodo campesino. Nace una nueva era, la imagen en movimiento.

⁸ Louis Lumière (1864 – 1948) y Auguste Lumière (1862 – 1954) fueron los hermanos que inventaron el cine, fabricaron material fotográfico, y juntos son los pioneros de la realización cinematográfica. El 13 de febrero 1895 patentaron su invento al que llamaron cinematógrafo, funcionaba como cámara de cine, proyector e impresor de copias. La primera presentación fue el 28 de diciembre de 1895.

La literatura y el cine desde su invención se compaginaron con una solidez vertiginosa innegable. El cine tomó para sí la metonimia, la elipsis temporal, modelos actanciales y semióticos, los tipos de narradores, etc. Es una metáfora escrita hecha imagen que consolidó el poder de una imagen en movimiento narrando en segundos una historia, ante los ojos atónitos de los espectadores. El cine siempre se ha servido de las técnicas narrativas, pero también ha hecho uso de todas aquellas técnicas, artificios y bellas artes para poder narrarse, poder conocer su esplendor y entender la difícil tarea de ser hipertexto, de tener un espacio propio entre las artes.

El teatro, la música, la literatura, la pintura, la escultura, la danza, la arquitectura, el diseño, la fotografía y el cine son expresiones del hombre, son las emociones racionalizadas a través del arte. El cine es arte sólo por el hecho de que nace del hombre para el hombre, carece de utilidad práctica y genera ante el que lo visiona asombro y catarsis.

1.8.4 ENTENDIENDO LAS PERSPECTIVAS ADAPTATIVA Y TRANSPOSITIVA

Se considerará a los estudios realizados por Camila Bejarano Petersen, profesora de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata. Para Petersen existe una relación de los medios al momento de hacer un trabajo transpositivo. Esta relación entre textos está mediada por presupuestos, valoraciones y criterios que involucran definiciones estéticas, ideológicas y pedagógicas.

En la adaptación, usando este término como generador del hipertexto, se configura una jerarquización “ideológica”. El hipotexto tiene un valor canónico, es decir, hay una necesidad normativa latente. En la transposición irrumpe la expansión de posibilidades, tanto narrativas como estilísticas, de contenido y forma, es un término que tiende a ser rizomático, por la multiplicidad de posibilidades al momento de realizar un trabajo transpositivo.

Cuadro comparativo de las perspectivas adaptativas y transpositivas

	ADAPTACIÓN	TRANSPOSICIÓN
Concepción de la realización	Adecuación / Analogía / Trasvasamiento	Apropiación / Recreación / Transformación
Concepto de Corrección	Esencia (Obra Fuente) Lo que el cine debe ser	Apropiación y lecturas Lo que el cine debería ser
Análisis de la obra fuente	Textual	Intertextual + Textual Intermedial/Transtextual/Transmedial
Modelos de Guión	Guiones de narratividad clásica	Guiones clásicos, modernos y postmodernos

Camila Bejarano Petersen 2005

www.bdigital.ula.ve

SEGUNDA PARTE. DEL PROCESO DE TRANSPOSICIÓN CINEMATOGRAFICA

Cuadro de los posibles medios en que se sustenta la obra

Medio 1	Medio 2	Medio 3
Literatura	Guión	Filme
PROCESO TRANSPOSITIVO INTERMEDIALIDAD TEXTUAL RELACIÓN DIALÓGICA RIZOMÁTICA		

2.1 DESARROLLO DE LA PROPUESTA

Vinculación de los elementos configurativos entre la obra trágica de *Prometeo encadenado* y el guión cinematográfico: ¿qué se considera esencial (noción que corresponde al concepto de adaptación) del hipotexto? La necesidad de pensar cambios significa generar zonas de tensión e incomodidad. Ubicar dichas zonas.

2.1.1 PRIMERA LECTURA

Un viaje al corazón de lo desconocido:

Cuando se comienza a esbozar la primera página de una obra trágica hecha para ser interpretada por actores dirigida a una puesta en escena particular, viajamos al pasado en busca de momentos, de añoranzas, etc. Casi siempre el recuerdo es sepia, los colores se pierden y quedan reflejos de algo que fue y ya no es. *Prometeo Encadenado* es una obra sencilla, según el maestro Ángel Cappelletti. *Prometeo Encadenado* es una tragedia con un argumento simple, ya que para llegar al desenlace no es necesario recurrir a un cambio radical de la situación o al descubrimiento de hechos o personas antes ignorados por parte del protagonista. Y hay que recordar que Prometeo presagiaba el futuro, y conocía irremediablemente su destino. La construcción dramática estaba hecha con antelación, los antiguos griegos sabían por qué Prometeo se encontraba encadenado.

Leer el Prometeo, en lo particular, es reinterpretar la vida de Jesucristo como personajes míticos. El *Prometeo Encadenado*, del poeta trágico Esquilo, fue escrita 500 años antes del nacimiento de Jesús. Y es conveniente hacer esta acotación, porque los héroes trágicos inspiran ir hacia la perfección del hombre mundano, un ideal atribuido a los dioses, la cual son seres perfectos que moran otras latitudes, pero creados en el profundo inconsciente resplandeciente del hombre. El mito se vuelve logos. Al pasar este tránsito tan traumático, el hombre no desecha a sus dioses, sino que a través de ellos comienza a entender el mundo en el que habita.

2.1.2 SEGUNDA LECTURA

Prometeo Encadenado en manos de Aristóteles:

En la Obra de *Prometeo Encadenado* podemos observar con detenimiento cada parte desglosada en el siguiente orden:

I Parte / El Prólogo / (Acto I)

La escena es narrada en una montaña de la Escitia (Región de la antigua Europa, entre el Danubio, el mar negro, el Cáucaso y el Volga). Aparecen La Fuerza, La violencia, Hefesto y Prometeo. La narración dramática (el diálogo) es llevado por dos actores: La Fuerza y Hefesto. En esta parte nos ubicamos en un escenario donde conocemos dos elementos importantes del personaje principal en boca de sus verdugos. Estos elementos los podemos definir en dos preguntas argumentales: ¿Quién es llevado encadenado? ¿Por qué es llevado encadenado? Además, vemos cómo encadenan a Prometeo, dando así de manera ingeniosa el nombre de la obra.

II Parte / Párido / Coro

Entrada del coro / Llegan las Oceánides en un carro alado. La entrada del coro contiene cantos con estrofas y antistrofas. Al principio, en el párido el coro acompaña en la aflicción y en el dolor al héroe trágico. El coro es una exteorización del querer decir. Expresa aquello que no puede llegar de manera consciente al personaje principal. Luego entra en escena el Corifeo, la cual expresa una forma de conciencia que manifiesta un sentir común ante la adversidad del héroe trágico. Esta situación es para dar comienzo al primer Episodio.

III Parte / Primer Episodio / (Acto II)

Se aparta el coro y entra Océano. Es el primer enfrentamiento dialéctico. Aquí Prometeo expresa sus pensamientos e ideas y pone de manifiesto su posición frente a su sufrimiento. Sin embargo, evita que Océano intervenga en su aflicción, ya que no quiere que corra con el mismo infortunio. Además, hay una explicación de los males que rodean a Prometeo. Sale de la escena Océano.

IV Parte / Primer Estásimo / Coro

Intervención del Coro. Este está compuesto por estrofa, antistrofa y epodo. Se llama estásimo, porque el coro se ha estacionado en la orquesta. Aquí el coro es un elemento lírico-dramático. Esquilo propone un canto dirigido al clamor hacia el sufrimiento del héroe y muestra entre líneas estructuras sociales de la antigua Hélade⁹, por ejemplo las amazonas o los guerreros de oriente. Pero siempre bajo la continuidad unitaria del argumento que presenta la tragedia clásica.

V Parte / Segundo Episodio / (Acto III)

Es necesario entender que los diálogos son acciones dramáticas. Esquilo fue el primero en introducir dos actores en escena¹⁰. Los actores pueden interpretar grandes hombres o semidioses y llevarlos a un momento dialéctico dramático e incluso puede ser un representante del coro, al que llamamos Corifeo para que lo ejecute. En esta parte el Corifeo trata de que Prometo entre en razón por su insensatez. Acá observamos el hecho dialéctico de su castigo y conocemos el concepto de *Hýbris*.¹¹

VI Parte / Segundo Estásimo / Coro

En esta parte el coro manifiesta el temor a los dioses y el deleite que hay en ello. Además, aparecen de nuevo los elementos que configuran el error trágico la *Hýbris*.¹²

⁹ En griego *HELLAS*, tierra de los helenos. Nombre que recibió la antigua Grecia junto a sus colonias, sus Estados y sus islas.

¹⁰ Cappelletti, A; La Poética de Aristóteles 1449 a17 (p.5)

¹¹ Es un concepto griego que puede traducirse como ‘desmesura’. No hace referencia a un impulso irracional y desequilibrado, sino a un intento de transgresión de los límites impuestos por los dioses a los hombres mortales y terrenales. En la Antigua Grecia aludía a un desprecio temerario hacia el espacio personal ajeno unido a la falta de control sobre los propios impulsos, siendo un sentimiento violento inspirado por las pasiones exageradas, consideradas enfermedades por su carácter irracional y desequilibrado, y más concretamente por Ate (la furia o el orgullo). Como reza el famoso proverbio antiguo, atribuido a Eurípides: “Aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco”. En síntesis, *Hýbris* o *hibris* es un castigo lanzado por los dioses. La concepción de la *hibris* como falta determina la moral griega como una moral de la medida, la moderación y la sobriedad, obedeciendo al proverbio *pan metron*, que significa literalmente ‘la medida en todas las cosas’, o mejor aún ‘nunca demasiado’ o ‘siempre bastante’. El hombre debe seguir siendo consciente de su lugar en el universo, es decir, a la vez de su posición social en una sociedad jerarquizada y de su mortalidad ante los inmortales dioses.

¹² Adrados, F; Traducción de *Prometeo Encadenado*. [...] Pues sin temor a Zeus, por tu propio impulso honras en exceso a los mortales... (P.269)

VII Parte / Tercer Episodio / (Acto IV)

Ío viaja errante por las tierras del antiguo mundo picada incesantemente por un insecto como castigo contra Hera. Ío se muestra como un personaje trágico que encuentra en su andar a Prometeo, el cual profetiza su último recorrido y la generación que engendrará para liberar al mismo Prometeo. Aquí existe un elemento argumental simple, Prometeo etimológicamente significa el previsor, esto significa que el personaje principal conoce su destino y el destino de otros, pero el espectador aún no sabe que pasará. Entonces, por un diálogo argumentado en la teogonía de la antigua Grecia, Prometeo previsor a Ío de los males futuros que le avecinan, de la caída de Zeus y de quien le libere de sus cadenas¹³. En este episodio nos preparamos psicológicamente a través de Prometeo de recibir cualquier castigo, ya que sabemos que algún se liberará y vera caer a su agresor.

VIII Parte / Tercer Estásimo / Coro

Constituida por estrofa, antistrofa y epodo, es el último estásimo. Aquí el coro acude al dolor de Ío, quien sufre tal agonía por el infortunio de ser visitada por Zeus.

IX Parte / Cuarto Episodio / (Acto V)

Hermes el mensajero de Zeus entra en escena. Es la apoteosis del verbo hecho tragedia. Es el enfrentamiento dialéctico entre Prometeo y el enviado de Zeus.

X Parte / Éxodo / Final

Es la parte final de la tragedia, hay cantos líricos y dramáticos, el héroe reconoce su error y es castigado (a veces con la muerte) por los dioses, sufriendo el *pathos* y muchas veces convirtiéndose en el *pharmakon* (el remedio para el mal). Es aquí donde aparece la enseñanza trágica. Aquí Prometeo exclama el dolor que se le aproxima, una historia similar y muy hermosa es la oración de Jesús de Nazaret en el monte de los Olivos en Getsemaní¹⁴.

¹³ Heracles o Hércules fue quien lo liberó.

¹⁴ La Biblia, versión Casiodoro de Reina 1569; Evangelio de San Lucas, Capítulo 22 versículo 30.

TERCERA PARTE. DE LA TRAGEDIA GRIEGA AL CORTOMETRAJE

3.1 ESCRITURA DEL GUIÓN

¿Por qué *Prometeo Encadenado*? Porque es una de las obras más representativas de la tradición trágica griega. Además en *Prometeo Encadenado* existen tres cosas incomparables relacionadas con la forma en cómo se desarrolla la historia y la manera en cómo se muestra a los personajes. El maestro Luis Alberto De Cuenca distingue los siguientes elementos: “la primera es la habilidad en el manejo de la perspectiva, ya sea de lugar, ya de tiempo; la segunda, la pintura del mismo titán, la figura más tremenda de la literatura antigua y la más noble de la mitología helénica, eterno arquetipo de la grandeza intelectual y moral que desafía a la omnipotencia en defensa del débil; la tercera, la concepción de Zeus, que en esta obra es un tirano brutal, y le disminuye hasta convertirle en la deidad local familiar de los contemporáneos del poeta.” (Alemany y Bolufer, J; P.18-21)

www.bdigital.ula.ve

Al momento de leer la Tragedia de Esquilo, *Prometeo Encadenado*, específicamente la traducción que realizó el maestro José Alemany y Bolufer, comencé a adentrarme en un mundo de dioses ajenos a mi realidad. La primera vez que leí la obra, estaba imaginando el sufrimiento eterno de un dios hecho hombre (por la forma como humanizan a los dioses) a causa de su transgresión a las leyes impuestas por los dioses, el $\pi\alpha\theta\omicron\varsigma$ de un titán que sufre a causa de la $\acute{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$. ¿Cómo filmar algo escrito hace más de 2500 años? Esa pregunta no está hecha por casualidad, o porque descubrí por vez primera algo que jamás nadie ha intentado. Esta pregunta nace por el hecho de que ya muchos autores cinematográficos, artistas plásticos, arquitectos, diseñadores y literatos han tratado de comprender, al igual que yo, las posibilidades y a su vez las dificultades que implica un proceso transpositivo, que por ciertos convencionalismos se ha llamado adaptación. La imagen más hermosa y terrorífica al principio de la obra, es cuando llevan encadenado a Prometeo hacia su

destino trágico. En palabras de la Fuerza: Ya estamos al postrer fin de la tierra, en la región Escitia, en un lugar inaccesible. (Alemany y Bolufer, J; P.29)

Esas palabras dichas por la Fuerza tienen un significado muy fuerte para el pueblo de la Antigua Hélade. Las fronteras de sus tierras eran conocidas hasta ciertos lugares, y la región del Escitia era uno de ellos, un lugar desconocido más allá de las altas montañas del Cáucaso en donde las praderas se pierden y a los que el hombre jamás ha visitado. Pero, los dioses si son capaces de ir hasta allá, y por qué no, de llevar a uno de los suyos encadenado para que sufra eternamente mientras un águila le devora el hígado diariamente por toda la eternidad. El hecho de que se encadene a un titán también está dotado de significado. Las cadenas representan una forma de sometimiento, una atadura ligada a un ser superior, un modo esclavizante de mostrar el desprecio hacia la desobediencia, es la apariencia de un dios omnipotente como Zeus visto a través de las cadenas como un ser castrante. Esta imagen a través de hermosas palabras dotadas de fuerza y de significado profundo, han perdurado por siglos gracias a la bienaventuranza del destino y del hombre.

Para Ángel Cappelletti, la Tragedia *Prometeo Encadenado* es un texto con un argumento simple. Esto significa que es una tragedia con los elementos constitutivos de una obra trágica, pero es de argumento simple, lo que implica que la peripecia del autor para llegar al desenlace de la historia no necesariamente tiene que recurrir a un cambio radical de la situación o al descubrimiento de hechos o personas antes ignorados por parte del protagonista. Y hay que recordar que Prometo presagiaba el futuro y conocía irremediabilmente su destino.

Sin embargo, en el proceso transpositivo existe un ethos implícito, el del lector/guionista. Tratando de comprender el mundo de los dioses que castigan y premian, me permití interpolar los personajes por otros, cambiar los dioses por hombres, para hacer énfasis en la fragilidad del hombre. Un dios puede regenerar sus órganos, pero un hombre no. La eternidad existe para los dioses, pero la muerte es

para el hombre fáctica e ineludible. Un hombre apenas es un costal de carne, huesos, sangre y sesos. ¿Por qué no intentar emular un castigo inevitable? ¿Acaso un hombre no puede ser dios y tomar aquel lugar en el Cáucaso por un día?

3.1.1 EL PRIMER INTENTO Y LOS PRIMEROS BOSQUEJOS

Comenzar a escribir un guión no es cosa fácil. Primero hay que tratar de ver el mundo en imágenes, claro está que los diálogos forman parte de una estructura de signos lingüísticos que no escapan de lo literario, pero el conjunto de la obra fílmica está enmarcada en lo visual. Para llevar a cabo un proceso transpositivo de un medio a otro, es necesario entender cómo se estructura en cada uno de ellos. La tragedia de Esquilo de la cual partimos es una traducción de la traducción en Alemán de la obra original. En este caso, implica un tránsito de una lengua escrita a otra. Realizar una transposición de una obra literaria a un texto fílmico nos conduce a una multiplicidad de posibilidades en cuanto a los cambios que pueda sufrir el texto.

www.bdigital.ula.ve

Tomar la obra de Esquilo es como tomar el primer motor a vapor y despiezarlo en sus distintas partes que componen el conjunto total, este proceso se denomina análisis, y es ir de lo general a lo particular. Comprender cada elemento es fundamental para poder adentrarse a un proceso transpositivo que delimite una línea de trabajo dirigida a crear una nueva obra.

