

ES Escrituras audiovisuales: el relato biográfico como género narrativo (segunda parte)

EN Audiovisual writings: biography as narrative genre (second part)

ITA Scritture audiovisive: il racconto biografico come genere narrativo (seconda parte)

FRA Écritures audiovisuelles: le récit biographique comme genre narratif (deuxième partie)

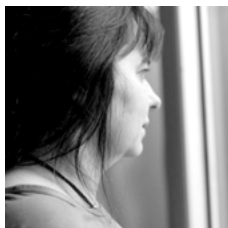
POR Escrituras audiovisuais: o relato biográfico como gênero narrativo (segunda parte)

Marcela Andrea Negro

Escrituras audiovisuales: el relato biográfico como género narrativo (segunda parte)

Recibido: 5/04/2021; Aceptado: 18/06/2021; Publicado en línea: 1/11/2021


<https://doi.org/10.15446/actio.v5n2.99294>



**MARCELA ANDREA
NEGRO**

Profesora titular regular de
Escrituras Audiovisuales en la
Facultad de Arquitectura, Diseño
y Urbanismo de la Universidad de
Buenos Aires.

Correo electrónico:
marcela.negro@fadu.uba.ar

 0000-0003-4218-5624

RESUMEN (ES)

El presente trabajo da cuenta de una investigación de cátedra en curso sobre las características del género biográfico y una aproximación metodológica para proyectos de escritura audiovisual sobre este género. Este texto ofrece una revisión de aspectos claves a la hora de intentar resolver la pregunta de cómo organizar el relato una vez que, en una etapa previa de trabajo, se ha definido qué es lo que se pretende contar acerca de la personalidad elegida para realizar el retrato audiovisual. El trabajo sistemático de análisis y desglose de piezas audiovisuales que se encuentran encuadradas dentro de este género es el que nos ha permitido detectar ciertos aspectos a tener en consideración a la hora de escribir, o en la etapa de organización de los acontecimientos que formarán parte del relato a través de una elección estructural que les dé una determinada forma e identidad. Por lo tanto, esta propuesta puede resultar de gran valor para todo aquel que sienta interés en la escritura de relatos de género biográfico, que ya cuente con una investigación avanzada y que se encuentre en el momento de decidir de qué manera una historia, o parte de ella, se convierte en un relato atractivo.

PALABRAS CLAVES: *biopic, escritura audiovisual, género biográfico.*

ABSTRACT (ENG)

This article comes from an ongoing class research on the features of the biographic genre and on a methodological approach to projects of audiovisual writing on this genre. The text offers a review of critical aspects when trying to answer the question of how to organize the story once, in a previous stage, it has been defined what is to be told about the selected personality to make the audiovisual portrait. The systematic work of analyzing and separating audiovisual pieces that are framed within this genre is what has allowed us to identify certain aspects to be considered when writing, or at the stage when the events that shall be part of the story are structurally selected to give them a determinate form and identity. Therefore, this proposal may be of value for those

individuals who are interested in writing stories of the biographical genre, who have already developed an investigation and are at the stage of deciding how a story or part of it becomes an attractive narrative.

KEYWORDS: *Biopic, audiovisual writing, biographical genre.*

RIASSUNTI (ITA)

Il presente lavoro espone la ricerca di un corso, in processo, sulle caratteristiche del genere biografico e su un'approssimazione metodologica destinata a progetti di scrittura audiovisiva all'interno di questo genere. Dopo aver definito cosa si vuole raccontare della personalità scelta per il ritratto audiovisivo, il testo offre un panorama degli aspetti importanti al momento di risolvere le questioni sul come organizzare tale racconto. Il lavoro sistematico di analisi e scomposizione di opere audiovisive facenti parte di questo genere è ciò che ci ha permesso di individuare alcuni aspetti da considerare al momento della scrittura o nella fase di organizzazione degli avvenimenti che faranno parte del racconto, attraverso una scelta strutturale che gli dia una determinata forma e identità. Questa proposta può quindi essere di gran valore per tutti coloro che manifestino interesse per la scrittura di racconti di genere biografico, che abbiano già alle spalle una ricerca avanzata e che si trovino nel momento di decidere come una storia, o una parte di essa, si possa trasformare in un racconto attraente.

PAROLE CHIAVE: *biopic, scrittura audiovisiva, genere biografico.*

RÉSUMÉ (FRA)

Le travail présent rend compte d'une recherche universitaire en cours sur les caractéristiques du genre biographique et une approche méthodologique pour des projets d'écriture audiovisuelle sur ce genre. Ce texte propose une révision des aspects clés à l'heure d'essayer de répondre à la question de comment organiser le récit une fois que, lors de l'étape préliminaire du travail, a été défini ce que l'on prétend raconter

au sujet de la personnalité choisie pour réaliser le portrait audiovisuel. Le travail systématique d'analyse et de découpage des pièces audiovisuelles qui sont associées à ce genre est ce qui nous a permis de détecter certains aspects à prendre en considération à l'heure d'écrire, ou lors de l'étape d'organisation des événements qui feront partie du récit à travers un choix structurel qui leur donne une forme et une identité déterminées. Par conséquent, cette proposition peut être de grande valeur pour qui s'intéresse à l'écriture de récits de genre biographique, qui possède déjà une recherche approfondie et qui se retrouve au moment de décider de quelle manière une histoire, ou une partie de celle-ci, devient un récit attractif.

