

# UN LUGAR EN EL MUNDO

## GUIÓN CINEMATográfico

*ADOLFO ARISTARAIN - ALBERTO LECCHI*



**Cantaro**

*ADOLFO ARISTARAIN*

***UN LUGAR EN EL MUNDO***

  
**Cantaro**

Colección del  
**MIRADOR**

Dirección editorial: Raúl González

Coordinador editorial: Guillermo Höhn

Dirección de Colección: Teresita Valdettaro

Los contenidos de las secciones que integran esta obra  
han sido elaborados por:

Prof. Guillermo Kaufman

Imagen de tapa: Fotopanorama

Diseño interior: María José de Tellería

Diagramación: Martín Mazzoncini

Corrección: Cecilia Biagioli - Silvia Tombesi

I.S.B.N. N.º 950-753-077-0

© PUERTO DE PALOS S. A. 2001

Honorio Pueyrredón 571 (C1405BAC). Tel. 4902-1093

Ciudad de Buenos Aires. Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en Argentina-Printed in Argentina



*Puertas  
de  
acceso*

## El mundo de los relatos

*Un lugar en el mundo*, la película de Adolfo Aristarain cuyo guion van a leer, es un relato audiovisual. Dos palabras –estas últimas– que seguramente conocen, pero que necesitan ser explicadas, de modo que podamos entender por qué una película es un tipo particular de relato.

Un relato es un tipo de narración en el que se plantea un proceso de transformaciones más o menos complejo y que va de una situación inicial a una situación final. Esta muy breve definición es tan general que permite incluir en ella relatos de diversa naturaleza, independientemente de su extensión o de su formato: novelas, cuentos, chistes, películas, telenovelas, fotonovelas, historietas, etcétera.

Según el teórico C. Metz,<sup>1</sup> quien dedicó la mayor parte de su obra al estudio de la teoría cinematográfica, hay cinco características que permiten identificar cualquier tipo de relato.

**1) Es una unidad:** tiene principio y fin. En una película, por ejemplo, un plano es el primero y otro plano es el último.

**2) Es una secuencia doblemente temporal.** Por un lado, hay un tiempo en el que ocurren los acontecimientos narrados. Por el otro, hay un tiempo de visión. En el caso de *Un lugar en el mundo*, los hechos que se cuentan “duran” una cantidad de días. Pero al espectador le lleva dos horas “ver” esos días.

**3) Es un discurso,** en la medida en que es un conjunto de enunciados que remiten a un sujeto de enunciación. En cine, ese “sujeto de enunciación” está formado por un conjunto heterogéneo de sujetos. Esta característica le da al relato audiovisual una complejidad particular.

**4) El relato se percibe como no-real.** La persona que “entra en contacto” con un relato sabe que no es la realidad. Es decir,

1. Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

no lo confunde jamás con esta. El espectador que ve *Un lugar en el mundo*, por ejemplo, puede reconocer una situación cercana —las dificultades para vivir dignamente en Argentina— pero tiene conciencia de que está presenciando una representación, no la realidad.

### 5) Es un conjunto de acontecimientos.

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que toda película y todo programa de televisión que cuenten una historia son relatos.

### Cine, literatura y teatro

Es frecuente que se establezcan semejanzas entre la literatura —sobre todo, el cuento y la novela—, el espectáculo teatral y el cine por el hecho de que las tres formas expresivas son, básicamente, “contadoras de historias”. Si bien esto es cierto, no es menos cierto que hay aspectos específicos que las diferencian.

Empezaremos por la cuestión del narrador. En el cuento y la novela, *se narra*. Hay un narrador (o varios) que cuentan una o más historias. En las representaciones teatrales, *se muestra*. Los actores llevan adelante un papel, pero no hay *necesariamente* una voz presente que organice, a la manera de un narrador, lo que estamos viendo.

Ahora bien, en el cine no es obligatoria la presencia del narrador. Analicemos un ejemplo. Los acontecimientos de *Un lugar en el mundo* son presentados por un personaje narrador: el joven Ernesto, que cuenta un momento de su infancia; pero a los pocos minutos de empezada la película, este desaparece como tal y se convierte en un personaje más para reaparecer como narrador recién al final. Si los mismos hechos se narraran en una novela, Ernesto seguiría “contando su historia” en primera persona, la presencia del narrador sería permanente, incluso desde la persona gramatical de los verbos de enunciación.