El punto de partida es la obra trágica de Esquilo, *Prometeo Encadenado*. Y nuestro punto de llegada es la realización de un cortometraje basado en dicha obra. Pero, para llegar allí es necesario analizar las partes que componen la obra y los elementos y los recursos cinematográficos para la consecución del cortometraje. Existen varios principios para aplicar la teoría del rizoma en el tránsito entre dos textos, algunos principios los comenta G, Deleuze; F, Guattari; en su libro: *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*:

Escribir no tiene nada que ver con significar [...] Los principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. [...] El principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para —reaparecerl en el sujeto. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad). [...] El principio de ruptura asignificante: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo. Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno. (G, Deleuze; F, Guattari, 2004: p, 12-20)

Ahora bien, todo proceso intermedial es rizomático y estésico. Hay una necesidad dialógica entre un texto y otro, entre un medio y otro. Para Adriana Cid, hay una importancia en determinar la literatura y el cine como lenguajes diferentes, además de evaluar una transposición lograda, que incluye el carácter estético de la obra y la condición para catalogarla como obra de arte:

Por tanto, toda transposición fílmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor. En cierto momento de la génesis y realización del film o previo a él, se produce casi mágicamente, una intersección de horizontes entre ambos artistas, el escritor y el cineasta, y de ese encuentro, brota una (re)lectura singular del texto literario. Lejos de renunciar a sus preocupaciones y a su estilo, el director cinematográfico despliega en este proyecto, sobre el folio literario que lo ha subyugado, su propio cosmos personal (CID, 2011: p, 28).

Es importante entender los medios con los cuales se representan las artes. Para Andrei Tarkovsky existe un elemento fundamental que determina las diferencias entre un texto literario y un texto fílmico:

Cada arte vive y nace según sus propias leyes... aparecen diferencias irreconciliables, consecuencia de la diferencia por principio entre un modo de representación verbal y otro visual fílmico... si en el cine el tiempo se representa con la forma de un hecho, esto quiere decir que ese hecho se reproduce en forma de una observación sencilla e inmediata. El elemento fundamental en el cine, el que le da la forma y lo determina desde la más insignificante toma, es la observación (TARKOVSKY, 1985: p. 77-87).

La forma como empecé a estructurar la historia se basa en un primer intento de observar a los dioses como simples mortales que se manejan al margen de las leyes y normas terrenales, así veo a los dioses humanos en mi contexto socio-cultural. Hombres que están al margen de la ley, esos son los dioses. La víctima, en este caso Carlos, es otro dios, un hombre que desea interpretar a Prometeo, pero que en realidad su interpretación es la de apoderarse de un dinero que no es suyo para poder salvar la vida de su hijo moribundo en un hospital.

Prometeo no sólo se recuerda por haber robado el fuego sagrado sino por ser el dios que presagiaba el futuro. Entonces ¿cómo mostrar a Carlos? Carlos será un hombre que por intuición y sentido común sabrá que esperar si toma algún tipo de decisión incorrecta, y se conocerá por haber timado a sus verdugos. Zeus es el dios que castiga y exige, pero no aparece como un personaje en la tragedia, sólo es nombrado en el diálogo argumental como el dios que mandó a que castigarán a Prometeo. En el guión se plasma un personaje llamado el Dr. Guerrero quién manda a ejecutar a Carlos.

Un texto fílmico en contraposición con un texto “dramático” (guión para teatro) necesita de ciertos elementos visuales y sonoros para contar la historia. Zeus se conoce por tradición como el Dios de los dioses, el soberano del Olimpo, pero al Dr. Guerrero, ¿quién lo conoce? El drama en su esencia necesita de la confrontación de elementos discursivos opuestos para lograr contar una historia. Antes de emprender el viaje del proceso de escritura del guión, fue imprescindible esbozar una especie de formato editable, una mini-pantalla escrita de cómo quería ver la historia que pensaba. Traté de meditar en una puesta en escena inicial, un montaje correcto (el montaje correcto es aquel que pueda engranar los eslabones fabricados en la producción que moverán a la historia), la cantidad de personajes idóneos, el tiempo que debería durar, e, indudablemente, el argumento con el que tal vez podría contar. Mi primer esbozo de la estructura, antes de comenzar a escribir el guión (ver anexos - esquema de proyecto), configura un intento en papel de ver imagen / corte / texto / diálogos, en una unidad secuencial homogénea. Es decir, que en una línea de tiempo se pueda mostrar una historia entramada técnicamente.

En la tragedia de Esquilo existen varios personajes, el Gran Océano, Ío hija de Ínaco, La Violencia, La Fuerza, Hefesto, Hermes y Las Océánides, etc. Sin embargo, la tragedia forma parte de una trilogía de la cual algunos historiadores y filólogos, *Prometeo Encadenado* es la segunda parte de la historia de este Titán, ya que hay una tragedia llamada *Prometeo Liberado* (tercera trilogía) y *Prometeo Portador del Fuego*

(primera trilogía). En esta segunda parte de *Prometeo Encadenado*, el protagonista es encadenado en el Cáucaso, visitado por Océano e Ío, e interpelado por Hermes.

Como futuro realizador audiovisual y estudiante de medios audiovisuales, supongamos que realizo un filme con solamente visitas e interpelaciones a un encadenado. En lo particular, no creo que lleve a buen término esta obra tan única y maravillosa. Algo que me pregunté fue ¿cómo robaría nuestro héroe el fuego del Olimpo? Pregunta que ya tenían clara los antiguos griegos. Aquel objeto del deseo llamado el fuego divino, ese objeto intocable ajeno al hombre mortal ¿por qué se los dio a los hombres? Según la tradición griega fue porque Prometeo sintió misericordia al ver a los hombres pasar frío y hambre. En la tragedia esquilea fue por filantropía (amor a los hombres).

La idea básica para empujar la historia hacia la fatalidad irremediable es que Carlos (Prometeo en el cortometraje) participe como el portador de un objeto, de un objeto que sea importante para el Dr. Guerrero (Zeus en el cortometraje), no que lo robe, pero que si pueda persuadirlo de algún modo para conseguirlo. Al igual que hizo Prometeo que en una pila puso las partes comestibles de un buey, la carne y las entrañas, y las recubrió con el vientre del animal, en otra pila puso los huesos y los cubrió con grasa. Al pedirle a Zeus que eligiese entre las dos, el dios optó por la grasa y se sintió muy disgustado al descubrir que ésta cubría una pila de huesos. Desde ese momento sólo la grasa y los huesos se entregaron a los dioses en sacrificio; la buena comida quedaba para los mortales. Lo más importante es aquello que está en juego, y es la vida misma del héroe. Un breve ejercicio semiótico nos definiría como lexema a /Carlos/ y sus semas serían: ingenuo / soñador / temeroso / víctima / sacrificador. El /Dr. Guerrero/ como lexema, y sus semas serían: inmoral / soberbio / vengativo / astuto / indolente / maquiavélico / malvado / irónico/.

El primero que dialoga es el protagonista. Prota (primero) agonía (lucha / agonía / contienda) agón (reunión / asamblea / palestra / disputa) el primero que habla

/ el primero que lucha. Prometeo es el protagonista de la tragedia esquilea y Carlos será nuestro héroe trágico en la transposición fílmica. Prometeo es un titán encadenado por los dioses, su castigo se debe al hecho de robar el fuego sagrado del Olimpo y habérselo entregado a los hombres por su filantropía (por el amor a los hombres). Hefesto dice: ¡He aquí lo que te has granjeado con tu filantrópica solicitud! Dios como eres, sin temer la cólera de los dioses, honraste a los mortales más de lo debido, y en pago guardarás esta desapacible roca, en pie derecho, sin dormir, sin tomar descanso, y vano será que lances muchos lamentos y gemidos; que son recias de mover las entrañas de Zeus, y tirano nuevo siempre duro. (Alemany y Bolufer, J, 1989: p.30)

3.1.2 PROCESO DE ESCRITURA

La escaleta como hija legítima de un esbozo es un intento de acercarse a los cortes de una futura edición. Con mi primera escaleta comprendí mejor las partes que componen la tragedia esquilea. Sin embargo, una escaleta carece de diálogos y no es un guión todavía.

¿Por qué el coro terminó siendo un accesorio en el teatro trágico griego? Al principio sólo había un actor en el escenario que dialogaba con el coro, pero a Esquilo se le atribuye el uso de dos o más actores en el plató o escenario para crear así una oposición discursiva y generar el drama. El coro pasaría a declamar en versos el pensamiento del escritor trágico y el sentimiento como clamor general del pueblo griego por el sufrimiento que padece el héroe, pero no afectaría el hilo del argumento. ¿Cómo lograr integrar un coro o un corifeo en un texto fílmico contemporáneo?

Personalmente no creo verme envuelto de ninfas Oceánides mientras uno de mis personajes está a punto de morir mientras ellas se lamentan en voz alta de los males que acaecen sobre el pobre desgraciado. En ciertos textos pueden funcionar, pero en el mío particularmente y por las condiciones de mi contexto geopolítico, cultural, social, económico, pienso que no. Pero, indudablemente necesitaría esa

figura, el de un corifeo, o más bien el de un Anfitrión, que si lo llegase a quitar del cortometraje no me altere de ninguna manera la esencia argumental de la obra dramática. La presencia del Anfitrión es uno de los hitos más complejos para darle cuerpo argumental al guión cinematográfico que sustentará el cortometraje.

Ahora bien, ya estoy entendiendo el proceso que va a sufrir mi guión, pero cómo lo integro bajo un esquema metodológico y de investigación. Aquí entra la teoría respecto a los procesos transpositivos, y en mi caso de estudio y de elaboración del proyecto me remitiré al trabajo de Adriana Cid.

En el esquema de la relación proximidad / distancia (diagrama de Adriana CID), es necesario señalar los dos elementos que diferencian cada texto. Por un lado, en el texto literario predomina la narración, utilizando signos específicos para generar significados, sean estos verbales o escritos. Por otro lado, en el texto fílmico predomina lo visual. A lo largo de los años la teorización sistemática de la “adaptación” cinematográfica ha sido estudiada bajo la lupa germánica, ya que los primeros hipotextos en ser redescubiertos y “adaptados al cine” son de lengua alemana.

Sergio Wolf comenta sobre los acercamientos o proximidades y las distancias, más no los criterializa metodológicamente para generar su esquema de fidelidad / traición. Adriana Cid distingue cuatro modalidades transpositivas: a) Transposición de máxima proximidad o transposición iteracional; b) Transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación; c) Transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético – reflexivo; d) Transposición de máxima distancia o transposición intercultural.

La transposición iteracional replica al hipotexto literario en todos sus elementos: personajes, ambientaciones, narrativa, organización secuencial, diálogos, pero llevando a cabo un trasvase transmedial con la estética propia del filme. La

transposición como reorientación presenta una lectura del texto literario que pone ciertos acentos, modifica elementos de manera más o menos pronunciada y llega a plantearse algunas pero decididas diferencias. La transposición estético – reflexivo contempla al espectador como un ente activo – reflexivo. La transposición intercultural traslada la acción del hipotexto para insertarla y resemantizarla en una sociedad distinta.

En nuestro caso de estudio vamos a trabajar bajo una modalidad de Transposición Intercultural, la cual toma como fundamento hipotextual la obra trágica de Esquilo, *Prometeo Encadenado*, para resemantizarla e incorporarla a una sociedad diametralmente distinta, ya sea por la época, por sus saberes, o simplemente por los intereses de poder que envuelven a nuestra sociedad venezolana.

Para la configuración de la estructura narrativa, necesitaremos de una idea matriz, que nos lleve a buen término el desarrollo de cada escena dentro de la historia, pero sin dejar a un lado la idea matriz que mantiene la unidad de la tragedia esquilea, *Prometeo Encadenado*. Este es un proceso de sistematización y la idea matriz que se mantiene a lo largo de la obra de Esquilo, es que un dios es castigado.

Idea Matriz = alguien es castigado (hombre / mujer / dios)

Estructura dramática = discursiva – discontinua (El guión es narrado en Flashback)

Base Argumental Simple (BAS) = /Reprimir/ /Castigar/ /Castrar/ /Renunciar/

De la idea matriz surgen preguntas que de alguna manera moverán el hilo dramático de la historia ¿por qué lo castigan?, ¿quiénes lo castigan? y ¿cómo lo castigan? Es importante señalar que la hbris es un elemento fundamental como hilo conductor de la obra esquilea y nos servirá también para desarrollar el guión fílmico.

Para el cortometraje es importante que cada escena muestre el castigo que flagela al personaje principal. No sólo el hombre “Carlos” es castigado por tomar un dinero en préstamo y no pagarlo, también está sufriendo un castigo por no interpretar

un papel, el estar desempleado y no poder ayudar a su hijo desahuciado. Carlos vive en un mundo en el cual las reglas son impuestas por personas malvadas. Es un mundo en decadencia, al parecer el único trabajo que existe es al margen de la justicia.

Las escenas se trabajaron en bloques, de acuerdo a la idea matriz, para intentar definir los diálogos y pensando en cómo unir una escena con otra. Los nodos representan la intersección de dos imágenes distintas que pertenecen a escenas diferentes, escenas que se alejan en tiempo y espacio narrativo, pero que se deben acercar en tiempo y espacio dramático.

3.2 EL PROCESO INTERMEDIAL DE LA ESCRITURA

En esta parte desarrollaremos el estudio previo que se realiza cuando nos enfrentamos a una obra literaria escrita como realizadores audiovisuales. De acuerdo a la siguiente tabla desglosaremos ciertos elementos que condicionan el proceso de transposición.



Estudio fenomenológico intermedial (ético – estético)

La estructura dramática implica las acciones del personaje o de los personajes. Para definir la estructura dramática es importante conocer las bases argumentales que van a sostener la historia. Un argumento en esencia es el razonamiento que se emplea para probar una proposición. Un argumento puede ser simple cuando los elementos

discursivos sirven para darle solución a un planteamiento. Cuando un argumento es complejo el discurso interno se entreteje aún más, para dificultar la solución al planteamiento. La siguiente tabla es un desglose del estudio fenomenológico intermedial de los dos textos, el literario y el fílmico.

PROMETEO ENCADENADO GUIÓN PROMETEO ENCADENADO

Proceso dialógico intermedial

Grecia 500 años antes de Cristo Venezuela 2023 después de Cristo

Transposición Intercultural

3.2.1 ELEMENTOS PRÓXIMOS

- La estructura dramática.
- Diálogos con traducciones que tratan de acercarse a la esencia del texto antiguo.
- La humanización de los personajes (el pathos / el sufrimiento).
- Castigo / Venganza (Hibris).
- La idea Matriz.

3.2.2 ELEMENTOS DISTANTES

- El lenguaje.
- La cultura / religión.
- El medio en el cual se presentan.

3.2.3 ESTUDIO FENOMENOLÓGICO INTERMEDIAL (ÉTICO – ESTÉTICO)

Las preguntas que surgieron en el proceso de escritura del guión, se deben a la dificultad de realizar una transposición partiendo de un texto antiguo y en otra lengua, ¿por qué Prometeo es llevado al Cáucaso?, ¿qué hizo antes para ser llevado?, ¿acaso el castigo que Prometeo recibe está acorde a sus acciones y al daño que ocasionó? y

¿qué significado tiene el coro en la tragedia de Esquilo? Como no tengo un antecedente “narrativo” sino simples versiones de la existencia de un Prometeo que roba el fuego, me pregunto: ¿cómo comenzaría a narrar mi historia?, ¿acaso la relevancia de la historia de Prometeo es algo que me conmueva? Si los dioses eran vistos como hombres, entonces los hombres pueden ser vistos como dioses, ¿qué elementos hay en el castigo de Prometeo que funcione para castigar a un nuevo personaje?, ¿qué personajes me gustan y cuáles no de la obra esquilea *Prometeo Encadenado*? y ¿qué personajes tomaría como referencia para la elaboración del guión y por qué lo haría?

3.3 EL PROCESO DE REESCRITURA

A partir de la versión número tres, tuve un consenso conmigo mismo. Quería contar la historia, pero había algo que no encajaba. No era la forma de narrar los hechos, porque ésta ya estaba estructurada desde el principio de la escritura, sino el hecho de cómo se realizó un primer intento de los diálogos de cada personaje, tal es el caso, que en el proceso de producción se efectuaron cambios de último momento. Los diálogos son elementos fenoménicos, están ligados a los procesos comunicativos del hombre. El lenguaje deviene de la experiencia. El modo en cómo operan los elementos en la naturaleza apenas son explicables por el uso de un sistema de signos codificados. El lenguaje hablado necesita ser expresado por un lenguaje corporal, a esto le podría llamar, la corporeidad del habla. Un simple “hola” puede transformarse en un ¿hola? ó en ¡Hola! e incluso Hola...