MOTS CLÉS: *biopic, écriture audiovisuelle, genre biographique.*

RESUMO (POR)

O presente trabalho trata de uma pesquisa de uma matéria em andamento sobre as características do gênero biográfico e uma abordagem metodológica para projetos de escritura audiovisual sobre este gênero. Este texto oferece uma revisão de aspectos chave para tentar responder à pergunta de como organizar o relato uma vez que, em uma etapa prévia do trabalho, é definido o que se pretende contar em relação à personalidade escolhida para fazer o retrato audiovisual. O trabalho sistemático de análise e desagregação de peças audiovisuais que fazer parte desse gênero é o que nos permitiu detectar certos aspectos que devem ser levados em conta ao escrever ou na etapa de organização dos fatos que vão fazer parte do relato, através de uma escolha estruturada que lhes dê uma determinada forma e identidade. Portanto, esta proposta pode ter muito valor para todas as pessoas que sintam interesse na escritura de relatos de gênero biográfico, que já tenham uma pesquisa avançada e que estejam no momento de decidir de que forma uma história, ou parte dela, pode se tornar um relato atraente.

PALAVRAS-CHAVE: *biopic, escritura audiovisual, gênero biográfico.*

producción audiovisual existente y describiendo los nuevos desafíos que el guionista o el equipo autoral debe enfrenar en esta segunda etapa de trabajo que avanza hacia la creación del relato.

¿CÓMO LO VOY A CONTAR?

Antes de intentar responder a esta pregunta, recordemos qué se entiende por género biográfico o *biopics*, resultado de la abreviatura *biographical pictures* (García, 2007, p. 29). Son relatos biográficos interpretados, recreados (Vidal, 2014, p. 3) de personas reales que existieron o existen; en ellos se habla tanto de la superación como de la miseria humana. Es decir, el protagonista del relato encarna un retrato de una persona rastreable, de la que se puede dar cuenta o contar con evidencia de su paso por la tierra y que, con sus acciones, ha dejado una marca en la historia de un grupo social o en toda la humanidad (Negro, 2020, p. 132).

Ahora bien, en la búsqueda de la respuesta a las preguntas ¿cómo voy a contar este relato? y ¿cómo convertir los datos y acontecimientos históricos en un relato audiovisual que responda a una narrativa propia de este lenguaje?, surgirán algunas cuestiones a ser tratadas como, por ejemplo, el problema de lo que se podría denominar el *final anunciado*, la decisión del recorte biográfico y la incorporación del contexto de época, la elección de una estructura u organización temporal y la focalización de la voz del narrador.

Para que el abordaje de estos aspectos anteriormente mencionados sea eficiente, se requiere del trabajo sistemático y progresivo ya realizado en la etapa anterior, dado que en esta segunda etapa se deberán tomar muchas decisiones sobre la organización del relato. Por lo tanto, el conocimiento en profundidad de la personalidad y su época es absolutamente indispensable. Esto no significa que la investigación esté cerrada, sino que debe ser sólida y debe aportar claridad en cuanto a las cuestiones más relevantes que hacen al conocimiento íntimo de la personalidad a retratar, su contexto y su época.

EL PROBLEMA DEL FINAL ANUNCIADO

Cuando elegimos trabajar el relato de género biográfico, como guionistas enfrentamos numerosos desafíos: la organización de la investigación, la elección de las fuentes, el punto de vista, el tema, la definición del conflicto principal, etc. A todos estos aspectos debemos sumar uno más, que muy probablemente el espectador sepa el final de nuestra historia, es decir, tal vez no conocerá los detalles menores, pero sí sabe, por ejemplo, quiénes

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo complementa los aspectos vinculados con la escritura de relatos audiovisuales biográficos que ya fueron abordados previamente en el artículo publicado en el número 4 de la revista *Actio*, bajo el título «Escrituras audiovisuales: el relato biográfico como género narrativo» (Negro, 2020). En esta oportunidad, se amplía y profundiza otras cuestiones que deben ser pensadas en una etapa posterior y que completa la organización de la idea y el relato en función de la investigación y el recorte en la mirada sobre la personalidad a retratar.

Como ya se expuso anteriormente, el estudio sobre el género biográfico surge como respuesta a la necesidad de abordar un contenido propio para la asignatura Escrituras Audiovisuales que se dicta en el tercer nivel de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires. Los principales motivos que, como equipo docente, nos impulsaron a trabajar con este género son dos: el desafío creativo y la profesionalización en la labor de la escritura.

Por lo tanto, en el artículo previo se dejó establecido qué se entiende por relato de género biográfico, qué puede motivar la elección de este género, cómo diferenciarlo de otros géneros que abordan el relato histórico, los formatos en que puede ser desarrollado y una breve reseña de las apariciones del género a través de los años. Luego se trabajó sobre qué tipo de personalidades suelen ser las elegidas para la realización de estos relatos y la búsqueda de perfiles motivantes. Por último, se intentó dar respuesta a la pregunta ¿qué voy a contar? A través de un método que se describe en diez pasos, se propuso una alternativa de cómo organizar la investigación y seleccionar aquello que pasará a formar parte del relato.

Finalmente, quedó pendiente una nueva pregunta: ¿cómo lo voy a contar? Este artículo propone dar luz sobre este aspecto volviendo a indagar sobre la

son los vencedores o los vencidos en la Segunda Guerra Mundial, o que Albert Einstein logra enunciar y demostrar la teoría de la relatividad, o que Charles Chaplin se consagra como actor y Sandro como cantante. Por lo tanto, no será fácil sorprender al espectador a través de la creación de un final impactante e inesperado. Entonces, ¿cómo convertir la biografía de una personalidad en un relato atractivo y apasionante?

Para vencer este problema es posible echar mano a diversos recursos narrativos y estrategias de organización del relato que nos ayudarán a construir un guion que recorra la historia y que esté cargado de intriga, emoción, suspenso, humor, etc., y dónde el grado de conocimiento previo del espectador se minimice o quede diluido.

Es decir, el problema ya no es el final anunciado, sino realizar un trabajo creativo para que la historia se convierta en un relato atractivo, intrigante, atrapante y efectivo.