Esta ambigüedad presente en el cine nos lleva a plantearnos algunos interrogantes: ¿el relato audiovisual se asemeja más al teatro que a la narración literaria?, ¿quién narraría la

historia de Ernesto si no se oyera la voz del joven al principio y al final de la película?

Lo que sucede es que, en el cine, la cámara que filma dirige la mirada del espectador modificando, e incluso distorsionando, su recepción, hecho que no ocurre de la misma manera en el teatro. A ese “ojo” que manipula nuestra mirada se lo suele llamar “narrador cinematográfico” y se lo diferencia del “narrador personaje”.

### El relato audiovisual

En relación con la literatura y el teatro, hay cinco aspectos por destacar que sirven para caracterizar el relato audiovisual:

1) El relato audiovisual es un doble relato. Está formado por imágenes, pero también por sonidos (lo que dicen los personajes, los ruidos, la música) e, incluso, por menciones escritas como, por ejemplo, los rótulos que aparecían en el cine mudo. Esto, que en parte ocurre en el teatro, no sucede en la literatura.

2) En teatro, el actor representa un personaje en simultaneidad con la recepción del espectador; en tanto, en el cine, el actor hizo antes lo que el espectador ve “ahora”.

3) En la literatura, las acciones se relatan en forma sucesiva porque la lengua en sí misma exige linealidad: una palabra va detrás de la otra.<sup>2</sup> En cine y en teatro, los sucesos pueden aparecer simultáneamente, porque la percepción de imágenes y sonidos así lo permite.

4) El cine y la literatura, por último, narran siempre lo mismo, de la misma manera. Las películas de “Los tres chiflados” que vemos hoy son las mismas que vieron nuestros padres hace años. En todo caso, habrá cambiado la forma de leer o de interpretar del lector o del espectador. En cambio, en el teatro,

2. Como dice J. L. Borges en el cuento “El aleph”: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”.

lo que se muestra siempre es distinto. El espectáculo que se representa hoy no es el mismo que se representará mañana, porque es imposible que los actores actúen exactamente de la misma manera en funciones distintas.

5) Dejamos para el final dos diferencias importantes con respecto al espectáculo teatral, y a la novela y el cuento. Nos referimos al montaje y a la narración por planos, propios de los relatos audiovisuales. El *montaje* es la unión de diferentes segmentos o enunciados, tanto en el plano visual como en el plano auditivo, o en ambos planos a la vez. Los *planos* son las unidades narrativas mínimas del relato audiovisual. Equivalen, en general, a una expresión, por ejemplo:



Hay un hombre y un chico en una carreta

## La ficción y el documental

Los relatos audiovisuales han sido clasificados, tradicionalmente, según dos grandes géneros: el documental y la ficción. Veremos por qué esta clasificación es discutible.

En principio, se llama **documental** a aquel relato audiovisual que presenta seres o cosas consideradas como existentes en la realidad afilmica.<sup>3</sup> Por otra parte, una película se considera “ficción” cuando crea un mundo completo vinculado a lo verosímil,<sup>4</sup> independientemente de que se parezca o no al nuestro.

Sin embargo, y partiendo de estas definiciones, podemos afirmar que todas las películas son, a la vez, una ficción y un documental.

El filme de Aristarain es una ficción en la medida en que ha creado un mundo que, si bien es muy parecido al nuestro, no existe en la realidad. Mario, Hanz, Ernesto y Zamora son personajes, seres inexistentes más allá del guion y de la película; pero no lo son los actores que los interpretan. Así, dentro de 20 años, un espectador podría decir: “Mirá qué joven que estaba Cecilia Roth en esa época”. O un espectador de otro país podría pensar, mientras ve la película: “Qué linda que es esa zona de la Argentina. Voy a ver si puedo hacer un viaje”. En los dos ejemplos que hemos dado, ese supuesto espectador está privilegiando un tipo de lectura por sobre otra. Está prefiriendo considerar un aspecto de esa película como un documento –de ahí “documental”– antes que como una ficción.