Es importante observar la reescritura del guión como un proceso rizomático de transitabilidad. Esto significa, que el reescribir un guión deberá generar elementos narrativos que contribuyan a equilibrar las raíces más profundas de la historia. Además, todo guión cinematográfico es un medio intermedio que está en un tránsito estésico constante para luego lograr un hecho de tipo estético, el cual será la realización del filme, aunque allí no concluya el tránsito y la intermedialidad. La idea

matriz y la base de la estructura nominal del guión es: alguien es castigado. Tanto en la obra de Esquilo como en la realización del guión *Un hombre / Un Dios* es castigado.

El Tagline es la frase que constituye un proyecto. En esta se encierra la esencia general del trabajo audiovisual. En el proceso de reescritura del guión se tomó en cuenta los siguientes tagline:

- ¿Qué ofrecerías por la vida de tu hijo?
- La última interpretación de tu vida.
- Es mejor un miserable muerto que un cobarde vivo.
- El trabajo más remunerado es aquel que te aliena.
- Ni actuando escaparás.

En el proceso de reescritura se elaboró un Logline, el cual sirve para evaluar la idea matriz y como guía básica para la escritura. El logline fue el siguiente: un actor fracasado tiene a su único hijo enfermo, pero necesita conseguir el dinero suficiente y de forma rápida para salvarlo, así su vida corra peligro.

Protagonista, conflicto y estructura. Estos son los tres elementos fundamentales para construir un Storyline. En el proyecto audiovisual es el siguiente: un actor fracasado tiene a su único hijo enfermo. Su deseo más importante es poder interpretar el papel de *Prometeo Encadenado*, lo que impide que tenga un trabajo estable y lo suficientemente remunerado. Un día su mujer lo enfrenta con la realidad y le pide que busque la forma de ayudar económicamente con la operación, ya que la vida que corre peligro es la de su propio hijo. El actor decide interpretar el papel que le tocó y arriesgar su vida a cambio de conseguir dinero rápido para operar a su único hijo.

El coro es un elemento importante en la obra esquilea. En el proyecto audiovisual introducir un coro genera ciertos conflictos dramáticos para poder llevar a

buen término la historia. En el proceso de escritura llegó a mí por inspiración de las musas áticas la forma de un corifeo, al que llamaré El Anfitrión. El Anfitrión se muestra en un escenario oscuro, con luces duras ante un público que no veremos. Él será el presentador de un gran héroe. Su diálogo formará parte de la estructura de un monólogo y creará la sensación de continuidad en un espacio “real” dentro del film. Es imperceptible crear un lugar atópico en el cortometraje por la irrupción del personaje llamado El Anfitrión. Además, durante este proceso se está definiendo cómo llegar hacia aquel lugar y cómo salir de él, un espacio cuyo amo y señor es El Anfitrión.

El teatro es un elemento que se encuentra en un nivel de estructura profunda, ya que al momento de morir el personaje principal su proyección corpórea es dirigida hacia ese lugar. Sin embargo, el teatro como personaje abre y cierra el Punto Medio del proyecto. ¿Cuál es el punto medio en el guión? conozcamos un poco del topos en el proyecto. Hay varios lugares en el guión: una montaña, un apartamento, un teatro y un edificio de ladrillo. Cada uno de estos lugares es una forma de múltiples personajes. Esto significa que los diferentes topos tienen una carga dramática y varios elementos discursivos que alimentan la narración visual del filme.

Conozcamos el edificio de ladrillo. El ascenso de Carlos por unas escaleras y un sol que sirve como proyector absoluto de un plató. Allí en ese lugar se presenta Carlos (Prometeo). Las escaleras ascendentes indican un nivel de superioridad y dominio. Las reglas de aquel lugar son las siguientes: los malos ganan, los buenos pierden. Hay una estructura de poder definida. El pasillo que recorre Carlos es un proceso de iniciación que muestra lo laberíntico que son esas estructuras de poder.

Esta idea apareció fuera del guión. Durante el proceso de preproducción y con la tercera versión del guión escrita se realizó el scouting (visitas de posibles locaciones). Se logró concretar la locación que aparece en el proyecto, pero en el guión estaba escrito como elemento topológico un galpón, pensando en la magnitud

del poder y la extrema espacialidad entre los egos de cada personaje. Al fin y al cabo, eso no se concretó y se decidió filmar en el edificio de bloque realizando un bosquejo de cómo entraría el personaje principal y de cómo se presentaría al Dr. Guerrero.

Una semana antes del rodaje, pensé que el sólo hecho de llegar al recinto del Dr. Guerrero y verlo fumar, no sería suficiente para construir un personaje clave en el desarrollo de la historia. La llamada hecha en un voice over es la antesala a un mundo sin escrúpulos. La bombona de oxígeno representa un respiro del mundo asfixiante en el que vive el Dr. Guerrero, pero ese mundo es el que lo hace ser quién es. La siguiente tabla muestra algunos aspectos semióticos del personaje del Dr. Guerrero.

Tabla semiótica del Dr. Guerrero en su hacer transformacional:

PERSONAJE	Competencia	HACER TRANSFORMACIONAL Conjunción ($\wedge$) Disyunción ($\vee$)	/modalización/	Objetivo Principal	Acción o Proceso
Dr. Guerrero Carrero	Poder-Hacer	Quedó conjunto por su Querer – Hacer El Dr. Guerrero queda conjunto en la búsqueda de venganza, porque su Poder de conseguir el dinero para Carlos era el Querer Sujeto $\wedge$ Objeto	Querer-Hacer	Vengarse de Carlos por haber rechazado el trabajo que alguna vez le ofreció	Vengar

¿Qué tienen en común el Dr. Guerrero y Zeus? En la obra de Esquilo *Prometeo Encadenado*, La Fuerza declama lo siguiente:

[Pues hurtó su atributo, el fulgurante fuego, universal artífice, y lo entregó a los mortales, razón es que de tal culpa satisfaga a los dioses, porque así aprenda a llevar de buen grado la dominación de Zeus, y a dejarse de aficiones filantrópicas.] (Alemany y Bolufer, J; P.29)

En el guión fílmico el Dr. Guerrero está molesto con Carlos, porque le pidió que trabajara para él y Carlos rechazó la oferta. Existe una conexión entre estas dos acciones y es la de resarcir un daño a través del castigo, y lo más inquietante es la percepción de cómo es visto ese daño.

Para Zeus el que Prometeo haya robado el fuego no significó gran cosa. Los seres humanos para seguir subsistiendo necesitaban del preciado poder del fuego y eso no era razón suficiente para dejar de ser el dios del Olimpo. Para el Dr. Guerrero el que Carlos haya robado el dinero no significa que con esa actitud pilluela lo arruinara financieramente o dejara de ser el jefe mafioso que ostenta ser.

El común denominador de las obras en estudio es la afrenta que genera la *Hibris* (desobediencia/desmesura/transgresión) de los dos personajes. Prometeo que es el personaje principal, queda conjunto con su proceder, conoce el futuro, sabe que un descendiente de Ío lo liberará y que su sufrimiento será momentáneo en el tiempo visto desde la perspectiva de un dios olímpico. Carlos sabe el destino fatal que le espera y es consciente de la vida miserable en la que está sumido, pero esa decisión salvará la vida de lo único perfecto que tiene, su hijo. La siguiente tabla muestra algunos aspectos semióticos del personaje Carlos.

Tabla semiótica de Carlos en su hacer transformacional:

PERSONAJE	Competencia	HACER TRANSFORMACIONAL Conjunción ($\wedge$) Disyunción ($\vee$)	/modalización/	Objetivo Principal	Acción o Proceso
Carlos	Deber-Hacer	Quedó conjunto por su Poder – Hacer Carlos queda conjunto en conseguir el dinero para operar a su hijo, porque su Deber de conseguir el dinero era el Poder Sujeto $\wedge$ Objeto	Poder-Hacer	Conseguir el dinero para operar a su único hijo	Conseguir

¿Qué hace que Carlos deba y no quiera ayudar a su hijo? Entre el deber y el querer hay un sendero diametralmente opuesto. Son caminos que se transitan de modo distinto. El deber se adquiere por compromiso o por imposición, en cambio, el querer se adquiere por gusto o por persuasión. Las dos competencias pueden estar juntas, pero siempre una bajo el esquema transformacional de otra. Sin embargo, las dos nacen por razones distintas. La vida del hijo de Carlos en el guión es vista como un deber. La forma en cómo se desarrolla la historia y la trama profunda generada por el texto de los diálogos deja ver muy claramente una competencia del DEBER. La habitación de su hijo es el Cruce del Primer Umbral, el enfrentamiento a solas con su ego y el ello, el momento ideal para que el Corifeo presente a su Héroe Trágico.

Carlos tiene dos vertientes sémicas nucleares: /Actuar/ - /Trabajar/ bajo el verbo que acciona la trama /CONSEGUIR/. La única forma que logre quedar conjunto, es interpretar el papel que le costará su vida, y ese papel es el de hacer de Prometeo, un hombre que se inmola para salvar la vida de un ser que ama.

Esquema básico del viaje del héroe en el recorrido de Carlos

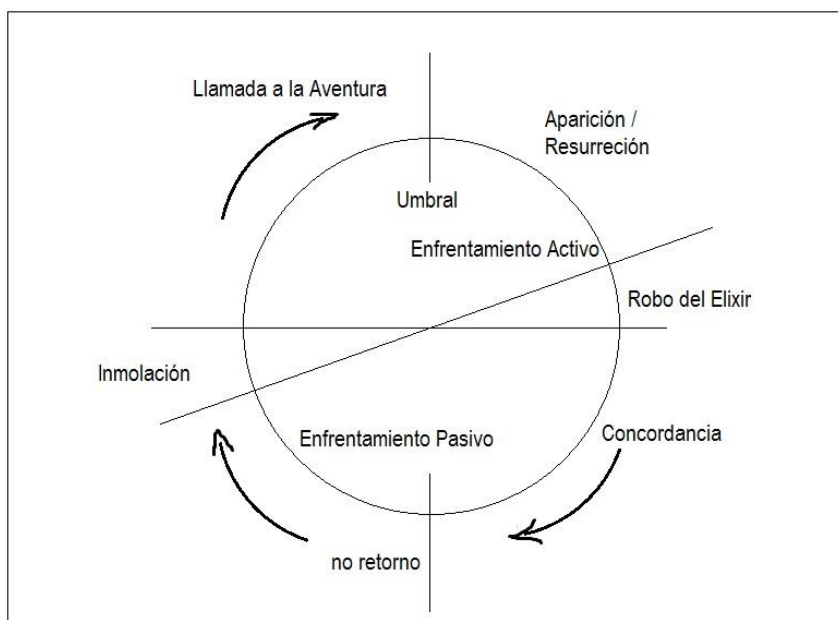


Tabla sinóptica del proceso de pre-producción del Guión:

Proceso	Descripción del proceso	Elementos que replantean el proceso
Idea	Nace de la lectura de Prometeo Encadenado	El tiempo que separa la obra de nuestra actualidad
Primeros Bosquejos	Comprensión de la estructura dramática	La Poética de Aristóteles
Pensar en los personajes	Analizar los personajes que aparecen en la tragedia	Transpolar personajes míticos griegos de hace 2500 años a personajes urbanos en la Venezuela actual
¿Cómo hablan los personajes?	Pensar en los actores	Hay una necesidad de pensar en los actores. En lo particular creo que no contamos actualmente con una industria de actores que se amalgamen fielmente a una idea. Por lo tanto, pretendo buscar la forma de amoldar sus comportamientos, sus gestos y su forma de hablar en función de la idea
Definición de una estructura narrativa (estructura nominal de la historia)	Esta primera estructura se basó en la idea base que construye la historia internamente	Formulación de la Idea Matriz para cada escena
Formulación de un primer guión		El primer intento y la primera derrota
La primera revisión y la reformulación del guión	Pensar en una idea matriz, y hacer un trasvase de personajes	De acuerdo al presupuesto se redujo el número de locaciones y la historia externamente tuvo cambios drásticos.
Tagline Story Line Logline	Flujo de trabajo en Kit Scenarist	Definición de la Idea Matriz de la historia en general
Definición de la estructura narrativa (base nominal de la historia)	Esta segunda estructura se basó pensando en el montaje de la historia	Cortar una imagen de una escena a otra
Cuarta versión del guión. Replanteamiento de los diálogos		Escuchar a los actores
Versión final del guión (proceso de preproducción)	Flujo de trabajo en Kit Scenarist	

3.3.1 PENSAR EN LOS PERSONAJES

Analizar y sintetizar a los personajes que aparecen en la tragedia es una labor ardua que requiere una comprensión del texto base como compromiso adquirido por arte del realizador. El proceso de transposición supone transpolar personajes míticos griegos de hace 2500 años a personajes urbanos en la Venezuela actual.

3.3.2 ¿CÓMO HABLAN LOS PERSONAJES?

Hay una necesidad de pensar en los actores. En lo particular creo que no contamos actualmente con una industria de actores que se amalgamen fielmente a una idea. Por lo tanto, pretendo buscar la forma de amoldar sus comportamientos, sus gestos y su forma de hablar en función de la idea, en función de la definición de una estructura narrativa (estructura nominal de la historia). Esta primera estructura se basó en la idea base que construye la historia internamente:

- La formulación de la Idea Matriz para cada escena.
- La planificación de un primer guión.
- El pensar en una idea matriz y hacer un trasvase de personajes.
- El primer intento y la primera derrota.
- La primera revisión y la reformulación del guión.
- De acuerdo al presupuesto se redujo el número de locaciones y la historia externamente tuvo cambios drásticos.
- Tagline.
- Story Line.
- Logline.
- Definición de la Idea Matriz de la historia en general.
- Definición de la estructura narrativa (base nominal de la historia).

Esta segunda estructura se basó pensando en el montaje de la historia:

- Cortar una imagen de una escena a otra.
- Segunda versión del guión.
- Replanteamiento de los diálogos.
- Escuchar a los actores.
- Versión final del guión (proceso de preproducción).
- Flujo de trabajo en Kit Scenarist

3.4 PROCESO DE PRODUCCIÓN

El guión es una amalgama de imágenes y diálogos, diálogos para ser interpretados a través de un medio visual. Dirigir una película es un proceso creativo bastante complejo. Es muy simple y banal ir por ahí con una cámara haciendo impresiones que alteren nuestro ego, suban la autoestima o simplemente exterioricen algún problema esquizoide profundo, ya sea en un teléfono móvil o con una cámara sofisticada. Para Andrei Tarkovsky la dirección comienza en la mente del autor:

La dirección de una película no comienza en el momento en que se comenta el guión con el dramaturgo, no comienza al empezar el trabajo con los actores y tampoco en la primera reunión con el compositor. La dirección de una película empieza cuando surge la imagen de la película ante la visión interior de aquella persona que hará la película y que recibe el nombre de director. (TARKOVSKY, 1985, p. 81)

“Estamos listos muchachos... prevenidos por favor. Cámara grabando, sonido grabando. ¡Cántala Claqueta! ACCIÓN.” Esas fueron mis primeras palabras iniciales en el set de grabación. La emoción era desbordante y siempre estaba tranquilo según mi percepción. En algunos momentos no decía acción sino “grabando, cuando quiera”. La responsabilidad con la producción, con los tiempos de trabajo y, principalmente, con la historia, fue un hito a seguir durante tres días de rodaje. Algo que es importante definir antes de comenzar un proceso de rodaje, además de una historia sólida, son las locaciones y los actores. El día anterior al rodaje preparé de manera aleatoria treinta y un ítems para ir prevenido por cualquier eventualidad que se presentara en el set de filmación. Estos ítems son los siguientes:

1. Diseñar la puesta en escena.
2. Definir las acciones de los personajes en cada escena.
3. Prever las emociones de los personajes de acuerdo al valor de plano.
4. Mostrar emociones, no ocultarlas.
5. Buscar la motivación de los personajes en cada escena.

