

VII. EL GUIÓN TEATRAL TELEVISIVO

El director de cine Tony Richardson, comentó en una entrevista: “siempre quise dirigir cine pero me inicié en el teatro, entonces era algo imposible para mi el hacer una película. La única forma en que, más tarde, pude eventualmente entrar en el cine fue a través del teatro y de la televisión. Mis antecedentes están fuertemente influidos por la literatura, como los de otros muchos ingleses creativos y poseo un gran sentido literario y siento admiración por los buenos escritos, lo que dificulta las cosas cuando se trata de cine, ya que los buenos escritores no quieren escribir guiones para films. De todas maneras mi información teatral me ocasionó graves inconvenientes cuando tuve que adaptar a cine obras de teatro. De hecho no creo que esta sea una buena idea en absoluto. Es mucho mejor trabajar directamente con el material original porque es la única manera en la cual la idea es comprendida desde el punto de vista cinematográfico. Si uno ya ha realizado una obra de teatro resulta imposible pensarla y elaborarla con originalidad para el cine, porque ya ha sido fijada a un molde. Cuando uno se ha dedicado a realizar una idea en un medio, en realidad ya no puede verla de otro modo”.

El teatro en televisión adquiere en su realización una serie de elementos que no posee la representación del teatro en escenario. La cámara puede mostrar al espectador más escenarios de los que pueden verse en la representación teatral. Por otra parte, el escenario puede ser mostrado en su conjunto, parcelado o en detalle, debido a la técnica televisiva del empleo de los enfoques y de los planos. Este hecho hace que el decorado necesite en el guión televisivo de una obra dramática ser estudiado individualmente. El propio actor cobra mayor relieve en la televisión, sus expresiones pueden ser vistas con toda claridad, su rostro puede acercarse en un primer plano hasta el espectador,

pareciendo que le habla a él mismo. Esta expresión no es visible al espectador de teatro, excepto para las primera filas.

La expresión del rostro, de las manos y en general los movimientos del cuerpo del actor, deben ser muy controlados por él mismo, el gesto teatral es exagerado para que sea visto, el gesto en televisión debe ser comedido y mínimo, debido a lo pequeño de la pantalla, el gesto por pequeño que sea se hace exagerado. Este hecho se aprecia en las películas de cine mudo, donde los actores eran actores de teatro, se basaba esencialmente en la mímica y todavía no estaba desarrollada la técnica de filmación cinematográfica. En esa época se exageraba la gestualización, en la actual, la cámara implanta una disciplina de sobriedad.

El actor de teatro televisivo necesita recurrir a la quintaesencia del gesto y la expresión facial, su preparación, su estudio y representación tiene claras similitudes con el teatro, pero el medio es distinto. Supongamos que hablamos a una persona que se encuentra a veinte metros de distancia, nuestro tono volumen de voz no sería el mismo, como tampoco sería la misma dicción que si le hablásemos o le hiciésemos señas a cinco metros de distancia.

La expresión del actor en televisión debe ser natural, sencilla y profundamente psicológica, no hay mejor escuela de actores que la observación de los rostros y de los gestos humanos y realizar esta práctica con el espejo. A esto debiera unirse, si fuese posible, la frecuente lectura de libros y no de diarios y revistas, es decir, poseer una base cultural para intentar representar las pasiones que mueven el comportamiento humano y para ello se necesita conocer su naturaleza psicológica. La representación no es sólo responsabilidad del actor, es sobre el realizador al emplear su técnica de imagen, sobre quien recae la mayor responsabilidad, ya que es él quien está encargado de presentar los

hechos. Es el realizador, quien presenta al espectador los planos, en un orden y manera tal que de su acierto o error dependerá el éxito o el fracaso de la obra.

El texto puramente teatral, tiene la descripción del decorado un poco de ambiente y alguna acotación. Esto es suficiente para el teatro leído o representado, porque el teatro es esencialmente imaginación, por otro lado el actor debe cuidarse de mantener la distancia en su actuación, de no ser así el teatro pierde su eficacia.