Por otra parte, si entendemos ficción como representación, aun el documental más clásico (imaginemos alguno que muestre la vida submarina en el Caribe) podrá ser considerado también como una ficción, en primer lugar porque no es el mundo submarino lo que estamos viendo en el aquí y ahora, sino su representación a través de los fotogramas, en el cine, o del barrido de puntos, en una pantalla de televisión. Asimismo, es importante tener en cuenta que:

3. Se denomina “realidad afilmica” lo que existe independientemente de toda relación con el arte cinematográfico.

4. Por ahora, tomemos la palabra “verosímil” como sinónimo de “creíble”.

La película industrial, el filme científico o el documental, caen bajo esta ley que quiere que, por sus materias de expresión (imagen en movimiento, sonido), todo filme irrealice lo que representa y lo transforme en espectáculo. El espectador de un documental científico no se comporta de manera muy diferente al de una película de ficción: suspende toda su actividad porque el filme no es la realidad y, por tanto, permite diferir cualquier acto, cualquier conducta. Como su nombre lo indica, también entra en el espectáculo. (...) Por otra parte, el interés del cine científico o documental reside a menudo en que presenta aspectos desconocidos de la realidad que tienen más de imaginario que de real. Tanto si se trata de moléculas invisibles al ojo humano, como de animales exóticos con conductas sorprendentes, el espectador se encuentra sumergido en lo fabuloso, en un orden de fenómenos diferentes a lo que habitualmente tiene el carácter de realidad para él.<sup>5</sup>

En conclusión, podemos afirmar que toda película participa simultáneamente de los dos géneros, del documental y del ficcional, y que dependerá de la actitud del espectador el privilegiar una forma de leer la película por sobre la otra. Es decir, adoptará una *actitud documentalizante* o una *actitud ficcionalizante*.

Gran parte del éxito de *Un lugar en el mundo* en el momento de su estreno se debió a la identificación que los espectadores encontraron entre la vida de esos personajes de ficción y la vida de los argentinos. Para muchos, la película fue un “documento” de nuestra realidad.

## La verosimilitud

La verosimilitud de un relato audiovisual depende de muchos factores. Para entender estos factores, es importante hacer una distinción entre *realismo* y *verosimilitud*.

Un relato realista es aquel que presenta una historia que el

5. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet. *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1989.

espectador considera posible en la realidad que conoce o cree conocer. Un relato verosímil es el que resulta creíble o verdadero, con relativa independencia de la realidad del espectador. Por ello, el realismo es un tipo de verosimilitud.

¿Cuáles son los factores de los que depende la verosimilitud? Metz, Marie, Jost y Aumont<sup>6</sup>, entre otros, identificaron algunos.

En primer lugar, depende de la *opinión pública*, que está dispuesta a aceptar una historia según responda o no a sus creencias y valores morales. En *Un lugar en el mundo*, los personajes profesionales (Mario, un sociólogo que trabaja como maestro; Ana, una médica) son conscientes de la situación social negativa que viven los sectores más humildes del pueblo, mientras que estos necesitan ser “iluminados” por ellos, lo que responde a un supuesto, bastante generalizado en la clase media argentina, por el que los sectores más populares no son conscientes de su situación de explotación y de las causas de su pobreza, mientras que las personas más instruidas sí poseen esa conciencia. Lo importante, en relación con la verosimilitud, no es que esta opinión se corresponda con la realidad, sino que se la considere verdad y que, en consecuencia, el relato no entre en colisión con las representaciones morales del espectador.

En segundo lugar, la verosimilitud depende de la *coherencia interna* del relato. Por ejemplo, Ernesto debe estar presente en todas las escenas de *Un lugar en el mundo*, ya que se supone que él es el que está contando lo que vivió. De no ser así, la película puede presentar problemas de verosimilitud porque ¿cómo podría Ernesto contar algo que no presenció o no le contaron?

En tercer lugar, la verosimilitud depende del *género*. Los géneros proponen sus propias reglas, que son válidas exclusivamente en ese universo de ficción que crean. En el *western*, los revólveres disparan cuantas balas quiera o necesite la escena. En la comedia musical, los personajes se comunican cantando y bailando. En los melodramas, las hijas abandonadas consiguen trabajo accidentalmente en el hogar perdido. El espectador no cuestiona dichas situaciones porque acepta que, en esos géneros, esas “situaciones inexplicables” no son tales.

6. Op. Cit.

ADOLFO ARISTARAIN

## UN LUGAR EN EL MUNDO

Con la colaboración de Alberto Lecchi

*Criterio de la presente edición:* con la debida autorización del autor, reproducimos el guion de la película tal como fue publicado en el número 6 de la revista *Viridiana* (Madrid, enero de 1994). Hemos incorporado las notas al pie que consideramos necesarias para que el texto sea mejor comprendido por el público adolescente al cual se dirige el volumen. Por lo demás, respetamos el registro coloquial y los giros lingüísticos del original, aunque algunas expresiones resulten “poco escolares”.