Así mismo, que el espectador cuente con cierto conocimiento previo también puede jugar a nuestro favor, ya que naturalmente podrá despertar el interés de algunos y, por lo tanto, deseará acercarse a la historia que estamos contando. Por ejemplo, a través de nuestro relato, el espectador podrá conocer con más detalle los motivos que fueron la fuente de inspiración en la obra de cantantes, músicos, escritores, artistas plásticos, o bien comprender los conflictos que debieron enfrentar en su propia época de índole política, económica, bélicos, religiosos, etc. Es decir, el espectador amplía su conocimiento sobre la personalidad retratada que tal vez previamente ya le despertaba curiosidad, admiración o simpatía.

Otro aspecto que puede verse como positivo sobre los conocimientos previos que pueda tener el espectador es que nos permitirá desarrollar un juego de tensión y relajación cada vez que el personaje se acerca y supera peligros que él mismo ignora, pero que nosotros conocemos, por ejemplo, en la serie *Genius* (Howard, 2017), cada vez que Albert Einstein dilata el momento de su partida de la Alemania nazi se refuerza la tensión dramática del capítulo ya que el científico, al defender sus principios morales y políticos, pone en riesgo constante la oportunidad de ser aprobado para emigrar a los Estados Unidos.

Es decir, el presunto conocimiento del final de la vida de nuestra personalidad o de los resultados de sus logros podrá ser utilizado como un elemento organizador del relato y al mismo tiempo como un atractivo, y pondrá el acento en la decisión de cómo contaremos esta historia.

Por otro lado, el problema del final anunciado no aparece en todos los casos ya que no necesariamente la personalidad elegida puede haber tenido o tenga un grado de exposición tan alta, ese podría ser el caso del largometraje *Erin Brockovich* (Soderbergh, 2000). Erin es una madre soltera, una mujer sin conocimientos de las leyes, pero determinada en conservar su empleo y en la lucha por la defensa de los más desprotegidos o postergados de la sociedad. Por lo tanto, en este caso estamos frente al relato de la historia de una mujer común que no tenía una vida pública y que un amplio sector de la sociedad tuviera algún conocimiento previo de ella. También puede ocurrir todo lo contrario, que la personalidad elegida sea de fama o notoriedad mundial, pero la elección del aspecto que deseamos resaltar no sea el que le ha dado mayor reconocimiento como, por ejemplo, en *El discurso del rey* (Hooper, 2010). En este caso, el relato se centra en la dificultad en el habla que padece el rey Jorge VI, precisamente el monarca a la cabeza del Reino Unido en los años en los que está desarrollándose la Segunda Guerra Mundial. El filme no expone el costado político o bélico de la época, sino que se centra en la superación de la discapacidad y el vínculo con su poco ortodoxo terapeuta.

RECORTE BIOGRÁFICO Y CONTEXTO DE ÉPOCA

La etapa de investigación, luego de organizar, catalogar y fichar los datos obtenidos de diversas fuentes, pensando en la tarea posterior de avanzar sobre la estructuración y escritura, debería quedar sintetizada en la confección de, al menos, dos líneas temporales. Una de estas líneas debe responder a los datos biográficos de la personalidad a retratar y, la o las otras, a los acontecimientos que acompañaron la época. Además, ya debemos haber elegido un punto de vista y un tema principal.

Con todos estos elementos es posible empezar a pensar qué recorte de toda esta información debería realizarse para organizar el relato, teniendo también en cuenta el formato que tendrá el proyecto, es decir, si será un largometraje, una serie de formato televisivo, una miniserie, etc.

Enunciar con claridad el tema y el conflicto central son dos elementos esenciales para comprender qué es lo principal, qué es lo secundario, qué puede ser accesorio y qué definitivamente queda fuera del proyecto en una primera versión.

En este momento, será importante preguntarse sobre la relevancia que puede tener incorporar las diferentes etapas de la vida del personaje o no: ¿es necesario exponer la infancia, adolescencia y vida adulta del personaje?

Por ejemplo, en *Código enigma* (Tyldum, 2014), el retrato sobre la vida del matemático Alan Turing incorpora, en unas pocas pinceladas, la infancia del científico, pero estas son las que nos ayudan a comprender algunas de sus conductas en la vida adulta, sus dificultades de vinculación social y su vida sexual.

En el caso de *12 años de esclavitud* (McQueen, 2013), el retrato de la vida de Solomon Northup se centra en los momentos previos a ser apresado y vendido como esclavo, los años de cautiverio y finalmente su regreso a la vida en libertad. Apenas conocemos datos de la niñez del personaje y luego, a través del epílogo, se complementa la información sobre los años que vivió luego de lograr ser liberado. El relato pone especial atención en el aún no resuelto problema de la esclavitud en los estados sureños, la deshumanización a la que se sometía a los esclavos y el débil sistema legal imperante en la época.

En el relato de la vida de Cecil Gaines en el filme *El mayordomo* (Daniels, 2013), se recorre casi por completo la vida de este hombre, desde que siendo niño trabaja como esclavo junto a su familia en las plantaciones de algodón en el sur de los Estados Unidos, el asesinato de su familia y cómo este hombre logra sobrevivir para finalizar ocupando un puesto de mayordomo en la Casa Blanca. Pero, este retrato, que describe unos 90 años en la vida de Gaines, permite también exponer la historia política del país durante ese período y cómo los afroamericanos lograron lenta y dolorosamente acceder a una equiparación en los derechos civiles.

Estos casos aquí brevemente mencionados nos permiten comprender si, en los momentos de la infancia o la juventud de los personajes, se produjeron acontecimientos que tendrán su correlato en el futuro y, por lo tanto, si incorporarlos es una decisión acertada o no.