6. Los planos deben estar contruidos para el corte en el montaje. Por ello, deben estar presente las preponderancias de los volúmenes para el corte. Existen tres tipo de preponderancias en el plano: izquierda / central / derecha.
7. Una acción lleva a una reacción.
8. Evaluar los puntos áureos, puntos fuertes, la ley de los tercios, y las preponderancias en el plano para el montaje. Hay que recordar que la imagen es bidimensional y heredamos los fundamentos de composición del dibujo y la pintura renacentista.
9. Dirigir es pensar en los procesos de edición.
10. Estar atento con el FOCO, una imagen fuera de foco no tiene lectura. En postproducción es casi improbable hasta ahora rescatar una imagen fuera de foco.
11. Si se graba de forma continua estar muy atento con el equilibrio visual y con las preponderancias en los volúmenes.
12. Si se graba de forma discontinua saber cuáles son las preponderancias del primer plano y del último, pensando en los procesos de edición posibles.
13. Un plano tiene un inicio, un desarrollo y un final, esto es importante al momento de editar, y es parte de la puesta en escena.
14. No repetir planos innecesarios. ¿Cuándo saber que un plano es innecesario? Cuando el plano no tiene nada que ver con la narración de la historia.
15. Estar atento a los detalles del personaje: gestos, movimientos, diálogos, vestuario, etc... un error, significa problemas en la edición.
16. Repetir un plano muchas veces genera fatiga.
17. Estar siempre pendiente con sonido y con foto de que las grabaciones y el registro se están haciendo de forma adecuada.
18. Siempre respaldar la información en digital.
19. Buscar la forma más inteligente de llevar a buen término una interpretación.
20. Conocer bien a los personajes para saber dirigir a los actores.
21. Improvisar, si y solo si, cuando sea necesario.
22. Amarás a tú prójimo como a ti mismo.
23. Cree en tí y todos creerán.
24. Un plano bien ejecutado desnuda el alma de un personaje, de un objeto.
25. Un movimiento de cámara debe tener un significado visual-narrativo.
26. El ángulo de inclinación de una cámara debe tener un significado narrativo-visual.
27. La gradación de planos no es más que el manejo correcto del lenguaje cinematográfico.
28. Respetar los ejes es respetarte a ti mismo.
29. Un cambio de eje tiene un significado profundamente narrativo.
30. Los personajes principales tienden a generar el arco transformacional dramático.
31. Los personajes poseen: MOTIVACIÓN /Deber / Querer. COMPETENCIA / Poder / Saber. Siempre encaminados en la ACCIÓN el / Hacer.

Antes de comenzar el rodaje hubo cambios significativos en la estructura del guión. La idea básica de la primera versión del guión era la historia de un hombre que se comprometía a ser un héroe. Reconozco que había una vaciedad que me intranquilizaba, no había estructurado un programa elemental de significación y mucho menos reflexioné acerca de un proceso de montaje bien definido. Sin embargo, la historia estaba sometida bajo la idea matriz, el hombre que timaba era castigado.

Luego de los cambios que se realizaron con la cantidad de locaciones que se iban a utilizar para el rodaje, el número de escenas, la cantidad de planos, el presupuesto final y los personajes que participarían, la historia tenía algo que contar. Nos encontrábamos en un sitio seguro, existía una estructura sólida y había una motivación bastante fuerte para cada personaje a partir de la cual se podría desarrollar la personalidad de cada uno y los juegos actanciales correspondientes a una estructura de significación (los contrarios - los opuestos).

En el guión existen dos personajes que se comportan como /AGENTES/. Son personajes que obran simplemente, no tienen un arco dramático definido, sus intenciones están supeditadas a las órdenes del Dr. Guerrero Carrero, pero uno de ellos se convierte en /AGENTE DONANTE/, dándole el dinero que será la perdición de Carlos. En cambio existen dos personajes fundamentales en el guión: Ivonne y el Dr. Guerrero Carrero. Ellos no van a sufrir el arco dramático que vive Carlos, pero son quienes lo encaminarán a su fatal destino. Ivonne puede representar el primer llamado de atención hacia la aventura. Las escenas siguientes muestran el rechazo y el cruce del primer umbral para realizar el camino de las pruebas y el viaje al lugar más oscuro. El Dr. Guerrero es la figura malvada, es quién impone las reglas en su mundo. Carlos debe resarcir un error del pasado, pero como todo héroe no lo hará, y al final poseerá los dos mundos: el de los vivos y el de los muertos. Su gran presentación ha acabado.

Día de rodaje 1 – El proceso transpositivo es una hermosa historia de nunca acabar.

¡Una gran noticia!, ¡una gran advertencia! Semanas antes del rodaje tuve la oportunidad de hablar con mi asesor técnico de la tesina. A mi profesor le comenté lo emocionado que estaba con el proceso de preproducción y mi cara de preocupación no era normal. Recuerdo haberle comentado que uno de los actores llamado “X” para no hacer referencia a su nombre por cuestiones éticas profesionales, iba a interpretar uno de los papeles. Mi profesor me advirtió: “Juan búsquese a alguien más, él es una persona irresponsable que ha dejado a más de uno mal. No asiste a los días de rodaje y las personas que han trabajado con él se han complicado muchísimo”. Recuerdo que tomé sus palabras muy en serio. Una de las personas que me iban a acompañar en el rodaje era el Lcdo. José Guinare, gran amigo y actor de carrera. José me iba a ayudar con el trabajo de dirección actuarial, ya que yo asumiría el rol de camarógrafo y su apoyo era de vital importancia para el desarrollo de la puesta en escena del set. José se aprendió el guión de pie a cabeza, sabía como respiraban los personajes y las carencias de ellos. José era mi carta bajo la manga por si ocurría algún imprevisto con el actor “X”.

Es el lunes 13 de febrero a las 7:30 a.m. Todos en la pauta habían llegado. Sin embargo, hubo retrasos inesperados porque las personas encargadas de abrir la locación no llegaron a tiempo (una hora después), la persona que se iba a encargar de la luminotecnia del teatro llegó a eso de las 10.00 a.m. Cuando se revisaron los equipos de fotografía estaba faltando un anillo adaptador de Lente Nikon a sócalo de cámara Canon. A eso de las 10.00 a.m. “Los Danieles” nos resolvieron ese percance técnico y gracias a ellos comenzamos a rodar. ¡Acción!

Todo este proceso, todos estos contratiempos influyen de algún modo en como comenzar el rodaje. Recuerdo una clase con el maestro Leonardo Henríquez, jamás se me olvidará esta frase: “La primera toma en un rodaje es la que marcará la pauta cinematográfica de la película”. Por la frescura del personaje (no actor – locutor

de profesión) se hizo una secuencia de primerísimos primeros planos de su rostro. Sentí confianza en el set. La mirada volvió a su lugar. Lo que he aprehendido, lo que soy, cómo veo el mundo, estaba allí, en esa primera impresión de la imagen en un sensor CMOS de una cámara digital. Ya estaba listo para emprender la aventura. Vamos a continuar con el rodaje.

La figura del Anfitrión es parte de la historia, y con mucho recelo lo llamaría un elemento accesorio del argumento. Algo que descubrí mientras estudiaba la tragedia Griega, es que toda la tragedia en principio era cantada y el coro era un elemento importante y su interpretación no afectaba el argumento principal de la historia. Tal vez por eso el coro con el tiempo perdió la importancia que alguna vez tuvo dentro de las tragedias, cayendo en desuso. Las escenas no estaban improvisadas, siempre se pensó en cómo estaba plasmado en el guión. Todas las tomas se lograron hacer, pero en la edición se decidió qué dejar y qué no.

Yo no quiero ver cómo castigan a un personaje, yo quiero saber por qué castigan a ese personaje. En la tarde y con mucho ánimo se comenzó a rodar la escena del galpón. En un principio la escena se quería rodar en un inmenso galpón. Cuando se realizó el scouting el lugar a elegir no era un Galpón, solo era la Antigua Dirección de Cine de la Universidad de Los Andes. El escenario era perfecto y comencé a desarrollar un diálogo que no estaba inscrito por ningún lado en el guión. La voice over del Dr. Guerrero Carrero interpretada por Omar Fuentes logró un objetivo fundamental, desarrollar parte de un personaje en un minuto sin verle aun el rostro. Cuando Carlos llega junto a los secuaces del Dr. Guerrero, éste está respirando oxígeno puro a través de una mascarilla, luego se carcajea por un comentario de uno de los suyos y antes de comenzar el diálogo del guión, la contrariedad vista desde el sarcasmo refleja la ambivalencia del personaje. Toda esta escena fue improvisada pensando siempre en el argumento de la historia. No entiendo por qué le costó tanto al Sr. Omar Fuentes decir: “quinientos mililitros de aire”. Pero al final lo dijo.

Ese mismo día ocurrió un imprevisto. El actor pautado de nombre “X” faltó al rodaje alegando diferencias de contrato. Con esto debo ser muy enfático. Un contrato verbal no es igual a un contrato escrito, hay muchos sicópatas integrados en nuestra sociedad venezolana actual. José Guinare fue mi carta bajo la manga, una de las interpretaciones que más me gustó fue la del par de asesinos y uno de ellos era José. Tal vez el hecho de que el actor “X” no haya asistido al rodaje, no me afectó lo suficiente, ya que en esto estoy convencido, quien interpreta a un personaje es porque es el personaje.

Día de rodaje 2 – La intermedialidad del mundo escrito (guión) y del mundo fílmico (set de rodaje).

El primer día de rodaje fue bastante agotador “quinientas veces” pero muy productivo. La primera toma del segundo día fue la de Carlos de espaldas frente a la ventana con mi hija. Ese era el final que vi. Quería que el discurso de Esquilo fuera actual, vigente, conmovedor, porque eso fue lo que ocurrió cuando leí por vez primera a *Prometeo Encadenado*, de Esquilo. Observaba la imagen y escuchaba las palabras de aquel titán mientras era castigado por su Híbris.

Ahora bien, la intermedialidad es un proceso continuo e inacabable. El texto escrito en un guión no siempre se ajusta a la realidad constructiva de la obra fílmica. Prueba de ello, es el desarrollo de los diálogos por parte de los actores. Se hicieron ensayos, se ajustaron palabras y se diseñó la puesta en escena. El segundo día de rodaje era la escena del Apartamento. Todo estaba listo y de repente todo se nubló.

Un actor es un profesional comprometido con la obra dramática (teatro, cine, radio, transmedios, etc.). La confianza y el interés en los personajes que interpretarán, se basa en un simple conocimiento de sus límites y de sus actitudes. Todo actor está presto en un set de rodaje y es importante conocerlos y encaminarlos. Una anécdota importante sucedió con la actriz. Ella estaba realmente preocupada porque las líneas

se le olvidaron y como futuro director comencé a trabajar desde su preocupación. Y nótese, ella en la pantalla estaba preocupada por su situación con Carlos y la salud de su hijo. Con Héctor Arriaga, el actor que interpreta a Carlos, pasó algo parecido pero a la inversa, él estaba muy entusiasmado y ese entusiasmo me funcionó hasta la mitad de la escena, en la otra mitad de la escena logré deprimirlo, eso era lo que necesitaba, esa actitud sumisa y pasiva ante la preocupación de Ivonne. Las acciones de Ivonne sirviendo el desayuno durante todo el diálogo es una técnica de concentración bastante ardua que ayudó a asimilar de nuevo el libreto estudiado. Todo tránsito es intermedial, una relación dialógica constante entre un texto y otro.

Día de rodaje 3 – Los secretos rizomáticos del proceso narrativo.

Improvisar es una cuestión compleja. Pienso, que lo mejor antes de entrar a rodar en un set, es tener en lo posible control absoluto, en lo posible. Un director de cine es como el director de una orquesta, la música que suena en su cabeza también está escrita en una partitura que todos los músicos interpretantes comparten. El guión es la bitácora oficial y el plan de rodaje es el itinerario que pauta el proceso de producción. Me considero alguien pragmático ante ciertas situaciones, y la incertidumbre es una de ellas.

Antes de rodar, me imaginé el principio del cortometraje: un escenario majestuoso, montañas del tamaño de los cielos, un río con un gran caudal que atravesaba muros de piedra paleolítica, unos hombres caminando por una montaña desértica; pero cuando realicé la visita a la locación en exteriores de la montaña me desilusioné, aunque sabía que en aquel lugar iba a rodar. La primera impresión hizo que me preguntara: ¿qué podría grabar en aquel lugar si ya estamos a tres semanas del rodaje? Mi preocupación por la falta de ideas era mi ocupación por la falta de imágenes concretas. A veces una idea no se puede llevar a cabo por distintas razones: económicas, tecnológicas, políticas, etc. Pero, en algunos momentos es necesario entender que una obra artística es una multiplicidad de circunstancias que al final

terminan siendo un hecho rizomático. La escena de la montaña que es con la que abro el guión, muestra a Carlos llevado encadenado. Supongamos que un árbol es la historia principal y que cada escena, cada plano, representa las múltiples ramas del mismo árbol, pero debajo de él, existen unas raíces llamadas rizomas, ahí en la multiplicidad celular se pueden formar en nuestro caso, elementos de significado que ayuden a contar mejor la historia, y a veces nacen de la improvisación.

El principio de la historia se muestra a un hombre llevado encadenado por una pradera montañosa. El día del rodaje pensé que no era suficiente simplemente llevar a un hombre encadenado sin antes ser sometido, sojuzgado, etc. En la historia de Esquilo La Fuerza arremete palabras oprobiosas contra Prometeo y Hefesto era quién lo conducía encadenado hacia el yermo. Recuerdo haber llegado en la mañana a la locación, el día anterior había meditado en cómo resolver el problema de los créditos iniciales haciendo tomas de un árbol de cíano, cuyo tronco parecía los músculos desgarrados del héroe que presentaba. Pero, todavía dudaba de cómo dar inicio a la historia. A eso de las 9.00 a.m. me senté en la parte delantera de la camioneta de la Escuela de Medios Audiovisuales y comencé a revisar las grabaciones del árbol. Luego miro alrededor y me pregunto: ¿por qué no lo secuestramos? La idea de seguir luchando a pesar de su fatal destino me pareció poderosa, como autor me consternó. La escena de la camioneta no estaba planeada, simplemente nació en ese momento y fue relevante porque seguía construyendo significado bajo un argumento ya definido. La improvisación en el cine es un acto deliberado, no programado.

Al final del medio día ya estábamos listos. Nos hacía falta rodar la última escena y era en la habitación del hijo de Carlos en el apartamento. Tres días antes de que comenzara el rodaje, tenía dudas de cómo iba a presentar al Anfitrión, ni siquiera de cómo Carlos se entristecía al ver la habitación de su hijo. Pero, una cosa lleva a la otra. Recuerdo ensayar la escena frente a mi esposa. Al momento de abrir la puerta, no sentía absolutamente nada y nos preguntamos ¿para qué abre la puerta Carlos? Debe tener algún motivo, es muy extraño abrir así nomás la puerta y entrar para ver

un oso de peluche, a menos de que sea la historia de un sicópata. La idea de cómo se construyó la escena nació fuera del guión bajo la bitácora de la estructura del guión. En la habitación ocurre un hecho fundamental, Carlos al ver el oso de peluche se conmueve por reconocer la ausencia de su hijo y de inmediato se escuchan unos aplausos fuera de cuadro, mostrando unas manos pintadas en la pared como marca indeleble de la presencia que alguna vez tuvo su hijo. Los aplausos y las imágenes de las manos son el preludio que construye la forma de un mago, de un Anfitrión. La habitación representa el mundo real (dolor, sufrimiento, ausencia) y el poster de papel dibujado del mago en la puerta de la habitación, es un portal al otro mundo (el mundo del Anfitrión) que constituirá un espacio especular. La logicidad dramática viene dada por los elementos narrativos que conforman la estructura interna y externa de cada escena. Carlos y el Anfitrión tienen algo en común, un factor determinante que solo ellos comprenden desde su perspectiva, la necesidad de tener el control absoluto del destino, el de sus actos. Carlos logra hacerse de ese mundo, pero pagando con su vida por salvar otra en el mundo real, el mundo del dolor y del sufrimiento. Como personaje en su hacer transformacional queda conjunto, ya que la partida del héroe al llamado de la aventura es arriesgar su vida a cambio de salvar otra.

Todas las escenas tienen objetos “plantados”, estos objetos son esquejes que van brotando en el subconsciente del espectador. Hay objetos que indican algo en específico. En el cortometraje al igual que en el guión, siempre estaban presentes los objetos que formarían parte fundamental del filme. Un objeto es la metáfora inconclusa de la oración. Los elementos rizomáticos se disponen de manera ordenada, y a medida que la entropía aumenta en el texto fílmico, se comienza a producir un equilibrio en la estructura formal de la historia. La narración se vuelve un conjunto perfecto y la totalidad de la obra es un proceso transpositivo orgánico. Lo llamo proceso transpositivo orgánico por el hecho de que son fases de reestructuración constante para desarrollar un texto en su cabalidad. Los objetos como texto, son rizomas puestos en imágenes para enriquecer la multiplicidad interpretativa de la obra cinematográfica.

3.5 EL PROCESO DE POSTPRODUCCIÓN

“Si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón.”

Jean-Luc Godard

El mayor miedo del proceso de edición para mí, era no tener una claridad de la historia que contaba. Por eso no dudé ni un segundo en tener una idea clara de lo que quería y de cómo visualizaba cada acontecimiento. El guión fue una suerte de alegoría a la estructura del montaje, un bosquejo con trazos rápidos pero definidos de la forma final. Un escultor antes de cincelar una hermosa roca de mármol, configura a través de trazos previos, ya sea en papel o en su mente, la forma final que tendrá su obra. El montaje es una forma de sistematizar la duración y el ritmo de las imágenes en movimiento. Para Andrei Tarkovsky el montaje significa lo siguiente:

[...a menudo se ha afirmado que todo arte trabaja necesariamente con un montaje, es decir, con una selección y una nueva composición de partes y elementos. Pero la imagen fílmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por eso, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo de tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, al fin y al cabo, no es otra cosa que una variante ideal de dimensiones de rodaje ensambladas unas a otras, una variante incoada ya desde el principio en el material fijado en el celuloide. El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han premontado, puesto que en su interior existe una ley según la cual corresponden unas con otras, una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes.] (TARKOVSKY, 1985: p. 140-141).