## UN LUGAR EN EL MUNDO

Concha de Oro  
Premio Euskal Media, S. A.  
Gobierno Vasco  
Premio del Público  
Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1992

## FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Producción: Adolfo Aristarain-Osvaldo Papaleo  
Argumento original: Adolfo Aristarain-Kathy Saavedra  
Guion: Adolfo Aristarain con la colaboración de Alberto Lecchi  
Diálogos: Adolfo Aristarain  
Director de Fotografía: Ricardo de Angelis  
Música compuesta por: Emilio Kauderer  
Interpretada por: La Camerata Bariloche  
Dirigida por: Elías Khayat  
Montaje: Eduardo López  
Sonido: José Luis Díaz  
Vestuario: Kathy Saavedra  
Director de Arte: Abel Facello  
Productor Ejecutivo: Isidro Miguel  
Directora de producción: Noemí Nemirovsky  
Producida y dirigida por: Adolfo Aristarain  
Duración: 120 minutos  
Formato: 1 66  
Nacionalidad: Argentina  
Año: 1992  
Distribuida por: Golem Distribución, S. A.

## A. ERNESTO EN AUTOBÚS - VARIOS LUGARES

## PERSONAJES E INTÉRPRETES

<i>Hans</i> .....	José Sacristán
<i>Mario</i> .....	Federico Luppi
<i>Ana</i> .....	Cecilia Roth
<i>Nelda</i> .....	Leonor Benedetto
<i>Ernesto</i> .....	Gastón Batyi
<i>Andrada</i> .....	Rodolfo Ranni
<i>Zamora</i> .....	Hugo Arana
<i>Luciana</i> .....	Lorena del Río
<i>Juan</i> .....	Mario Alarcón

## PRÓLOGO

No sé por qué vuelvo, no tiene mucho sentido volver después de ocho años o casi nueve. Volver a un lugar que ya no existe. Sigo haciendo cosas sin pensarlo demasiado, sin medir las consecuencias. Más o menos como vos. Las leyes de la genética no fallan, como diría mamá. Cuando le dije que me venía, me miró como si estuviera enfermo; deformación profesional, supongo, pero no hizo preguntas, entendió menos cuando le dije que volvía mañana, que ni siquiera me iba a quedar una noche. Entendió menos o entendió todo, con la vieja nunca se sabe. Para qué voy a gastar guita en hotel. El micro llega por la mañana temprano y se va a las diez de la noche, tengo doce horas de viaje hasta Buenos Aires para apoliar y casi todo el día para pedalear unos cuantos kilómetros y tratar de saber por qué vine. Turista no soy; los paisajes no me emocionan; de la gente conocida, no queda casi nadie; amigos, ninguno. A lo mejor, vengo nada más que para hablar un rato con vos, para contarte algunas cosas que me pasaron, para decirte lo que pienso hacer. Estoy en una edad de mierda, en la que estás obligado a tomar decisiones y, justamente, lo que menos tenés ganas de hacer es tomar decisiones. No te preocupes, no vuelvo para saber quién es mi padre, ni para conocerte realmente, ni para descubrir tus zonas oscuras, no va por ahí la cosa. Siempre fuiste un tipo transparente, sólido como una pared, pero transparente, y si a veces no te entendía no era culpa tuya, no era culpa mía tampoco. Yo era muy chico para entender algunas cosas. Cuando empecé a entender las cosas de los mayores, fue porque, sin darme cuenta, había dejado de ser chico.

A lo mejor, vine para acordarme bien de todo lo que pasó aquel invierno: me gustaría conocer tu versión. Yo conozco sólo parte de la historia, algunas cosas las viví; otras las escuché o las espí. A lo mejor, vine porque me di cuenta de que se me estaban borrando y me dio bronca. No se puede ser tan imbécil, hay



cosas de las que uno no puede olvidarse, no tiene que olvidarse, aunque duelan...<sup>1</sup>