En otros casos, la incorporación de la infancia del personaje directamente no es considerada como una etapa necesaria, en *Una mente brillante* (Howard, 2001) que retrata la vida adulta y carrera profesional del científico John Nash o en *Casas de fuego* (Stagnaro, 1995) que retrata también la vida adulta del científico Salvador Mazza. En estos ejemplos, posiblemente, no hay una conexión importante de acontecimientos entre la niñez y la vida adulta de los personajes y, por tanto,

se optó por recortar ese período de tiempo en la vida de estas personalidades en función de otros aspectos más sustanciosos para el relato.

Siempre es importante recordar que los recortes a realizar están directamente ligados a las decisiones que hemos tomado previamente en cuanto al tema, al conflicto y al punto de vista. De otro modo, poder jerarquizar lo imprescindible, de aquello que no lo es, se vuelve una tarea casi imposible. Más aún cuando los datos que hemos podido recopilar a través de la investigación son de un volumen importante o de profundidad en los detalles. También, es necesario pensar en la posibilidad de generar algún tipo de reinterpretación de los datos que nos permita generar situaciones dramáticamente más atractivas, tal vez no reconstruidas apeándonos al 100 % de los hechos ocurridos, sin perder coherencia ni verosimilitud. Al fin y al cabo, el género biográfico también puede ser entendido como un género de ficción.

LA ELECCIÓN DE LA ORGANIZACIÓN DEL TIEMPO

Para poder avanzar más aún en la definición de aquello que voy a contar y que será parte del relato, es absolutamente necesario reflexionar sobre las alternativas posibles de organización y estructuración del relato. Es decir, no se trata de comenzar a elaborar las líneas argumentales o la confección de una preescaleta. Todavía nos encontramos en un paso previo que se hace al diseño de la estrategia en la que pretendemos organizar el relato. Por supuesto, en este punto, ya debemos tener absolutamente precisado cuál será el conflicto central, el contexto de época, el tema, el punto de vista, etc. Es decir, los aspectos que hemos trabajado en la etapa previa.

En el género biográfico es muy importante decidir de qué manera se presentará y ordenará la sucesión de acontecimientos que formaron parte de la vida del personaje y hacen comprensible su lucha. En términos generales, nos encontraremos con dos opciones, una es la de organizar el relato a través de una estructura temporal lineal mediante la sucesión cronológica de los acontecimientos, una coincidencia entre el orden de la historia y del discurso (Carmona, 2002, p. 188); la otra es la no lineal, es decir, se producen avances y retrocesos en el tiempo, también entendido como anacronías. Las anacronías pueden ser de dos tipos: *flashbacks*, cuando el discurso rompe el flujo de la historia para recordar sucesos anteriores, y *flashforward*, cuando el discurso salta hacia adelante (Zunzunegui, 1995, p. 185).

ESTRUCTURAS TEMPORALES LINEALES

La elección de la opción de un relato organizado temporalmente de manera lineal y con un riguroso ordenamiento cronológico facilita la presentación de todos los personajes que estarán involucrados en el relato y el encadenamiento de los acontecimientos. Las causas y consecuencias frente a cada acción dramática se van verificando de manera inmediata, sin necesidad de recuperar información o reiterarla. Pero, de ningún modo, esto quiere decir que sea un camino más sencillo ya que los problemas de la construcción de la tensión y relajación dramática siguen estando presentes.

En el caso de *Race* (Hopkins, 2016) y *Las sufragistas* (Gavron, 2015), la elección de la organización estructural del tiempo es lineal. En ambos filmes resulta de suma importancia trabajar detalladamente los problemas relacionados con el contexto ideológico y político de la época y cómo las acciones de los protagonistas están en constante tensión con este contexto.

En el primer caso mencionado, en *Race*, el deseo de Jesse Owens de integrar el equipo olímpico norteamericano, que se prepara para participar de los juegos a realizarse en Berlín en 1936, se ve amenazado en numerosas ocasiones por las dudas que tiene el propio Comité Olímpico, los prejuicios raciales, tanto de los grupos de la gente blanca como de la gente de color, etc. Revivir de manera lineal la sucesión de estos acontecimientos colabora para que el espectador respire el clima de la época y la pesada carga que reposa en los hombros del atleta. De esta manera, el relato nos conduce hasta el momento de su consagración deportiva, pero sin lograr que esta victoria pueda modificar definitivamente los prejuicios raciales de la época, aspecto que es central en esta película. Cada sector o actor social que opone resistencia a la participación de Owens en las Olimpiadas de Berlín constituye una línea argumental que se desarrolla y complejiza a medida que el relato avanza y todas ellas alcanzan su clímax en el momento en cual el evento deportivo se produce y el atleta alcanza las más altas marcas de velocidad registradas hasta ese momento. El relato se clausura con el retorno de Owens a los Estados Unidos.

En la película *Las sufragistas* sucede algo similar a lo expuesto en el caso anterior, el relato acompaña al personaje de Maud Watts, una empleada de una lavandería en Londres en las primeras décadas del siglo veinte. A través de ella y sus compañeras conocemos la lucha que el movimiento femenino entabla con el gobierno y el parlamento británico para lograr el derecho al voto. La complejidad de la situación laboral, social, política y familiar de estas mujeres, y de Maud, se

van presentando en orden temporal cronológico para desencadenar un final impactante en el que Emily Wilding Davison, una de las denominadas sufragistas, se arroja al paso del rey Jorge V, quien competía como jinete en el Derby de Epsom. Como consecuencia, la noticia del multitudinario funeral de Emily ocupa la primera plana de los diarios de todo el mundo, de manera que visibiliza la lucha de estas mujeres y las acerca a la obtención de los derechos reclamados.