Sin embargo, no todo es como se escribe. Al momento de tener en mis manos la versión final del guión, supe por experiencia propia, que faltaban dos procesos fundamentales que seguían estimulando la reinterpretación entre el texto literario y el texto fílmico, los cuales son: el rodaje y la edición. Durante el rodaje se improvisaron

algunas escenas y algunos diálogos, se cambiaron palabras por otras, etc. Los cambios no fueron tan drásticos, pero el volumen de material audiovisual se incrementó. Las imágenes se enriquecieron visualmente, los encuadres estaban hechos de forma correcta y ya teníamos el material a editar. Ahora comienza la ardua y noble labor del montaje. Para el cineasta estadounidense Walter Murch el proceso de montaje y los niveles de importancia que se deben tener en cuenta son:

[... siempre intentar más con menos, es interesante intentar de producir el efecto más grande en la mente del espectador con el menor número de elementos en la pantalla, porque tiene que hacer lo que sea necesario para comprometer la imaginación del público, y sugerir siempre es más eficaz que exponer... la edición es, incluso en una película 'normal' mucho más que yuxtaponer planos, es el descubrimiento de un camino, y que la mayoría del tiempo de trabajo de un editor no está usado en cortar y pegar. Un corte ideal (para mí) es el que satisface los siguientes seis criterios: 1) está en acuerdo con la emoción del momento; 2) hace avanzar la historia; 3) ocurre en un momento que es rítmicamente interesante y 'correcto'; 4) reconoce lo que se podría llamar 'la línea de la mirada', es decir, lo concerniente con la situación y el desplazamiento del punto de interés de la mirada del espectador dentro del cuadro; 5) respeta 'la geometría' -la gramática de las tres dimensiones transpuestas por la fotografía a dos (las cuestiones del eje de acción, etc.); y 6) respeta la continuidad tridimensional del espacio real - adonde las personas están dentro del cuarto y sus posiciones relativas entre sí] (Murch, W, 1995: p.11-12).

De acuerdo al nivel de significancia en el corte cinematográfico para Walter Murch se estructura de la siguiente manera:

1. La emoción.
2. La historia.
3. El ritmo.
4. Las líneas de mirada.
5. El eje de acción.
6. La continuidad con el espacio tridimensional de la acción.

En un nivel básico, el montaje se concibe como un proceso operativo, donde el profesional interacciona directamente con una serie de imágenes y sonidos, fragmentos de celuloide o registros magnéticos que contienen los planos, tomas del rodaje y sobre los cuales va a preparar su mensaje–discurso. Se aplica entre tres a cuatro técnicas depurativas y organizativas elementales: selección / ordenamiento, transición y duración. Estas técnicas conllevan, a su vez unas fases o subprocesos que se interconectan directamente con funciones de comunicación . En la siguiente tabla se muestra la correlación de las técnicas de découper.

Técnica	Fases o Procesos	Función Comunicativa
Selección	1. Captura, volcado del material. 2. Codificación. 3. Minutado.	Elección del material artística y técnicamente mejor logrado, para utilizarlo en el armado de la pieza audiovisual. También es la elección del material que se adapte a la historia.
Ordenamiento	1. Sucesión progresiva. 2. Sucesión inversa. 3. Sucesión alternada. 4. Sucesión aleatoria.	Tratamiento relacional de los fragmentos con base en la producción de sentido/corte.
Transición	1. Corte: sustitución inmediata de una imagen por otra. 2. Fundido: oscurecimiento o apertura progresiva de una imagen. 3. Encadenado: Sustitución progresiva de una toma por otra (fundido). 4. Overlapping: Adelantamiento intencional del sonido o la imagen respecto al sonido o la imagen siguiente.	Remarca y define el cambio visual y sonoro. Incorpora recursos visuales al discurso. Construye la impresión de continuidad o discontinuidad espacio-temporal.
Duración	1. Fijar inicio y fin de cada toma seleccionada 2. Fijar el tiempo de exposición de la toma.	Dosificar información / Construir relaciones rítmicas entre los planos.

Para Vincent Amiel existe una clasificación del montaje basada en la sustitución de cada unidad fílmica (Frame) bajo los criterios de desglose (découper), collage e injerto.

Tipo de montaje	Articulación de los planos	Relación entre los planos	Principio de ensamblaje	Principio de transmisión	Representación del mundo	Procedimiento estético dominante
Montaje narrativo	Continuo	Articulada	Racords necesarios	Transparencia	Un mundo evidente	DESGLOSE
Montaje discursivo	Discontinuos	Confrontada	Elecciones inteligibles	Demostración	Un mundo por construir	INJERTO
Montaje de Correspondencias	Discontinuos	En eco	Conexión aleatoria	Sugestión	Un mundo por percibir	COLLAGE

El texto cinematográfico es un género de expresión tan sometido a las leyes de la imagen y de su montaje, que si se presenta sin la imagen, aparecerá incoherente y gramaticalmente erróneo.

El proceso de montaje es uno de los más exigentes cuando se trata de las diferentes etapas por la que transita un texto fílmico. El primero de ellos es la idea y está unida al proceso de escritura del guión cinematográfico. El guión es la estructura escrita del compendio de imágenes y sonidos que van a narrarse. La etapa de producción define las imágenes y los sonidos, recrea el guión y construye la obra en base a un plan. El proceso de edición es otra etapa y a su vez es la conjunción del hecho transpositivo. En ella veremos plasmada la historia definitiva que se gestó en una idea, en un papel.

En todo proceso intermedial están imbricados los cambios fenoménicos a partir de la cual se traman las distintas partes que compondrán una historia. Cada cuadro, cada escena, cada pista y cada corte sucumbirán ante lo inevitable, a aquel proceso transpositivo que se define como el tránsito natural de todas las obras artísticas susceptibles a transformaciones estéticas propias de nuestra condición humana, una condición dinámica y en constante movimiento hacia el descubrimiento del ser.

En el montaje de Encadenado se trabajó bajo un esquema preliminar, escrito inclusive, mucho antes de definir el guión fílmico (ver anexos - esquema de proyecto). Escribir un guión es pensar en imágenes, pensar en diálogos hablados, pensar en sonidos, pensar en música, pensar en decorados, pensar en objetos, es pensar en cine. El trabajo de edición fue un trabajo relativamente fácil y cómodo, ya que la historia estaba pensada desde su escritura. El problema de muchos escritores que se enfrentan a los medios audiovisuales a través de la labor del guión, es que escriben casi siempre de forma literaria, sus escritos están llenos de las dificultades propias de la narrativa escrita y el nivel de significancia es distinto. Escribir para cine

es escribir en imágenes y sonidos, es una forma técnica de construir metáfora, no es la letra en sí la crea la metáfora. En la edición descubrí lo importante que es pensar y escribir en imágenes, es la mejor forma de hacer un trabajo audiovisual siguiendo unas estrategias basadas en las reglas internas que mueven al film. Un guión al igual que la edición, es un proceso estructural con ciertas reglas gramáticas.

Hay una forma de editar para cada película, las historias tienen una escritura propia, cada imagen que compone el espacio visible de la pantalla, cada registro fuera de campo, los silencios, los diálogos, las secuencias juntas, todas ellas forman parte de la gramática audiovisual de una obra fílmica. Encadenado se deja llevar por las olas de su propia gramática, la logicidad en el corte viene dada por su misma trascendencia, la imagen como elemento constructivo del significado narrativo.

3.6 UNA MIRADA AL GUIÓN FINAL

La versión final de un guión no se da precisamente en el papel, pero ahí en ese soporte, se plasma la idea estructurada de una historia para ser narrada en la pantalla (soporte audiovisual). Es importante entender la intermedialidad como un espacio de encuentro en constante cambio y evolución. Todo proceso de rescritura de un guión debe ser visto como algo orgánico, lleno de una multiplicidad celular que se interconecta con muchos órganos, y que a la larga formarán parte de un todo dentro de un conjunto armónicamente definido donde dialoga mutuamente la obra de arte, en este caso, el diálogo entre el texto literario (*Prometeo Encadenado*) y el texto fílmico (*Encadenado*). A continuación se presenta la versión final del guión fílmico, esta versión lógicamente sufrió las modificaciones correspondientes durante el proceso de rodaje y de edición.

Versión 7.2 – Prometeo Encadenado

PROMETEO ENCADENADO

www.bdigital.ula.ve

Drama

Juan José Contreras Gómez

"Aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco..."

Eurípides

Septiembre, 2022

1. EXT. MONTAÑA - DÍA

CARLOS (38) es llevado encadenado por dos hombres a un lugar desconocido, sus pies están descalzos y maltrechos.

TITULO DEL FILM

CRÉDITOS INICIALES

EL HERRERO (35) encadena a CARLOS en un árbol, HERMES (42) se lleva un cigarrillo encendido a la boca mientras observa como encadenan a CARLOS. El HERRERO termina de sujetarlo y golpea el rostro de CARLOS.

CORTE A NEGRO

2. INT. APARTAMENTO - DÍA

IVONNE (28) abre la alacena y saca un frasco de aceite. IVONNE prepara el desayuno, unos huevos revueltos, lleva al comedor la sartén con los huevos ya preparados, en el comedor se encuentra la bolsa de pan, el café y los platos.

IVONNE
(sirviendo la comida)
¿Qué te han dicho de la obra?

CARLOS
(sentado en una silla
frente al comedor)
Las audiciones comienzan el
próximo mes. Lo más prudente es
tratar de comprender al
personaje y su contexto.

IVONNE
(con ironía y
sarcasmo)
Mmm... Lo más prudente...

CARLOS
¡Claro! Hay que conocer la
historia de nuestro héroe,

nuestro Prometeo Encadenado, un titán que roba el fuego a los dioses para dárselo a los seres de un día, los mortales. La idea de esta tragedia es mostrar el sufrimiento de Prometeo como salvador de la humanidad, ¿Quieres saber qué es lo que me intriga más? Que en el principio de la obra aparecen en escena tres personajes siniestros.

IVONNE

(se sienta junto a
CARLOS a la mesa del
comedor)
¡Uy que miedo!

CARLOS

Bías que es la violencia,
Cratos que es la fuerza y
Hefesto que es el Dios de la
Forja. Él es quien encadena a
Prometeo.

IVONNE

(fingiendo empatía)
Y los tres personajes que me
nombrastes ¿quienes son?

CARLOS

Los matones de ZEUS. Esos tres
seres fueron quienes atraparon
y encadenaron al pobre
desgraciado en ese yermo.

IVONNE

Mi amor ¿y no has pensado que
esas audiciones son sólo para
llenar un formulario? Date
cuenta, cuando contratan a un
actor lo hacen sin tantos
rodeos, y la mayoría de los
guiones son escritos pensando

en los actores que van a
interpretar los papeles.

CARLOS

(moviendo sus hombros)

Bueno, las audiciones son un
golpe de suerte ¿no? Y si no me
dan el papel principal, por lo
menos alguna vaina haré, así
sea para repartir volantes.
Esta es una obra trágica,
necesitamos avivar ese
sentimiento que movió las
pasiones y el pensamiento
griego.

IVONNE

¡Eso significa que aun no es
seguro! Carlos, mírame, uno no
come de pasiones ni de
pensamientos griegos; no quiero
ser pesimista, pero córchale,
consíguete un trabajo serio. A
mi ya el sueldo no me alcanza,
y apenas comemos una vez al
día, todos los días una vez al
día. ¿En qué coño piensas?

CARLOS

(se lleva la mano
izquierda al rostro)

IVONNE

Carlos, no tengo nada en contra
tuyo, pero la semana pasada
vino la manipuladora de tú mamá
y tuvimos esa maldita
discusión. Ella no es la que
está criando a nuestro hijo,
ella no tiene nada que ver con
la salud de José. Y si él se
enfermó fue por algo. Lamento
no tener el dinero a la mano
para costear esa condenada
operación.

CARLOS
(toma la mano de su
mujer)
¡Ya mujer...!

IVONNE
(le suelta la mano)
¿Qué pasa? Búscate un trabajo,
debes hacer algo, ni siquiera
es por nosotros, es por la vida
de tú hijo. Ahorita tengo que
ir al hospital, y en piso me
pidieron ese antibiótico, ni
eso, ni siquiera eso podemos
pagarlo.

CARLOS
(con voz entrecortada)
¡Eso quiero!, pero no encuentro
trabajo, no es así de fácil.

IVONNE
(llevándose sus manos
a la cabeza)
¿y tú tío? El Dr. Guerrero.

CARLOS
Ese hombre está en malos pasos.

IVONNE
Inténtalo. Es ir y conversar un
poco solamente.

CARLOS
(extenuado)
¿Intentarlo?

IVONNE
(pone su mano sobre la
mano de Carlos)
Lo que debas hacer, hazlo ya,
dice el señor.

CARLOS

¡Amén!

IVONNE

¿Sabes cuándo van a venir los
compradores para ver el
apartamento?

CARLOS

(saca su teléfono)

En una hora van a estar acá.

IVONNE

¡Está bien!

Siguen desayunando en el comedor.

CARLOS abre la puerta del cuarto de su hijo. Se acerca a la cama y observa un oso de peluche que esta sobre esta. Toma el oso de peluche y se sienta en la cama. (sonido fuera de cuadro: pasos, llaves, puerta). IVONNE se despide, CARLOS asienta con la cabeza. (sonido fuera de cuadro: cierran la puerta).

CARLOS se acuesta en la cama, y abraza contra su pecho el oso de peluche. Su mirada queda suspendida fijamente a la cámara. (sonido fuera de cuadro: aplausos y ovación del público)

3. INT. TEATRO - TARDE

(sonido fuera de cuadro: aplausos y ovación del público)
El rostro de CARLOS se ilumina. Se encandila con la luz del escenario. Aparece el rostro del ANFITRIÓN (52) exagerando una sonrisa, de su sombrero saca un oso de peluche idéntico al del hijo de CARLOS. El ANFITRIÓN se pone el sombrero.

ANFITRIÓN

Bienvenidos damas y caballeros.
Hoy vamos a presentar la
historia de un Titán, si
señores, un hombre con
vestidura divina, cuyos
poderes se asemejan a los
dioses, un hombre que robó el
fuego sagrado del olimpo, y por
su eterna bondad lo entregó a
los débiles y menospreciados
hombres, para que ellos algún
día con valor y coraje, forjen
las armas que harán temblar los
pilares del olimpo mismo. Con
ustedes: Prometeo.

CARLOS entra al escenario, se presenta ante el público y
hace una reverencia.

4. EXT. MONTAÑA - DÍA

CARLOS levanta la cabeza malherido. Sus manos y pies
están atados y su cuerpo lacerado. HERMES enciende un
cigarrillo con una cerilla. Los tres hombres se
encuentran en un lugar de la montaña alejado.

HERRERO

(con un bidón de
gasolina)
¡Pobre marica!

HERMES observa a un CARLOS desahuciado y humillado.

HERRERO

Agradezca que eres sobrino del
Doctor. Si no, ya los
hubiéramos quemado a todos.

HERMES

(dirigiéndose al
Herrero de forma
autoritaria)
¡No hable así!

HERRERO
(entre los dientes y
mirando a CARLOS)
¡Plasta e mierda!

El HERRERO destapa el bidón de gasolina y comienza a rociarlo sobre CARLOS. HERMES continúa fumando el cigarrillo, y observa al HERRERO mientras le rocía la gasolina a CARLOS. HERMES tira la colilla del cigarrillo al piso.

5. INT. GALPÓN - DÍA

HERMES pisa una colilla de cigarrillo y enciende otra. CARLOS entra al Galpón. En el Galpón se encuentra el HERRERO cerca del Dr. GUERRERO CARRERO (64). Frente a una mesa de madera deteriorada está sentado el Dr. GUERRERO CARRERO fumando un habano observa detenidamente con cierto aire de sobriedad la entrada de CARLOS.

DR. GUERRERO CARRERO
(fumando el habano)
Hola CARLOS. Esta visita tuya
sorprende a todos, incluso a
mí. ¿Tú mujer cómo está?

Todos los presentes en el Galpón miran a Carlos y sus miradas se entrecruzan.

CARLOS
Bien, ella está bien.

DR. GUERRERO CARRERO
Siéntate. ¿La criatura cómo
sigue?

CARLOS
Deben operarlo, ahora está en
venta el apartamento.

DR. GUERRERO CARRERO
¿En venta? ¿y luego de la
operación dónde piensan vivir?

CARLOS

Por eso vengo.

DR. GUERRERO CARRERO

Le digo que me entristece, que te acercas por acá es a pedirme ayuda, y nunca jamás fue capaz de pedirme trabajo. No lo voy a llamar pereza, pero los actores no comen.

CARLOS

(mira fijamente)

DR. GUERRERO CARRERO

Eres mi sobrino y no te voy a criticar, mucho menos a tu esposa que decidió vivir con un vago, pero la única conclusión de todo esto, es que nada costaba trabajar conmigo. Y sé que tu mujer te pidió más de una vez que trabajaras para mí.

CARLOS

Es solo esta vez.

DR. GUERRERO CARRERO

¿Es solo esta vez? Recuerde que no me mando solo. Y esto no es ni un regalo, ni un préstamo. Es un crédito y con intereses.