El teatro representado televisivamente nos acerca a él y comenzamos a introducirnos dentro de la obra y sentimos o padecemos lo que ella ocurre al igual que en los films.

En el teatro sentimos horror y repugnancia en un sentido objetivo y ético universal. Cuando en el Rey Lear, hacen saltar un ojo fuera del cuenco con un talón a un personaje, o cuando el rey es asesinado por Macbecht, no sentimos miedo ni temor alguno, estamos viendo que son actores que representan otra época y que ellos no son Macbecht, ni Lear, ni Gloucester, pero sentimos horror y repugnancia por los actos, en el buen teatro, como en todas las artes, a pesar de lo que se diga y oiga, se comunican ideas que se dramatizan, novelizan, se poetizan o se artistizan para ser más fácilmente captables y que tengan más incidencia en el espectador.

A Isidora Duncan, el Conde Lautremont, para aclarar la lectura a personas que sabiendo leer no se escuchan ni se oyen cuando leen, dijo que había dos maneras de hablar de la virtud, una, mostrándola directamente como lo hacia Balzac o Víctor Hugo, otra, mostrando la maldad, la hipocresía, el vicio descarnado, con el fin de producir el rechazo. Leer literatura no es leer un libro de leyes, de ahí que lo que se lee se tome al pié de la letra sin trascender el concepto ni la idea expresada, es decir, una mala lectura.

En teatro hay comedia, en ella se crean escenas cómics y el espectador se ríe de lo que en el escenario se dicen y hacen los actores. No hay teatro de risa, hay teatro cómico.

En televisión y en el cine, las películas no son cómicas, son de reír o de risa, como decíamos de niños, y son de reír o de risa porque nos identificamos con los personajes y vivenciábamos las situaciones. Los diferentes planos nos hacían penetrar dentro de la acción.

Tampoco en televisión ni en cine, hay películas de horror, sino que hay películas de miedo, de repugnancia o de terror individualizado, el espectador siente miedo, terror o repugnancia de lo que ve, porque al ser tan realista lo siente como suyo. De niños decíamos, es una película de miedo, de miedo porque se pasaba miedo, tanto miedo que por las noches teníamos pesadillas.

El texto teatral televisivo no puede, por estar en otro medio, utilizar la misma construcción que el texto de teatro de escenario. ¿Qué varia?. En primer lugar, que no se base exclusivamente en los diálogos, por tanto diálogos más cortos, menos descriptivos, pero con la misma calidad literaria y con la misma profundidad psicológica, la imagen completa, ayuda y perfila las intenciones, acciones y psicología de los personajes. En segundo lugar, la descripción de escenas, acotaciones y decorado del texto teatral es insuficiente en el guión de teatro televisivo, en el debe indicarse descripción de decorado, acción que se lleva a cabo y toma de los diversos planos. También debe añadirse la música que acompañará a la obra, música que es fundamental y que facilita los cambios de planos, así como añadir ruidos y efectos sonoros especiales. En tercer lugar, mostrar la psicología de los personajes por medio de su vestimenta, su color o ciertos detalles de ella. Indicar también la iluminación para conseguir el efecto buscado.

En cuarto lugar, indicar los planos, encuadres o angulación de la cámara.

En quinto lugar, se debería saber hacer dibujos esquemáticos y algo de perspectiva, o bien saber dibujar un monigote y sugerir algo de perspectiva, para que estos dibujos completasen las descripciones.

En sexto lugar, y esto es a mi modo de ver, importante, que la duración del guión de un texto dramático televisivo debe ser de corta duración, no hay que olvidar que se está en un medio cuyos discursos son cortos y rápidos.