Es decir, en estos dos casos mencionados, como en muchos otros, la elección de la construcción temporal lineal del relato es alimentada por una creciente sumatoria de acontecimientos que van cargando la atmósfera y que empuja a los personajes a tomar decisiones muy complejas. Lo que aparece, y se intensifica, es una marcada necesidad de comprender y retratar el intrincado contexto que rodea toda la situación.

Por otro lado, la elección de la linealidad del relato es pertinente tanto para *biopics* que propongan hacer un recorrido a lo largo de toda la vida del personaje a retratar, como también si se trata de los acontecimientos que marcaron un período específico de su vida.

Lo importante para tener en cuenta es que, posiblemente, cuantos más conflictos y más líneas argumentales sean incorporadas al relato, se hará más imperioso trabajar en la linealidad del relato dada la necesidad de que todas estas tramas crezcan y avancen de manera equilibrada.

ESTRUCTURAS TEMPORALES NO LINEALES

La elección de estructuras temporales no lineales, fragmentadas o anacrónicas es muy atractiva y ofrece una serie de alternativas en la organización del relato para producir efectos de sentido y para sostener la atención del espectador.

En el género biográfico aparece frecuentemente lo que se denomina una estructura en *flashback*, es decir, la primera escena o secuencia narrativa del relato instala un tiempo presente de la acción y una situación altamente conflictiva, de peligro inminente, de espera, de alta tensión. En términos estrictamente estructurales, esta situación podría volver a retomarse en el tercer acto, muy próxima al clímax de la película. En este caso, esa situación tensa preliminar se interrumpe y se instala un nuevo presente de la acción que sucede algunos años antes o en un tiempo anterior al de la primera secuencia. Con el restablecimiento del nuevo presente de la acción, el relato avanza hasta volver a retomar esa primera

secuencia de acción, pero ahora hemos comprendido cómo es que el personaje se encuentra en esa posición de muy alta carga dramática.

El uso de esta modalidad narrativa, en muchos casos, colabora en la resolución del problema del final anunciado o anticipado porque se establece en primera instancia aquel hecho de conocimiento más generalizado y luego se trabaja en la reconstrucción de todas las circunstancias que lo produjeron.

Por ejemplo, en el filme *El mayordomo* (Daniels, 2013), sobre el relato biográfico de Eugene Allen, en el inicio se sitúa al personaje en la actualidad cuando ya es un hombre de una edad avanzada, sentado junto a la puerta de lo que visiblemente es el despacho del presidente de los Estados Unidos. Esta espera dispara los pensamientos y recuerdos de Eugene sobre su propia vida, desde la década de los años veinte, en los que siendo un niño trabajó en las plantaciones de algodón de algún terrateniente sureño. De ahí en más, el relato avanza temporalmente de manera lineal y narra la historia de vida de este personaje, pero siempre ligada a la historia política reciente de su país, hasta volver al punto en donde la película se inició. Ahora conocemos que, tras tan dolorosa historia de segregación racial, Eugene asiste a una entrevista con el primer presidente de la nación de color. En este caso, la ruptura de la linealidad del relato es mínima, muy sutil y sin aportar mayor carga dramática, pero sí se acentúa de manera contundente el simbolismo de esa espera en la puerta de la oficina o la espera de toda una vida.

En la película *12 años de esclavitud* (McQueen, 2013), también aparece el uso del recurso del *flashback* inicial como organizador o marcador dramático y temporal del relato, pero presenta una variación. A diferencia de lo que sucedía en el caso anterior, este *flashback* no se resuelve en lo que en términos de estructura dramática clásica corresponde al tercer acto, sino que se resuelve en el punto medio.

En el inicio de la película, el personaje de Solomon Northup es presentado como un esclavo en las plantaciones de caña de azúcar en el sur de los Estados Unidos, pero su rutina varía al intentar utilizar el jugo de unos arándanos para escribir una nota. Luego retrocedemos en el tiempo y comenzamos a conocer que, antes de estar cautivo, Solomon tenía un trabajo como violista y una familia, y vivía como un hombre libre en Nueva York, pero es engañado, capturado y privado de todo derecho, hasta el de su propia identidad.

Hacia la mitad de la película, cuando Solomon ya ha conocido y padecido los horrores de la vida como esclavo, arribamos nuevamente a la escena de inicio en la que el personaje intenta utilizar el jugo de los arándanos para escribir una nota. A partir de este punto, la película avanza linealmente hasta el final.

Esta estrategia de trabajar con un relanzamiento del conflicto en el punto medio, a través del cierre del *flashback*, responde a la necesidad de instalar inicialmente varios temas y problemáticas que aborda el filme en relación con esclarecer la idea de que solo este hombre, que conoce sus derechos y cómo es la vida en libertad, podrá luego llevar adelante la lucha por su recuperación, es decir, se observa el fin y la motivación del personaje cuando se alimenta la progresión dramática del relato.

Por un lado, es necesario instalar la idea de que un hombre de color va a luchar por su libertad, pero esta idea solo es posible que la conciba un hombre que ya conoció la vida libre y que tiene motivos por los cuales intentar continuar con vida. Además, es necesario dejar claramente expresado que su vida está en constante riesgo, en primer lugar, por ser un esclavo, pero el hecho de querer elaborar un plan de escape acentúa el riesgo. Además, con esta estrategia estructural, resulta muy claro para el espectador comprender cuál es la motivación del personaje, inicialmente por sobrevivir y luego por intentar la recuperación de su libertad mediante la aplicación de la ley.

Es decir, esta estrategia de relato temporal no lineal, que acentúa el uso del punto medio como reinicio e intensificación del conflicto, además permite describir la complejidad conceptual de la lucha que enfrenta el personaje. También es cierto que, al no anticipar ningún aspecto ligado al final o a escenas vinculadas con el clímax y resolución, se elimina por completo el problema del final anunciado, ya que no tenemos indicios de hacia dónde podría avanzar esta historia.