CARLOS

Ivonne me lo pidió.

DR. GUERRERO CARRERO

Lo sé... Por eso, si la plata no aparece en 3 semanas todo acabó, y no precisamente para tu familia.

CARLOS

(asienta con la cabeza)

DR. GUERRERO CARRERO
¿Sabes qué?... Las moscas
huelen a los muertos.

El Dr. GUERRERO CARRERO se lleva el habano a la boca, el
humo impregna el lugar.

6. EXT. MONTAÑA - DÍA

El rostro de CARLOS es rociado con gasolina. El HERRERO
con cara de satisfacción vierte el bidón sobre CARLOS.
HERMES se agacha al nivel de CARLOS.

HERMES

Este es un mundo cruel. ¿Toda
esta basura, todo este
sufrimiento a cambio de qué? La
gente que desprecia su vida me
da náuseas. Y si uno la
desprecia realmente, debe tener
una condenada razón muy fuerte
para hacerlo.

www.bdigital.ula.ve

CARLOS

El tiempo va envejeciendo y
enseñándolo todo, mi querido
amigo.

HERMES

Y sin embargo, todavía no has
aprendido a ser prudente.

CARLOS

(lo mira sorprendido,
es un diálogo del
Prometeo Encadenado)

7. INT. APARTAMENTO - DÍA

CARLOS abre la puerta principal del Apartamento y llega
con un sobre en la mano. En ese sobre se encuentra la
cantidad de dinero para la operación de JOSÉ (4) su hijo.

CARLOS se sienta en una silla del comedor y pone el sobre en la mesa, CARLOS busca un papel y un lápiz, comienza a escribir una carta, el sobre de dinero está en la mesa sobre el oso de peluche. (sonido fuera de cuadro: público molesto, comentarios inentendibles) (voz en off-ANFITRIÓN)

8. INT. TEATRO - TARDE

El ANFITRIÓN con su mano derecha muestra un sobre.

ANFITRIÓN
(mostrando el sobre
con rostro de pánico)
¡Ladrón, ladrón! Gritan en las
calles...

Las luces del escenario se vuelven más tenues.

ANFITRIÓN
Damas y caballeros, debo
decirles algo en este momento.
Mientras los hombres mortales
luchaban contra los dioses,
ZEUS el gran Dios, Dios del
cielo mundano y de la tierra,
soberano del olimpo, padre de
los seres de un día, y creador
del universo llano, logró con
su poder: humillar, reprimir,
castigar, e incluso encadenar,
al pobre vil Prometeo.

El ANFITRIÓN muestra a Prometeo, el rostro del ANFITRIÓN está lleno de alegría y cinismo, y con su gran sonrisa señala a Prometeo. (sonidos de risas y burlas).

9. EXT. MONTAÑA - DÍA

CARLOS está encadenado, malherido, mira hacia el suelo, su rostro muestra los estragos del sufrimiento. HERMES muy cerca de CARLOS le pone la mano en el rostro.

HERMES

También admiro a Esquilo.
Aunque yo sea un coño e madre
hijo de puta, no significa que
sea un ignorante, como muchos
piensan.

CARLOS

(con rostro
apesadumbrado y un
gesto de hastío)

HERMES

¿Por qué lo hizo?

CARLOS

(con mirada fija,
aturdida pero
contenida)
Para liberarme...

HERMES y el HERRERO miran a CARLOS. HERMES enciende un cigarrillo. HERMES le entrega una caja de cerillos al HERRERO, y este saca un cerillo, lo enciende y lo lanza. El cerillo cae en un fondo negro sobre un charco de gasolina y este se enciende (sonido del fuego en expansión / sonido de interruptores de un gran teatro.)

10. INT. TEATRO - TARDE

(sonido del público ovacionando) Las luces del escenario se encienden, aparece de espalda y a contraluz la silueta de CARLOS interpretando a PROMETEO. Su rostro se ilumina y se transforma en un Titán.

CARLOS

(lleva en sus manos el
sobre y el oso de
peluche)
Que caiga sobre mí la llama
abrasadora, que rujan los
truenos sobre el infinito
cielo, que la tormenta sacuda a
la tierra en los abismos de sus

cimientos, que invadan las olas
del mar con furia los azules
caminos de los astros, que
arrastren a mi cuerpo el
torbellino de la miseria hasta
el fondo del infierno, pero
como quieran, de ninguna forma
podrán destruir la humanidad
que llevo dentro.

11. INT. APARTAMENTO - DÍA

IVONNE se encuentra leyendo la carta. El sobre está junto
al oso de peluche en la mesa.

FADE OUT

FINE

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIONES

Todo proceso dialógico transita en la intermedialidad. Existe siempre una interconexión de los elementos que componen el sentido de las obras susceptibles a estos procesos. Dichos elementos son partes que se configuran en una estructura formal a la que se llamará texto. Cada elemento tendrá un nivel de significado, así por ejemplo, la configuración de las palabras, las traducciones, la historicidad, los personajes y su contexto, la motivación dramática, el lenguaje, los símbolos culturales, la percepción social del momento en que se ejecuta la obra, los hechos políticos y económicos que condicionan la narrativa, el punto de vista del propio autor, etc. Todos estos son niveles de significado que enriquecen el contenido de una obra y como dendritas se ramifican en otros sistemas de significación mucho más complejos. Este trabajo tuvo como objetivo fundamental comprender los procesos de tránsito que sufre un texto literario para ser reformulado a un texto fílmico.

Para comprender mejor los procesos transpositivos, primero se parte del autor-creador, este creador es un re-creador, que se encarga de darle significado a su existencia a través de la expresión artística. Supongamos que existe una primera etapa que nace de la correspondencia entre el texto base y el autor que hará la transposición. Debe existir una comprensión y un anhelo de la obra matriz. El sentimiento que abrumba al autor-creador debe ser absoluto. Sin anhelo y comprensión no existirá transmutación. Esta etapa surge cuando el autor cinematográfico lee por primera vez el texto literario y queda prendado de sus palabras, de su historia, de sus personajes. Cuando empieza a fluir ese sentimiento de llevar a cabo esas palabras a imágenes, estamos en la segunda etapa, la intermedialidad absoluta, *texto literario – autor – film*. El autor cinematográfico es un ente intermediario por naturaleza, en sus manos pasan guiones, libros, texto dramáticos (teatro), comics, manga, poemas, conversaciones ajenas, alguna fotografía como estímulo incitador para crear una obra fílmica o una simple imagen que impacte su cotidianidad. El autor siempre buscará las formas que mejor encajen en la producción cinematográfica. Sin embargo, para

que el proceso transpositivo logre su finalidad, es importante llevar el medio textual al medio visual. El autor es el enlace intermedial para que los procesos dialógicos que se dan entre un texto literario y un texto fílmico se estructuren bajo una premisa de igualdad artística y no de subordinación. La última etapa es el proceso de producción, desde la creación del guión, el *story board*, la búsqueda de locación, el casting para seleccionar a los actores que interpretarán a los personajes, el plan de rodaje, hasta la producción y todas las etapas de montaje, mezcla y distribución. Todo esto con el fin de lograr con éxito un trabajo de transposición fílmica.

Nuestra experiencia se basó en un proceso de transposición de tipo intercultural de máxima distancia, lo que significa que la acción que transcurre en el hipotexto (no subordinado) se traslada y se inserta a una sociedad diametralmente distinta en tiempo – espacio para lograr la resemantización de los procesos dialógicos intermediales. La escritura del guión como el primer paso para el desarrollo de un texto fílmico consistirá en buscar las maneras idóneas de mostrar imágenes basadas no sólo en la experiencia del autor, sino en las experiencias de otros textos. En este punto es donde podemos señalar con agudeza la naturaleza de los textos, comprender su estructura, definir sus formas (medios en que se presentan) y asimilar las transformaciones de un texto a otro.

Existe un elemento importante en la literatura y el cine, como fenómeno de adaptación de procesos cognitivos para la elaboración de contenido, y es la transliteración, un concepto que es usado por Marcela Restom, que consiste en el tránsito del texto literario al texto fílmico, por medio de la transposición. El tránsito implica una transformación, el cual es siempre Kinemática (está en constante cambio o movimiento). Toda traducción, toda transcripción, todo tipo de transliteración implica cambios, es decir, implica tránsitos; e ineludiblemente la intermedialidad dialógica entre el texto literario y el texto fílmico.

REFERENCIAS

- AMIEL, Vincent. (2005). *Estética del Montaje*. Traducción de: Monique Perriaux y Vicente Carmona. Madrid: ABADA Editores S.A.
- ARIAS, F. (2006). *El Proyecto de Investigación, introducción a la metodología científica*. Episteme.
- ARISTÓTELES (1990). *Tratado de la Poética*. Traducción de: Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila editores.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Traducción de: José Luis López Muñoz. Madrid: Ediciones RIALP S.A.
- BEJARANO, C (2006). *Transposición audiovisual: universos del diálogo*. En: Revista electrónica *Razón y Palabra* del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Volumen 15, número 17, ISSN 1605-4806.
- BLANCO, D; BUENO, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Editorial Universo SA. Lima – Perú.
- CID, Adriana C. (2011). *Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica*. Texto en línea de la biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina.
- CAMPBELL, J. (1959). *El héroe de las mil caras – psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México.
- CAPPELLETTI, A. (2000). *La estética griega*. Ediciones FAHE.
- CARTLEDGE, P. (2004). *Los griegos*. Barcelona: Crítica.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas: esquizofrenia y capitalismo*. Traducción de: José Vázquez Pérez y de Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS.
- DE REINA, C; DE VALERA, C. (1960). *La Santa Biblia*. Sociedades Bíblicas Unidas.
- EISENSTEIN, S. (1999). *La forma del cine*. Traducción de: María Luisa Puga. Siglo veintiuno editores SA.
- ESQUILO (1989). *Prometeo Encadenado*. Traducción de: José Alemany y Bolufer. Introducción de Luis Alberto de Cuenca. EDAF. Madrid – España.

- ESQUILO (1984). *Prometeo Encadenado*. Traducción de: Francisco Rodríguez Adrados, Editorial Hernando. Madrid.
- HESÍODO (1978). *Obras Completas*. Traducción de: Aurelio Pérez y Alfonso Martínez. GREDOS.
- FIELD, S. (2002). *El libro del guión – fundamentos de la escritura de guiones*. Traducción de: Marta Heras. Ediciones PLOT.
- LUCENA, César. (2016). *La metáfora en Aristóteles, tres ejemplos*. Revista de filosofía N° 27, Edición en homenaje al profesor Andrés Suzzarini. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES DE VENEZUELA, Mérida. ISSN: 1315-3463.
- MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Traducción de: María Renata Segura. Editorial GEDISA.
- MARTÍNEZ DE BADRA, E. (1998). *El guión: fin y transición*. Publicaciones UCAB.
- MATTERA, C. *Heráclito y la Poesía Griega*. Ensayo.
- METZ, Christian. (2001). *El significante imaginario*. Traducción de: Josep Elías. Ediciones PAIDOS Ibérica S.A. Barcelona – España. ISBN: 84-493-1145-4.
- MORALES, L. (2009). *Montaje o edición: Un diseño y modelo de clasificación basado en objetivos de comunicación*. En: revista electrónica Anagramas, Volumen 7, N° 14, Medellín – Colombia. ISSN 1692-2522.
- MURCH, W. (1995). *En un abrir y cerrar de ojos*. Traducción de: Ernesto Figge y Ana Andara.
- NAVARRO, P. (2000) *El libro rojo del guión*. Barcelona, España.
- NIETZSCHE, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. ALIANZA, sexta edición.
- PETHÔ, A. (2003). *Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película. El cine en el espejo de las artes / las artes en el espejo del cine*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Número 12.
- PEÑA Ardid, C. (1996). *Literatura y Cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

- RAJEWSKY, I. (2012). *Intermedialidade e estudos interartes. Desafíos da arte contemporánea*. UNIVERSIDAD FEDERAL DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte – Brasil. Editora UFMG.
- RESTOM, Marcela. (2003). *Hacia una teoría de la adaptación*. Tesis Doctoral en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Barcelona.
- SÁNCHEZ Noriega, J. (2001). *Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*. Revista Científica de Comunicación y Educación. ISSN: 1134-3478.
- SÁNCHEZ, R. (1976). *Montaje cinematográfico arte de movimiento*. Editorial POMAIÉ.
- STAM, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Traducción de: Lauro Zavala. Textos de difusión cultural UNAM.
- STEINER, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Traducción de: Emile Revol. MONTE AVILA EDITORES.
- STEINER, G. (2003) *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducción de: Miguel Ultorio. Editorial GEDISA.
- TARKOVSKY, A (1988). *Esculpir en el tiempo*. Revisión castellana traducida por: Enrique Banús Irusta. Alcalá España: Ediciones RIALP.
- UMBERTO, E. (2000). *Tratado de semiótica general*. Traducción de: Carlos Manzano. Editorial LUMEN.
- VOGLER, C. (2000). *El viaje del escritor*. Ediciones MANON TROPPO.

ANEXOS

www.digital.ula.ve

PRIMERA VERSIÓN DEL GUIÓN

www.bdigital.ula.ve

Prometeo Encadenado

Por: Juan José Contreras Gómez

www.bdigital.ula.ve

"...A la vil de las servidumbres, al trabajo.. "

Octubre, 2020

FADE OUT

FADE IN

EXT. RÍO DE LOS LAMENTOS DE LAS ERINIAS. MAÑANA

La fuerza del río arremete contra las rocas, el agua
fluye libremente entre los límites de su caudal.

CORO DE LAS ERINIAS (ININTELIGIBLE)

Maldito seas en el
vientre que te tuvo.

Maldito sea todo lo que
tocas.

Maldito seas hasta tu
muerte.

Maldito sea aquello que
amas.

Maldito sea el día en qué
tú mano se fundió con el
pensamiento.

Maldito seas en estas
tierras que te verán
morir.

Maldito seas servidor
vil.

PROMETEO (30) tirado en el suelo, se acerca HEFESTO (35)
y amarra sus piernas.

FADE OUT

EXT. CIUDAD DE LOS CABALLEROS.
MAÑANA

(Ruido de Ciudad)

El tráfico, las personas dirigiéndose a destinos inaccesibles de forma ralentizada, el transporte mecanizando la vida en horarios reducidos. El ajetreo incansable de una ciudad que despierta. Vapores, industria, combos de comida rápida, rostros cansados, rostros preocupados, todos detrás de un tapabocas, que pareciera evitar cualquier contagio.

EXT. ESTACIÓN DEL TROLEBÚS. MAÑANA

PROMETEO espera en el andén la llegada del TROLEBÚS.

INT. TROLEBUS. MAÑANA

(RIGHT SIDE OF CAMERA) Las manos de PROMETEO se frotan entre sí, su rostro se dirige hacia la ciudad, mirando por el marco de la ventana que separa su comodidad y el andar del resto de personas. Se levanta y se baja del Trolebús.

EXT. CIUDAD DE LOS CABALLEROS.MAÑANA

PROMETEO recorre varios sitios de la ciudad. Las personas se agolpan unas con otras. PROMETEO se mezcla entre ellos, es uno más, y su rostro se pierde entre rostros ajenos a sus problemas.

EXT. CASA DE INNANA.MAÑANA

PROMETO toca la puerta. INNANA (26) ABRE.

INNANA

¿Qué pasó ahora?

PROMETEO

Quería saber cómo
seguía.

INNANA

Pase...

INT. CASA DE INNANA.MAÑANA

PROMETEO se sienta en un sofá, mientras INNANA sirve dos
tazas de café.

www.bdigital.ula.ve

PROMETEO

Gracias...

INNANA

Sabe que no me gusta que
esté viniendo, su
presencia nos incomoda,
no a mí, a ellos, y usted
lo sabe...

PROMETEO

Vine a despedirme, ya no
me verán más... voy a
viajar lejos, hasta donde
pueda...

INNANA (Mientras se toca
la barriga)

Me alegra... vamos a estar
solas un tiempo, de algún
modo... trate de cuidarse
mucho... ya no tenemos
quien nos proteja.

PROMETEO

Todo va estar bien... esa
criatura va estar bien...
me gustaría que no
estuviera pasando esta
situación...

INNANA

No es problema suyo con
quién estoy...

www.bdigital.ula.ve

PROMETEO

Claro que no es mi
problema, ese es su
problema, y va a terminar
jodiendo a otros (Observa
la barriga de INNANA)

INNANA

Esta familia me trata
bien, y ese hombre me
aceptó tal cual...

PROMETEO

Claro... tal cual... trate de
cuidarse... Antes de irme...

INNANA

¿Se va?

PROMETEO

Debo darle algo, eso le
va ayudar a solventar
cosas, ¿Cuáles? ¡No sé!
Pero le va a ayudar.

INNANA

Está pensando por las
dos, ¿Verdad?

PROMETEO

Lamento mucho la muerte
de...

INNANA

Ya deje así...

PROMETEO

www.bdigitalula.ve
Esa criatura no va tener
un verdadero papito...

INNANA

Yo estoy bien...

PROMETEO

Es mentira...

INNANA

Deje la broma...

PROMETO

Hoy me paso por la
tienda, antes de las 2 de
la tarde...