#### TRONCO ENTRADA ESTANCIA

LETRERO GRABADO: «SHEIN VI DI LEVINE»<sup>2</sup>

#### 1. EXT. SIERRA - DÍA

Un pálido sol de primavera levanta lentamente la niebla de la montaña. Ernesto Dominici junta piedras: elige las que, además de ser atractivas por su color y forma, tienen un tamaño no mayor que su puño. Cada vez que encuentra una que vale la pena, la guarda como si fuera una joya en unas alforjas de cuero que tiene en la parte de atrás de su carro, un *sulky* o faetón tirado por un caballo joven y nervioso, llamado Dumas. Ernesto está nuevamente agachado cuando escucha, muy lejano, el silbato de un tren. Se incorpora y mira hacia abajo, hacia el valle y el río y las vías del ferrocarril. Con la agilidad que sólo se tiene a los doce años, salta a su carro y azuza al caballo, que arranca a galopar por el sendero de tierra como si en ello le fuera la vida.

#### 2. EXT. VALLE - PASO A NIVEL - DÍA

Ernesto no usa látigo: agita las riendas y grita, en pie en el pescante; a su caballo nada le gusta más que correr. El carro se acerca al tren en diagonal, tratando de cruzar las vías antes que la vieja locomotora diesel.

1. La presencia del narrador nos introduce directamente en lo esencial de la historia que se va a contar. Luego de esta escena, el personaje y su voz desaparecen. Sin embargo, el espectador ya ha "internalizado" que todo lo que se verá es producto de los recuerdos de ese joven.
2. *Shein vi di levine* significa "hermosa como la luna" y es uno de los versos de una canción tradicional de amor en *idish*, lengua hablada por los judíos de Europa oriental y central, y de América.

El Maquinista hace sonar el silbato, no como saludo, sino como insulto. Ese niño inconsciente le estropea la rutina del tranquilo viaje por lugares desolados. No tiene tiempo de frenar y se da cuenta, incrédulo, de que Ernesto no piensa detener su carrera. El caballo le gana al tren. Una vez que han cruzado el paso a nivel, Ernesto levanta su brazo y saluda al Maquinista. El chico sonríe, triunfador.

#### 3. EXT. ESTACIÓN DE TREN - CONCARÁN - DÍA

Cuando el *sulky* llega a la estación de Concarán, el tren está entrando. Hay muy poco movimiento ese sábado; un par de Pastores esperan para cargar sus rebaños de ovejas en el vagón de ganado. No hay pasajeros esperando para subir. Sólo un pasajero desciende. Ernesto ve que el concejal Andrada se acerca al hombre con actitud servil y le da la bienvenida. El hombre delgado y rubio parece rechazar los gestos efusivos del robusto Concejal. El equipaje del forastero es abundante. El coche no va a alcanzar para todo. Necesitarán el *sulky* de Ernesto. El Maquinista le entrega una bolsa de encomiendas al Jefe de Estación y, al ver a Ernesto, se le acerca, muy contrariado.

MAQUINISTA. – ¿Te volviste loco, pibe? Si querés matarte, ¿por qué no te hacés patear la cabeza?

JEFE DE ESTACIÓN. – Lo está entrenando para la fiesta...

El Jefe de Estación le alcanza una caja de cartón a Ernesto.

JEFE DE ESTACIÓN. – Esto es para tu madre. Cada vez, mandan menos.

El concejal Andrada se ha acercado al carro seguido por dos Peones que cargan con mucho cuidado las maletas y algún aparato raro del forastero, que parece preocupado por que no lo golpeen.



## Í N D I C E

<b>Literatura para una nueva escuela</b> .....	5
<b>Puertas de acceso</b> .....	7
El mundo de los relatos.....	9
Cine, literatura y teatro.....	10
El relato audiovisual.....	11
La ficción y el documental .....	13
La verosimilitud.....	14
El guion cinematográfico.....	16
El cine argentino .....	17
De extra a asistente de dirección (1961-1978) .....	18
Sus primeras películas (1978-1982) .....	19
Los primeros años de la democracia (1983-1991).....	20
Después de <i>Un lugar en el mundo</i> (1992-2001).....	21
<b>La obra: <i>Un lugar en el mundo</i></b> .....	23
<b>Manos a la obra</b> .....	139
La vida de los que buscan su lugar .....	141
Los personajes y las situaciones .....	141
Los espacios .....	142
Los temas .....	143
El género.....	144
Prácticas para la escritura de guiones .....	146
La crítica cinematográfica .....	150
<b>Cuarto de herramientas</b> .....	153
Las críticas.....	156
Los protagonistas.....	161
Bibliografía.....	171