Otro caso interesante en el uso de las estructuras temporales no lineales es la combinación de *flashbacks*, que funcionan como recuerdos del personaje ubicado inicialmente en un tiempo presente, posiblemente, próximo al nuestro. Tomemos como ejemplo el filme *La dama dorada* (Curtis, 2015). Este relato sobre María Altmann se inicia cuando fallece su hermana, y con ella parece desaparecer el último vínculo con su pasado y su familia en Austria. Sin embargo, entre las posesiones de la hermana aparecen ciertos documentos que podrían

ayudar a María a recuperar algunas obras de arte que pertenecieron a su familia y que fueron arrebatadas durante la ocupación nazi.

El relato se inicia con la muerte de la hermana de la protagonista de esta historia. Estamos en los años noventa y María es una señora mayor que vive en California atendiendo una coqueta *boutique*, pero, con la pérdida de su hermana, último vínculo familiar con su pasado en Austria, se reabre una historia que aún no ha encontrado su final.

María inicia una lucha legal contra el gobierno de Austria para que las obras de arte que pertenecieron a su familia y que fueron arrebatadas por los nazis sean restituidas, dado que en ese momento se estaban produciendo algunos casos similares con resultados positivos. En este caso en particular, una de las obras a recobrar es el célebre retrato de Adele Bloch-Bauer de Gustav Klimt, que es la tía de María y que es considerada por los austríacos como su Mona Lisa.

La película se desarrolla a través de los avances y reveses del conflicto legal, a la vez que se reconstruye, a través de los *flashbacks*, los años previos a la Segunda Guerra Mundial, momentos de felicidad de la niñez y juventud de María hasta que contrae matrimonio. Luego los *flashbacks* relatan los acontecimientos de la ocupación, la captura de los ciudadanos austríacos judíos, el saqueo y la peligrosa huida de María y su esposo desde Viena hacia los Estados Unidos.

Cada uno de estos momentos del pasado contienen información que nos permiten comprender las consecuencias en el presente de dichos acontecimientos. Tanto el personaje de María como el de su joven abogado deben realizar un recorrido sobre ese pasado, ella para poder salvar algo de su memoria familiar, él para tomar conciencia de ese pasado, de su historia familiar y la historia reciente.

En *Código enigma* (Tyldum, 2014), la organización temporal del relato también propone una construcción no lineal y trabaja sobre tres etapas en la vida del personaje del profesor Alan Turing. La primera es su infancia, en la que establece amistad con un compañero del colegio, Christian, quien lo incentiva a trabajar en descifrar mensajes y se convierte en su primer gran amor. La segunda etapa es la de su vida adulta, cuando se suma al equipo de especialistas que asumen la casi imposible tarea de descifrar los mensajes codificados de los nazis, pieza esencial para que el Reino Unido y el ejército de

los aliados pueda ganar la guerra. Y la tercera etapa es la de los días finales de su vida, pocos años después de la finalización de la guerra.

En este caso, la combinación de estas tres temporalidades se utiliza fundamentalmente para poder explicar la compleja personalidad de Turing y su falta de habilidades sociales frente a un trabajo científico extraordinario. Si bien el período de la vida de Turing que más tiempo está en pantalla es el que corresponde a los años de la guerra, tanto la niñez, como la última etapa de su vida son tratados a través de secuencias muy breves, pero colmadas por la alta carga de contenido dramático. Cada aparición de estas otras temporalidades marca un punto de inflexión en el relato.

DESIGNAR UN NARRADOR

Otra de las decisiones que es importante tomar en el momento en el que la investigación está muy avanzada y estamos evaluando cuál puede ser la estrategia narrativa más atractiva para la historia que voy a contar, es decidir por una focalización (Carmona, 2002, p. 194), es decir, a través de quién esta historia será contada o es percibida.

Muchos de los relatos de este género están contados a través de un narrador omnisciente y no individualizado, tal como ocurre, por ejemplo, en *Código enigma* (Tyldum, 2014) o en *Figuras ocultas* (Melfi, 2016). En estos casos no es posible determinar una voz, ya sea la del propio protagonista o la de un tercero, testigo del relato, de los acontecimientos que pueda dar cuenta de ellos.

En otros casos, el relato se sostiene a través de una voz en primera persona a través del uso, por ejemplo, del recurso de la entrevista. Esto sucede en películas como *Chaplin* (Attenborough, 1992). Allí se crea la figura de un corrector o editor que está trabajando en la autobiografía del actor, que ya es un anciano. El editor se encuentra reunido con el actor y, mientras le hace preguntas sobre algunos de los pasajes de una versión preliminar del libro que están poco descritos, es el propio Charles Chaplin quien se encarga de agregar los datos faltantes, los cuales se convierten en *flashbacks* que recomponen su historia desde la niñez, luego los inicios de su carrera como actor en Inglaterra, posteriormente su viaje a los Estados Unidos, su consagración y, finalmente, su exilio a Suiza. Así, todo el relato se compone y focaliza a través de la voz del propio protagonista.

Otro caso en el que se utiliza el mismo recurso es en la película *Jackie* (Larraín, 2016). Jacqueline Kennedy, algún tiempo después del asesinato de su marido, el presidente Kennedy, ofrece una entrevista a un periodista

de la revista *Life*. A través de las declaraciones de Jackie, recorremos los días de su vida como primera dama, los hechos que acompañan el asesinato del presidente y la posterior organización del funeral que culmina con la partida de ella y sus pequeños hijos de la Casa Blanca. De esta manera, se combina el relato de aquellos hechos e imágenes mundialmente conocidas, con una mirada íntima, de contraste entre la figura pública y la exprimera dama en su vida privada.