(Radio de fondo)

Se escucha una radio en el fondo de la casa.

RADIO BÍAS

Noticias Radio BÍAS.

Urgente última hora, el
tribunal magnánimo de la
ley, sentenció al
periódico de la Nación
por orden del juez de
segunda instancia en lo
penal, el pago de 13
millones de dólares
americanos, como parte de
la indemnización por la
injuria perpetrada contra
el ministro fundamental,
sin embargo, en un
intento de eludir la
justicia, el periódico
buscó, ayuda de
organismos
internacionales y algunas
ONGS, que a la larga
jamás respondieron sus
llamados. Está sentencia
pone de manifiesto, la
necesidad del Estado de
proteger a sus
ciudadanos, e informar
siempre, con la verdad en
la mano.

INNANA apaga la radio. Observa a PROMETEO. Lleva sus
manos a su vientre en donde se esconde una vida.

INNANA

Haga lo que deba hacer...

PROMETO (Asienta con la cabeza)

EXT. CIUDAD DE LOS CABALLEROS. MAÑANA

Trabajadores ambulantes, limpiabotas, manos trabajando en distintas labores para mantener una ciudad extraña para sus habitantes. Algunos letreros escriben la idiosincrasia de las personas que viven en ese lugar. PROMETEO camina con un rumbo fijo, debe visitar al Dr. ZEUS (62).

INT. RECINTO DEL DR. ZEUS. MAÑANA

Dos hombres con máscaras de animal observan la llegada de PROMETEO Y lo revisan. Por unas escaleras estrechas PROMETEO sube hasta el lugar donde se encuentra el Dr. ZEUS. PROMETEO se acerca y se queda de pie junto a la mesa de madera. El Dr. ZEUS lo mira detenidamente, y se lleva un habano a la boca, lo enciende, y exhala una bocanada de humo. Detrás de él se encuentra el CAPATAZ (40). En una mesa ALECTO (28) está preparando unos dedales de polvo blanco. Entre la humarada, con una mirada tenue pero fija, se acerca un poco a la mesa.

DR. ZEUS

Justo a tiempo para el
desayuno... Siéntate por
favor...

PROMETEO (Se sienta con
mucho cuidado en la silla
frente a la mesa)

DR. ZEUS

A ver... no quiero decir
cosas de más, y tampoco
quiero dejar algún cabo
suelto... las palabras a
veces no significan nada,

y mucho menos ahora, es
mejor un acto de bondad
que muchas palabras... las
palabras atropellan el
alma, dañan el espíritu..
ahora bien... sabes que
preferí confiar en ti,
que en cualquier otro,
eres un buen hombre, te
he observado... y con esta
situación necesitas
avanzar, salir adelante,
prosperar... ¿Has comido
algo?

PROMETEO (Niega con su
cabeza apretando los
labios)

DR. ZEUS

www.bdigital.ula.ve
Está bien... (Mira a ALECTO
que preparó los dedales y
le hace un gesto para que
traiga unas pastillas)

ALECTO se acerca a PROMETEO y le entrega unas pastillas y
un vaso de agua, Prometeo toma las pastillas y bebe del
vaso de agua. ALECTO tiene un atomizador de color morado
brillante y lo aplica en la boca de PROMETEO.

DR. ZEUS

Adelante...

PROMETEO (Saca un dedal y
se lo lleva a la boca)

DR. ZEUS (negando con su
cabeza, le muestra con
sus manos que debe mojar
el dedal en el líquido
blanco)

PROMETEO (moja el dedal
en líquido y lo traga)

FADE OUT

FADE IN

EXT. CASA DE INNANA. MAÑANA

HEFESTO busca las llaves y abre la puerta de la casa.

INT. CASA DE INNANA. MAÑANA

HEFESTO entra buscando a INNANA.

HEFESTO

Miserable... estuvo aquí
¿verdad?, ¡conteste
carajo! ¡Conteste maldita
bruja!

HEFESTO arremete contra INNANA, y la tira al suelo.

HEFESTO

Sólo dígame ¿Dónde está?

INNANA

... ZEUS...

HEFESTO la suelta en el piso y se va, INNANA lo observa.

INT. RECINTO DEL DR. ZEUS. TARDE

PROMETEO está sentado en la silla mirando a un costado.

DR. ZEUS

Te voy a dar esto,
pasaporte, visado, y 650
americanos... ahora las
fronteras están más
vigiladas... quieren ser
partícipes de esta nueva
ola... cuida la encomienda...
y cuida a los tuyos...

PROMETEO (asienta con la
cabeza)

DR. ZEUS (Llama al
CAPATAZ y en secreto le
dice que siga a PROMETEO)

www.bdigital.ula.ve

EXT. CIUDAD DE LOS CABALLEROS. TARDE

PROMETEO se aleja del lugar deprisa. El CAPATAZ le sigue por algunos rincones de la ciudad. PROMETEO trata de evadirlo, entre las personas aparece y desaparece, cruza calles y se esconde entre vehículos, columnas, edificios, maniquíes. El CAPATAZ es una sombra que no desaparece. PROMETEO logra llegar al Centro Comercial donde trabaja INNANA.

INT. CENTRO COMERCIAL. TARDE

PROMETEO observa tras de sí, y no ve rastro del CAPATAZ. Sigue apresurado al lugar donde se encuentra INNANA. PROMETEO la toma del brazo fuertemente.

PROMETEO

Escuche con atención cada
palabra...

INNANA

¿Qué Pasó?

PROMETO (Mira su rostro)

¿Fue él verdad?

INNANA

No pasó nada.

PROMETEO

¡Si pasa...! pasan cosas y
usted la permite...

INNANA (Trata de vitarlo)

PROMETEO

Tome esto... tenga esta
plata... y mire...

INNANA (Trata de no
recibir el dinero y de
evitarlo)

PROMETEO

Sabe que eres mi hermana
y la amo... la amo con mi
corazón, porque sé que ha
sufrido mucho... perdóneme
todas las cosas malas que
han pasado, porque jamás
la ayudé, jamás estuve
ahí... perdóneme... pero
prométame algo... con esta
plata va a viajar, no se
quede en esta de tierra...

esa criatura, no debe
vivir esto... y mucho menos
al lado de ese hombre...

PROMETEO mira a un lado, y observa una silueta parecida a la del CAPATAZ. Mira a su hermana de nuevo, y con un rostro lastimero se va del lugar. INNANA guarda el dinero, y detrás de ella pasa de largo el CAPATAZ.

EXT. CIUDAD DE LOS CABALLEROS. TARDE

La persecución continúa.

INT. TERMINAL DE PASAJEROS. TARDE

PROMETEO camina por los andenes de la Terminal. PROMETEO se su a bordo de un autobús.

INT.BUS. TARDE

(LEFT SIDE OF CAMERA) PROMETEO observa la ciudad mientras se aleja. Sus manos se tocan su vientre.

EXT. ALCABALA. TARDE

PROMETEO levanta la mirada hacia la ALCABALA. Sus manos aprietan su vientre. PROMETEO de espaldas observa tras de sí. Respira hondo, y decide pasar por la ALCABALA. Logra pasarla, y vuelve la mirada hacia tras.

EXT. CAMINO A LA FRONTERA. TARDE

PROMETEO junto con un grupo de 8 personas se desvía de la carretera hacia un camino de tierra. Mientras caminan, PROMETEO observa el río. PROMETEO recibe un golpe en la cabeza. HEFESTO se acerca a PROMETEO y lo mira tendido en el suelo. El grupo de personas miran a sus espaldas, y aceleran el paso con cierto temor. HEFESTO toma de un árbol una soga vieja que está atada, y comienza a amarrar las piernas y brazos de PROMETEO. HEFESTO de su bolso, saca un cuchillo y apuñala a PROMETEO. De las vísceras derramadas HEFESTO comienza a sacar los dedos y a meterlos en una bolsa. HEFESTO que se encuentra sobre el cuerpo moribundo de PROMETEO, lo mira. De la nada sale un arma que apunta la cabeza de HEFESTO. El rostro de HEFESTO se asombra. El rostro del CAPATAZ se baña con la luz del disparo. En la cara de PROMETEO cae la sangre. El rostro del CAPATAZ observa con sus anteojos negros la escena. El CAPATAZ se agacha, recoge la bolsa, y empieza a revisar a PROMETEO. El CAPATAZ le apunta a PROMETEO en su rostro. El CAPATAZ mira el camino y a lo lejos del río. El CAPATAZ se levanta y sigue el camino del grupo de personas. PROMETEO tirado en el suelo observa el río. El río arremete contra las piedras. El caudal fluye con fuerza cuesta abajo.

CORO DE LAS ERINIAS (ININTELIGIBLE)

Maldito seas en el
vientre que te tuvo.

Maldito sea todo lo que
tocas.

Maldito seas hasta tu
muerte.

Maldito sea aquello que
amas.

Maldito sea el día en qué
tú mano se fundió con el
pensamiento.

Maldito seas en estas
tierras que te verán
morir.

Maldito seas servidor
vil.

FADE

INT. CASA DE INNANA. TARDE

Radio de la sala. INNANA comienza recoger ropa en una
maleta.

www.bdigital.ula.ve

RADIO BÍAS

Los problemas económicos
siguen afectando a gran
parte de la población. Y
el discurso que utiliza
el gobierno cómo
supuestas víctimas, hace
que los ciudadanos
pierdan la confianza en
las instituciones del
Estado. Hoy nos
encontramos con un
analista económico, que
forma parte de la
comitiva del Estado. Dr.
Gregorio, ¿qué piensa
usted del éxodo que está
viviendo actualmente
nuestra gente?

Dr. Gregorio: bueno,
primero que nada,
gracias por invitarme a
su programa amigo YASO.
Bueno, lo que pasa es lo
siguiente: la guerra
económica, esa guerra se
ha encargado...

YASO: perdone que le
interrumpa, pero en el
año 2017, no había
ningún tipo de
sanciones, ¿cómo usted
le puede explicar a la
gente que en ese tiempo
no había guerra
económica y la crisis se
agudizó?

www.bdigital.ula.ve

Dr. Gregorio: Bueno,
mira... todos los países
viven situaciones de
éxodo. Las personas van
y vienen. Las personas
que se han ido de
nuestro territorio, son
personas que no las
queremos, no las
necesitamos... no nos hace
falta tener ese tipo de
personas aquí...

YASO: eso significa que
al gobierno no le
importa pisar el

lenguaje de inclusión
social de todos los
sectores que utiliza en
ciertas ocasiones cuando
les conviene...

Dr. Gregorio: mira YASO,
ahorita hay una nueva
ley, no te voy amenazar,
pero las personas
necesitan saber la
verdad que nos conviene
a todos... las palabras
que estás usando no son
las adecuadas para tu
programa, pero nosotros
siempre le damos
válvulas de escape a
nuestra gente para dejar
a florar ese
resentimiento que llevan
por dentro...

YASO: repito... eso
significa que al
gobierno no le importa
pisar el lenguaje de
inclusión social de
todos los sectores que
utiliza en ciertas
ocasiones cuando les
conviene...

INNANA apaga la radio, recoge sus maletas, se queda un
momento parada en el pasillo que da a la salida principal

de la casa, acaricia su barriga, respira hondo, y sale de allí, cerrando la puerta.

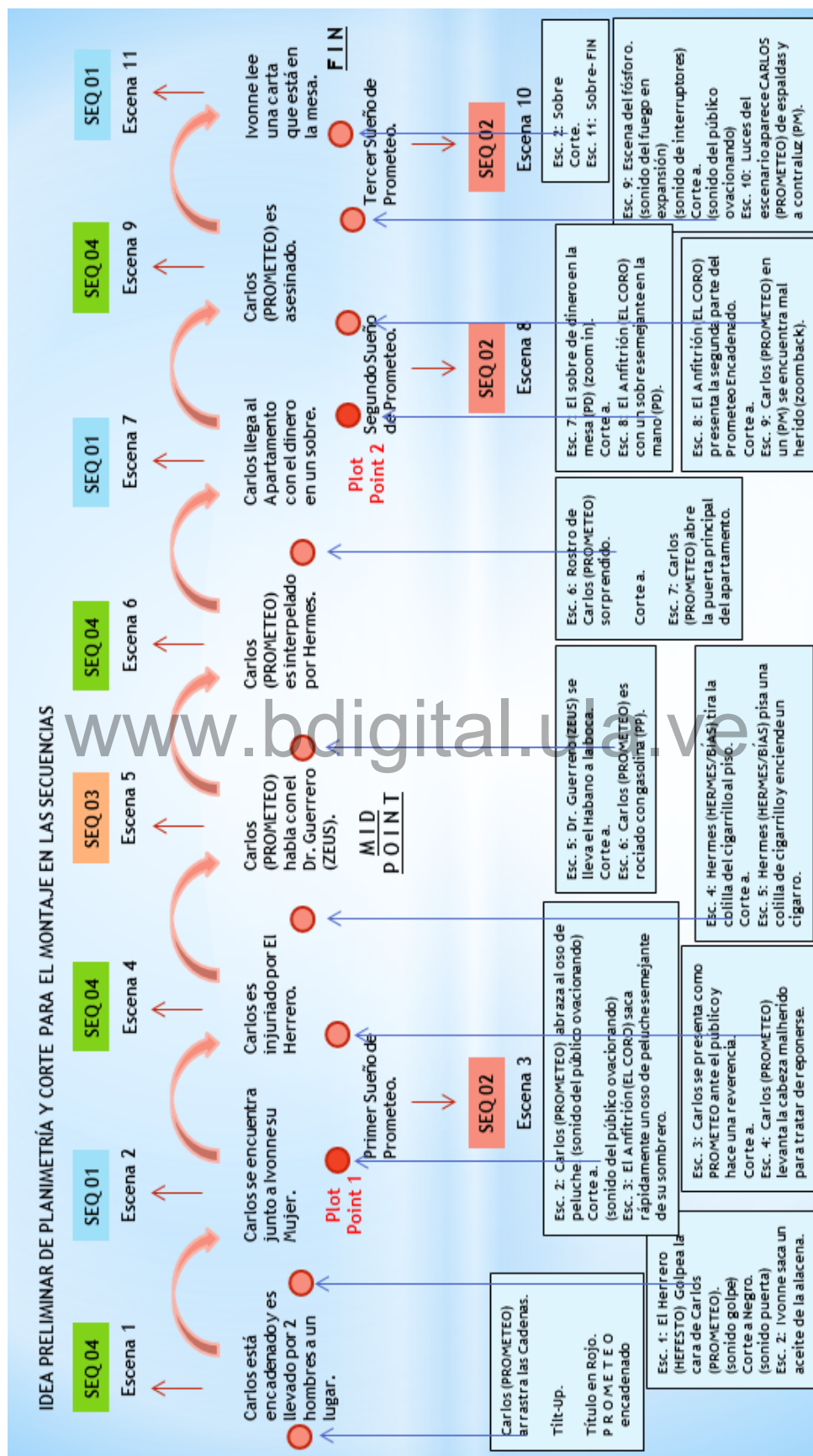
FADE OUT

FIN

www.bdigital.ula.ve

ESQUEMA DEL PROYECTO

www.bdigital.ula.ve



ALGUNOS

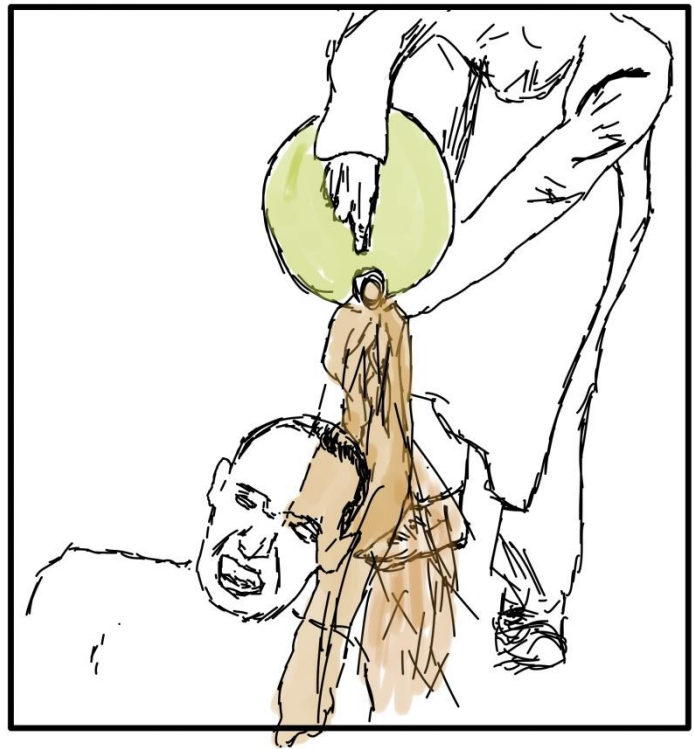
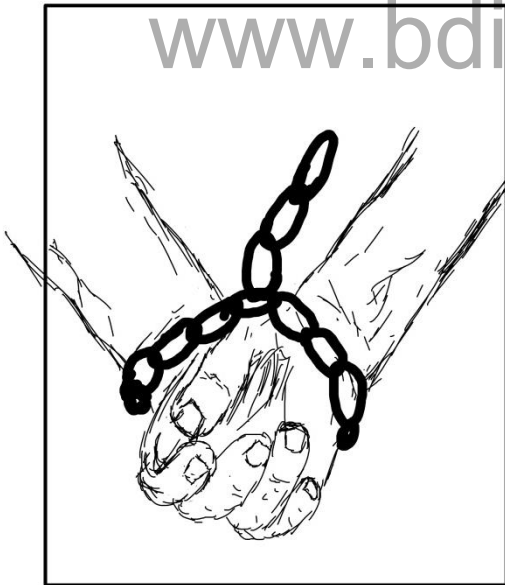
BOCETOS