Otro recurso que funciona de manera similar a la entrevista y que posiciona el relato en primera persona es el uso del diario o bitácora. Algunos ejemplos de estos casos son *África mía* (Pollack, 1986), *El diario de Ana Frank* (Stevens, 1959), *Diario de motocicletas* (Salles, 2004).

Cercano al recurso de la entrevista aparece la combinación del género biográfico con el falso documental, que también funciona como estrategia para organizar el relato, es decir, el realizador apuesta a los recursos narrativos propios del documental, con entrevistas o testimonios al estilo de los *talking heads* (Puccini, 2015, p. 51). Dos claros casos en los que se puede verificar el uso de este recurso son los filmes *Yo, Tonya* (Gillespie, 2017) y *Prefontaine* (James, 1997). En ambos casos, los retratos corresponden a deportistas y la elección de los realizadores fue recurrir al falso documental con testimonios y declaraciones a la cámara de los diferentes personajes para aportar al desarrollo dramático de los relatos.

En la película *Una mente brillante* (Howard, 2001), el relato se inicia en primera persona y avanza linealmente retratando los días cuando John Forbes Nash llega a la Universidad de Princeton e inicia sus estudios para alcanzar el grado académico de doctor. Si bien su capacidad intelectual es extraordinaria, tiene inconvenientes para lograr establecer su campo de trabajo y, al mismo tiempo, establecer relaciones sociales, salvo con su compañero de cuarto.

Con este planteamiento en primera persona, la película avanza sobre estas dos cuestiones, la académica y la social, y cómo Nash va sorteando los contratiempos. Por un lado, logra completar su doctorado aplicando una combinación de teorías provenientes del campo de las matemáticas y las ciencias sociales. Esto lo lleva a obtener dos trabajos, uno como profesor en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), y otro en el Pentágono como descifrador de códigos secretos. Además, por esos días que conoce a Alice, una brillante y hermosa estudiante con la que se casa y forma una familia.

El trabajo como descifrador de códigos se convierte en una verdadera obsesión para Nash y pone de manifiesto algo que hasta el momento no había sido percibido por nadie de su entorno, Nash padece de esquizofrenia, es decir, su propia mente genera visiones de personas y situaciones que en realidad no están sucediendo, y que no solo ponen en peligro su propia vida, sino la de todos los que lo rodean.

A partir del descubrimiento y diagnóstico de la enfermedad, se produce un giro narrativo muy interesante ya que el relato pasa de primera a tercera persona, es decir, las escenas se comienzan a trabajar en una combinación de focalizaciones, como espectadores asistimos al mundo visto a través de los ojos de Nash, con sus visiones, y el mundo tal cuál es, sin el agregado de personas o cosas que solo ve Nash. Esta estrategia de enunciación es muy interesante porque permite comprender el complejo universo de las enfermedades psiquiátricas y, en particular, la intensa lucha de este hombre extraordinario intentando establecer en qué plano de la realidad se encuentra.

La elección de la voz o la mirada a través de la cual plantearemos el relato nos permitirá arribar a diferentes efectos de sentido y así establecer una organización determinada de la visión del personaje, su discurso y la época.

LA OBRA DE LA PERSONALIDAD RETRATADA

Un aspecto más que puede ser considerado como un recurso o elemento valioso en la organización del relato es la incorporación de la propia obra o labor de la personalidad retratada.

En muchos casos, estos retratos audiovisuales biográficos revelan la lucha del personaje en pos de alcanzar un objetivo. Entonces, incorporar en el orden estructural un aspecto propio de su disciplina puede resultar interesante y colaborar en una mayor comprensión del conflicto o el desafío a superar por el personaje. Veamos un ejemplo: en el largometraje *Borg McEnroe* (Metz Pedersen, 2017) se utiliza, como recurso organizador del relato, el propio torneo tenis de Wimbledon del año 1980. Durante el encuentro deportivo, el joven e impulsivo McEnroe intenta llegar a la final y arrebatarse el título al quintuple campeón, el temido Borg. Las diversas instancias de avance del prestigioso torneo son el telón de fondo que da paso a los *flashbacks* que

ilustran la vida de ambos deportistas y cómo es que cada uno de ellos ha llegado a ese punto crucial de sus carreras y qué implica para cada uno de ellos ser el vencedor.

De manera diferente, pero con un mismo criterio integrador de los aspectos ligados a la disciplina propia de la personalidad retratada, es lo que ocurre con *Bohemian Rhapsody* (Singer y Fletcher, 2018). La película que narra la vida de Freddie Mercury, de cómo se convierte en el vocalista de Queen y el éxito que logra alcanzar la banda. El relato se articula argumentalmente entrelazando los distintos acontecimientos con la incorporación de las canciones emblemáticas de la banda de rock, casi apropiándose del lenguaje del video clip musical.

La importancia de considerar incorporar aspectos propios de la disciplina como estrategia para la organización del relato es que, de esta manera, el filme adquiere mayor identidad y establece un vínculo muy fuerte con el espectador debido a que se acentúa el universo propio del personaje, su época y su entorno o contexto. De todas formas, la incorporación de la obra no solo puede realizarse a través del orden estructural, sino también a través de los criterios estéticos generales que se desarrollarán posteriormente desde otras áreas vinculadas a la realización, como la dirección de arte, fotografía, sonido, el montaje, etc.

CONCLUSIONES

El objetivo buscado a través de estas páginas ha sido profundizar en el análisis y la comprensión del relato de género biográfico, intentando dar cuenta de cómo, luego de superar una primera etapa de investigación, el autor o equipo autoral se enfrenta a la compleja tarea de dar orden al material recolectado y acercarse a una estructuración del relato en función de los dispositivos dramáticos centrales como los conflictos y las líneas argumentales.

La pregunta clave a responder ha sido ¿cómo organizar el relato?, es decir, ¿cómo convertir los datos históricos en una narración audiovisual para cualquiera de los formatos en los que estemos trabajando?

Las herramientas que aquí se brindan son varias, cada una de ellas colabora a pensar en una estrategia narrativa apropiada que ayude en la transformación de la personalidad en personaje, sin perder de vista el interés en el retrato histórico o de una época.

Para empezar, se abordó el potencial problema de un final anunciado o previamente conocido por el espectador. Además, se ofrecieron alternativas en cuanto a la

organización de los acontecimientos y su jerarquización. Así mismo, se trabajó sobre cómo determinar de qué manera recortar la información a presentar, determinar qué aspecto o qué momento de la vida de esta personalidad es la que nos va a permitir revelar más atractivamente esta historia.

También se trabajó sobre cómo, en este tipo de relatos, la elección de un ordenamiento cronológico o lineal realiza aportes interesantes, y también las estructuras asincrónicas o no lineales. En definitiva, optar por alguna de estas dos alternativas está directamente ligada a la progresión dramática del relato que estamos construyendo.

Por último, se abordaron dos aspectos importantes, la focalización, es decir, determinar de alguna manera un enunciador del relato y así interferir en el modo en el que será narrado. En el último punto, se propuso la estrategia de integrar aspectos ligados a la disciplina de la personalidad como un recurso para el ordenamiento y criterio estético de la obra audiovisual.

De aquí en más, el recorrido que resta por seguir es complejo, el autor o equipo de autores tiene por delante la toma de muchas más decisiones para el diseño de la pieza audiovisual. Aún, por ejemplo, es necesario continuar el trabajo de la caracterización de los personajes principales y secundarios, y cómo colaboran en la construcción del retrato y las tramas. También queda por delante todo el desarrollo de cada una de las situaciones y la incorporación de las voces que se reflejarán tanto en las acciones como en los diálogos.

Una vez más, estas tareas pendientes necesitarán del respaldo de los elementos detectados durante la investigación y, tal vez, la profundización de alguno de ellos.

REFERENCIAS

- ATTENBOROUGH, R. (Director) (1992). *Chaplin* [película]. Carolco Pictures; Japan Satellite Broadcasting (JBS); Canal+ RCS Video.
- CARMONA, R. (2002). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- CURTIS, S. (Director) (2015). *Woman in Gold* [película]. Origin Pictures; BBC Films.
- DANIELS, L. (Director) (2013). *The butler* [película]. The Weinstein Company.

- GARCÍA Gómez, F. (2007). *Van Gogh según Hollywood*. Asociación de Amigos del Cine Experimental de Madrid.
- GAVRON, S. (Director) (2015). *Sufragistas* [película]. Film4; Pathé; Ruby Films.
- GILLESPIE, C. (Director) (2017). *I, Tonya* [película]. LuckyChap Entertainment; Clubhouse Pictures; AI Film.
- HOOPER, T. (Director) (2010). *The King's Speech* [película]. UK Film Council; See-Saw Films; Bedlam Productions.
- HOPKINS, S. (Director). (2016). *Race* [película]. Forecast Pictures; Solofilms; Trinica; Trinity Race.
- HOWARD, R. (Director) (2001). *A Beautiful Mind* [película]. Imagine Entertainment.
- HOWARD, R. et al. (Productores ejecutivos) (2017). *Genius (A. Einstein)* [serie de televisión]. Imagine Television; Paperboy Productions; OddLot Entertainment; EUE/ Sokolow; Fox 21 Television Studios; Manhunt: Unabomber. A. Sodroski.
- JAMES, S. (Director) (1997). *Prefontaine* [película]. Hollywood Pictures.
- LARRAÍN, P. (Director) (2016). *Jackie* [película]. Bliss Media; Fábula; Protozoa Pictures; LD Entertainment; Wild Bunch; Why Not Productions.
- MCQUEEN, S. (Director) (2013). *12 years a slave* [película]. Plan B Entertainment; Film4 Productions; Regency Enterprises; Summit Entertainment.
- MELFI, T. (Director) (2016). *Hidden figures* [película]. 20th Century Studios; Chernin Entertainment; Donna Gigliotti; TSG Entertainment.
- METZ Pedersen, J. (Director) (2017). *Borg McEnroe* [película]. SF Studios Production AB, Danish Film Institute; Film I Väst, Nordisk Film; Nordisk Film; Finnish Film Foundati.
- NEGRO, M. (2020). Escrituras audiovisuales: el relato biográfico como género narrativo. *Actio. Revista de Tecnología en Diseño, Artes filmicas y Comunicación Visual*, 4, 128-146.
- POLLACK, S. (Director) (1985). *Out of Africa* [película]. Mirage Entertainment; Universal Pictures.
- PUCCINI, S. (2015). *Guion de documentales. De la preproducción a la posproducción*. La marca.
- SALLES, W. (Director) (2004). *Diario de motocicletas* [película]. FilmFour; South Fork Pictures; Tu Vas Voir Productions; BD Cine; Inca Films S.A.; Sahara Films; Senator Film Produktion; Sound for Film.
- SINGER, B. y Fletcher, D. (Directores.) (2018). *Bohemian Rhapsody* [película]. GK Films; TriBeCa Productions; New Regency; Queen Films Ltd.
- SODERBERGH, S. (Director) (2000). *Erin Brockovich* [película]. Universal Pictures; Columbia Pictures; Jersey Films.
- STAGNARO, J. B. (Director) (1995). *Casas de fuego*. Pablo Rovito.
- STEVENS, G (Director) (1959). *The diary of Anne Frank* [película]. 20th Century Studios.
- TYLDUM, M. (Director) (2014). *The imagination game* [película]. Black Bear Pictures; Bristol Automotive.
- ZUNZUNEGUI, S. (1995). *Pensar la imagen*. Cátedra. Universidad del País Vasco.