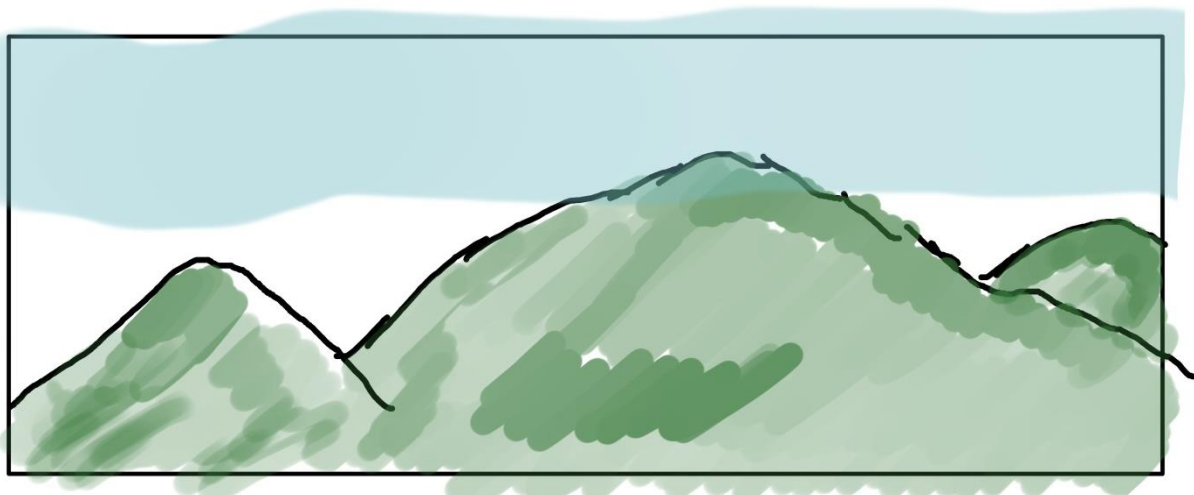
STORYBOARD

www.bdigital.ula.ve

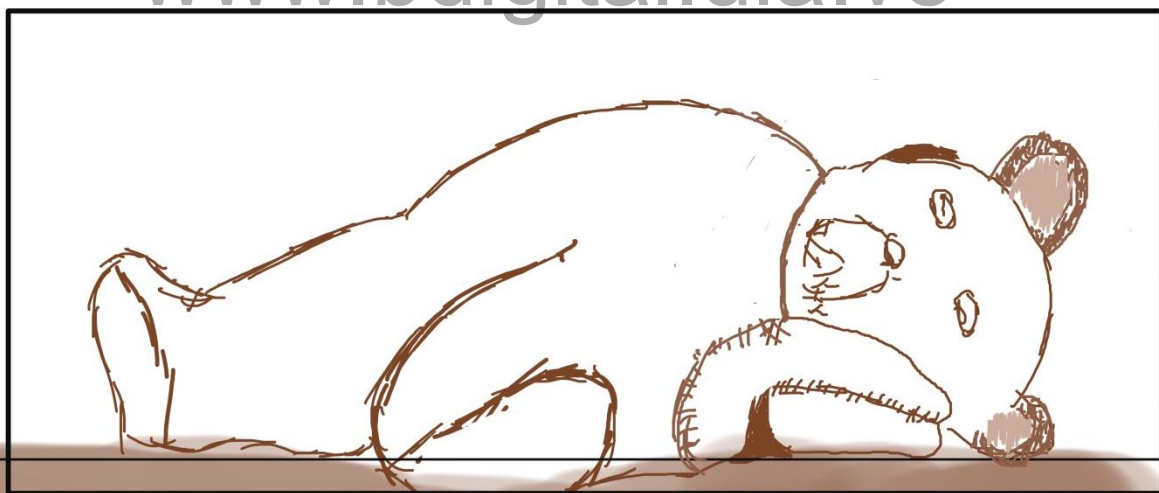


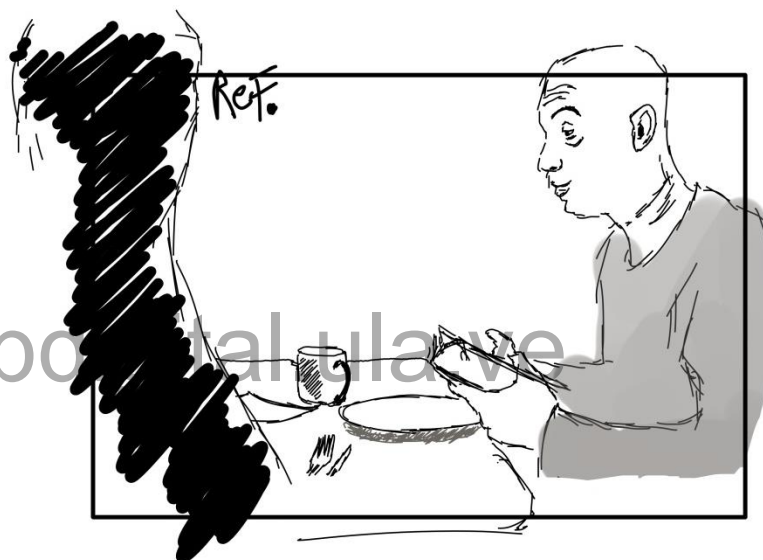
www.bdigital.ula.ve





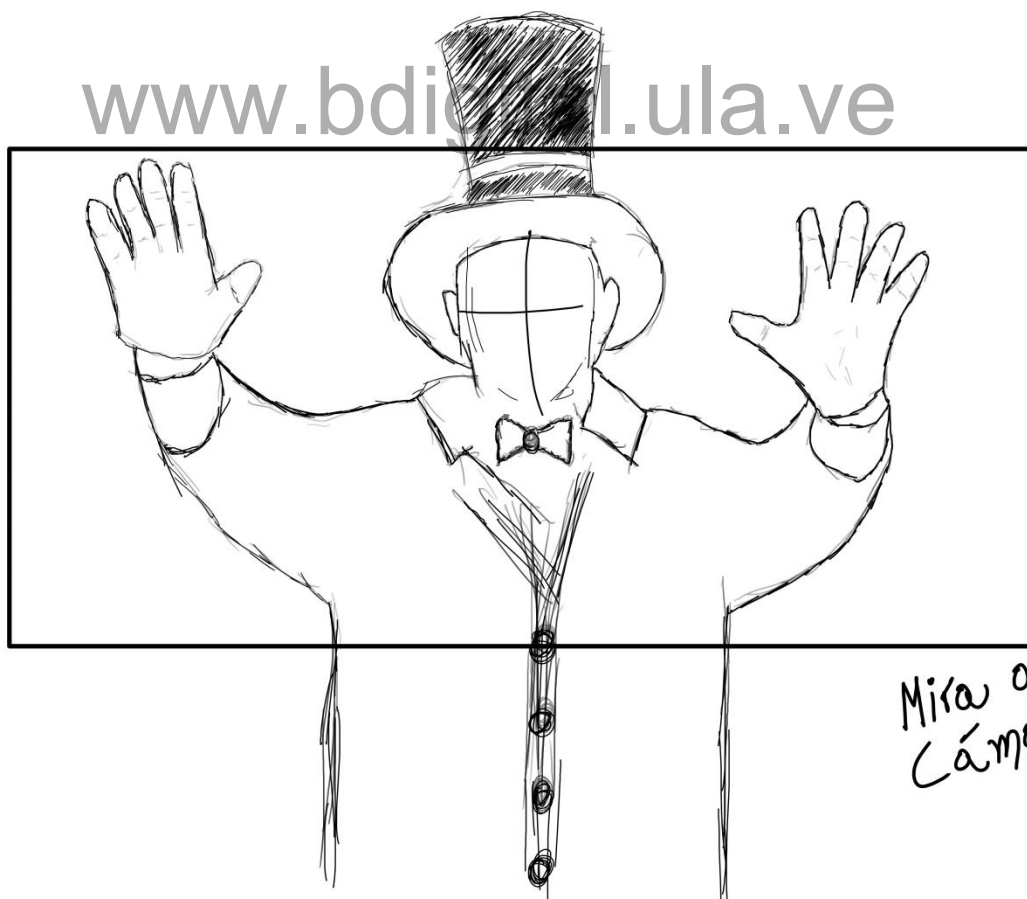
www.bdigital.ula.ve



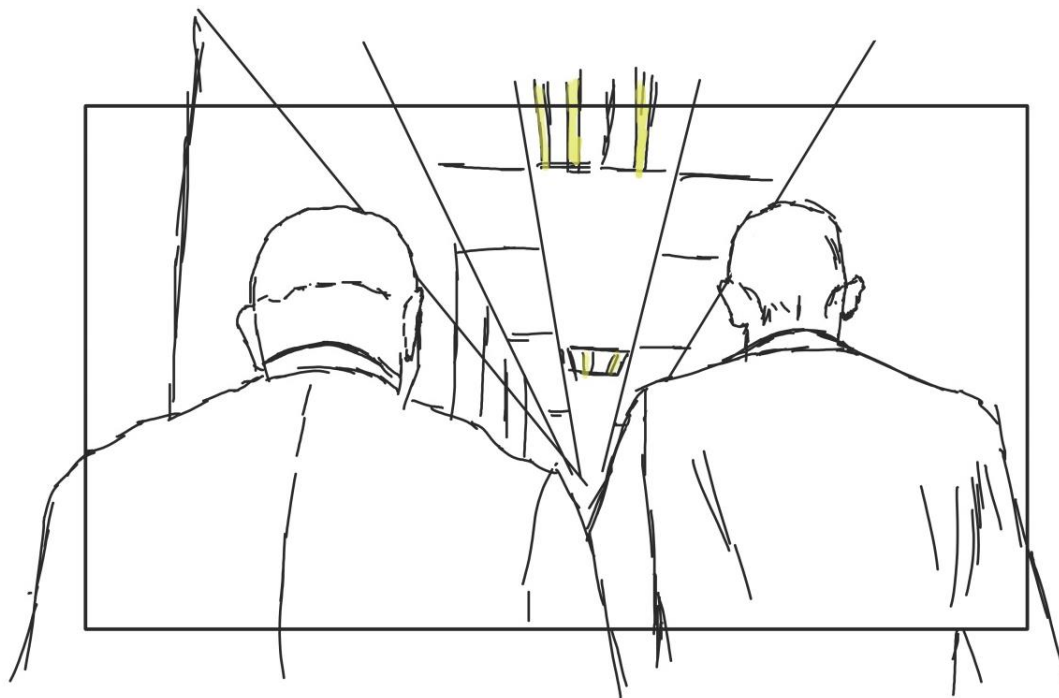




www.bdiol.ula.ve



Mira a
Cámara



www.bdigital.ula.ve

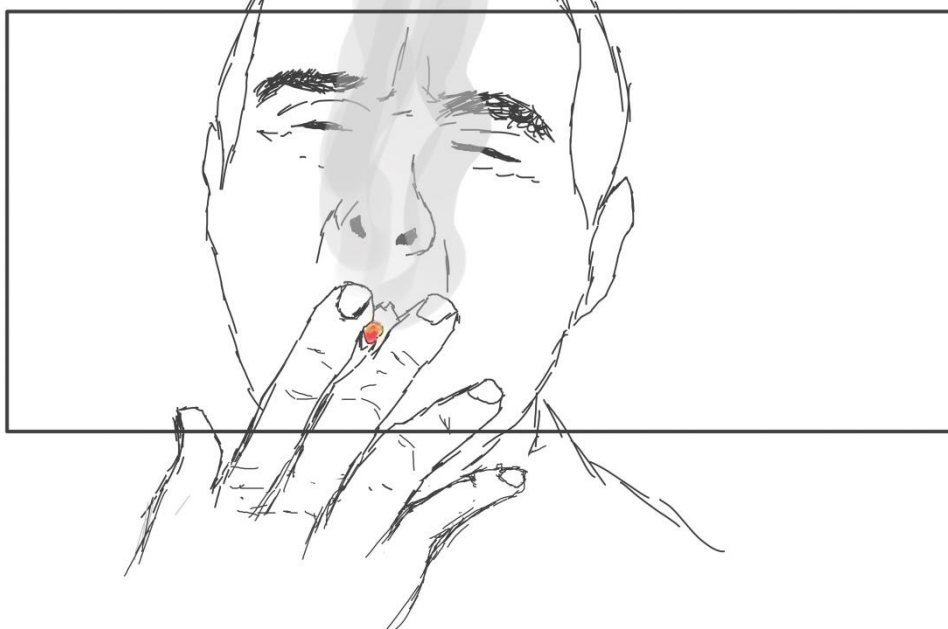


FOTO FIJA PRODUCCIÓN

www.bdigital.ula.ve

Esta es la primera toma del rodaje, estaba ensayando brevemente la mirada a cámara del Anfitrión y la forma en cómo se debía presentar ante un público inexistente. De izquierda a derecha: Juan Contreras, Julio Gonzales, Sulin León y Carlos Puente.



www.bdigital.ula.ve



Tensión en el set. “Quinientos mililitros de aire” aun no comprendo por qué se hizo tan difícil decirlo. Omar dijo una frase desconcertante: ¿ustedes saben cuántas veces se equivoca un mal actor? quinientas veces.

De izquierda a derecha: Omar Fuentes y José Guinare. En este momento José le da algunas instrucciones a Omar para improvisar la escena de la mascarilla. En la escritura del guión traté de buscar algún vínculo muy fuerte que solo logré descubrirlo en la puesta en escena el día del rodaje.



www.bdigital.ula.ve



Los planos detalles me impresionan. En esta fotografía estoy haciendo el movimiento descendente de la imagen del filtro de aire con la bombona de oxígeno abierta. Todavía ignoro su significado verdadero.

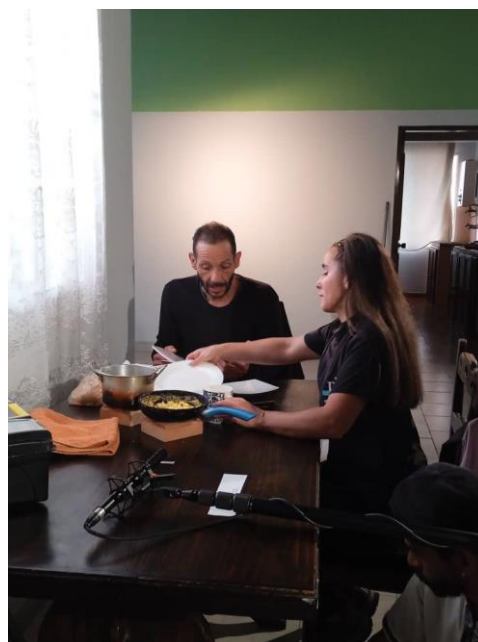


Mientras el equipo técnico montaba las luces, conversé con Mayelin antes de comenzar la siguiente toma. Era importante dirigir su preocupación como un tipo de energía que se aprovechara en el cortometraje.



Salto de eje. Al final de la escena del comedor hay un pequeño salto de eje. Carlos irremediablemente accederá a la petición de Ivonne.

De izquierda a derecha, Héctor Arriaga interpretando a Carlos y Mayelin Parra interpretando a Ivonne.





Una selfie después de haber rodado la escena de la camioneta. No soy de los que hacen este tipo de actos sociales, pero me sentía satisfecho por lo que acababa de hacer. Pensé en ese momento: “tengo un material interesante”.



Panorámica del set de rodaje. La habitación del hijo de Carlos. Aquí aparece uno de los objetos que se verán en la escena siguiente, el sombrero del Anfitrión. La mejor manera de comenzar algo es iniciando con un precedente. La información visual que se presenta no se aleja mucho de una escena surrealista, los elementos iconográficos preparan el camino para que algo suceda.



Dibujo simple del Anfitrión. En la preproducción este elemento iconográfico serviría para hacer referencia a dos mundos: el mundo que vive Carlos y el mundo de Prometeo. En el mundo de Carlos esa imagen de papel es la que sirve de guardián a su hijo. En el mundo de Prometeo, en el mundo de la eternidad de los sueños y de los anhelos, el Anfitrión es humanizado por alguien que adulará y a la vez menospreciará el sacrificio de Carlos, el sacrificio del héroe.

www.bdigital.ula.ve

Maquillaje del rostro de Carlos quemado. Pruebas de maquillaje para la Cámara. Se muestra a Héctor Arriaga encadenado y luciendo su maquillaje en proceso de secado. Lamentablemente esta escena no quedó.



“La virtud es observar mientras se escucha”

El autor

www.bdigital.ula.ve