El autor es el que tiene en su mano la capacidad para resolver en parte los problemas de realización. Una escena para ser completa debe tener tanto interés verbal como visual, lo que supone su estudio cuidadoso en el guión. De no hacerlo así, el realizador tendrá que improvisar planos e imágenes para ese texto. Crear imágenes es tan creativo como crear diálogos, ambos con lenguajes diferentes que se complementan para mejor hacer comprensible una idea, una intencionalidad o una situación. La imagen tiene que estar estudiada y adaptada perfectamente al ritmo narrativo del diálogo, es obvio, por ejemplo que un plano general permanece más tiempo en la pantalla del televisor que un plano medio, y éste más tiempo que un primer plano. El ritmo de la imagen debe ir en consonancia con el ritmo del diálogo, el ritmo musical con ambos al mismo tiempo, con ello se lograría una armonía de los tres elementos.

Cuando el guión no está elaborado, el realizador cubre con planos e imágenes los diálogos. Una pieza dramática rodada y montada en estas condiciones, dudosamente se le insufla vida. En los diálogos teatrales hay una gran sobriedad pues en los diálogos de teatro televisivo la sobriedad debe ser todavía mayor. Lo superfluo sobre en el teatro y molesta en el teatro de televisión, al igual ocurre con las imágenes, las imágenes no deben estar porque sí, por cubrir, por rellenar, las imágenes deben tener su sentido, como sentido y justificación deben tener los cambios de plano. No tiene justificación ni sentido, ver en un primer plano a un actor preguntando ¿Qué día es hoy?.

El autor de teatro para televisión debe realizar un guión de su obra, no es necesario, pienso, que el guión esté perfectamente elaborado en su parte técnica. No es necesario porque es misión y cometido del realizador, comprender la obra y saber que encuadres son necesarios para cada toma. Pero el realizador, sólo ante un texto literario teatral se encuentra desorientado, un guión elaborado por el autor marcará las directrices esenciales, servirá de orientación e indicará a los actores, técnicos y realizadores, el camino y sus fases principales. Es evidente que un autor dramático no es un autor de imágenes visuales y mucho menos un técnico en esta materia, sus conocimientos no alcanzan la altura del realizador de sonido, iluminación e imagen, pero si puede y debe el autor indicar y bien explícita esta indicación de cada una de las tomas. El realizador podrá entonces, comprender mejor la obra, comprender mejor el guión, ceñirse a él totalmente, realizarlo con variantes o reelaborarlo de nuevo.

Lo ideal, que duda cabe, es que este guión técnico fuese estudiado conjuntamente por los realizadores de sonido, iluminación, imagen, director artístico, músico de banda sonora y autor. Esto es lo ideal y así es como debe hacerse, porque lo bien hecho queda y se nota. Pero si las cosas no pueden hacerse como se deben (no veo en este caso el porqué) háganse como se puedan, pero háganse.

El teatro por decirlo de alguna manera, ya tuvo a finales del siglo XVI, gusto por las decoraciones fabulosas. “Intermezzo” que se representó en Florencia en 1589, “La monarchia Latina Trionfante” en Viena en 1678 con decorados increíbles y mutantes de Ludovico Burnacini, posteriormente las óperas decimonónicas italianas y alemanas con sus decorados grandilocuentes y las enormes perspectivas de Guiseppe Galli da Bibiena.

Cuenta Julio Caro Baroja en el libro “Teatro popular y Magia”, que “La almoneda del diablo” y “La redoma encantada”, volvieron a ser obras de repertorio de éxito en 1874 y que en su representación se utilizaron, por primera vez efectos de electricidad en la

escena. El teatro-espectáculo está buscando espectacularidad, sin ella está destinado a perecer. Estos últimos años, el teatro ha sido desbancado por otro medio y por otros espectáculos más espectaculares, este desbancamiento ha sido debido a que el teatro-espectáculo fue confundido por la crítica y gentes similares con el teatro-pueblo. El primero, el teatro-espectáculo necesita espectacularidad y cuanto más mejor, es como esas mujeres de hoy en día y de otro tiempo también, que sólo se sienten mujeres cuando llevan sobre si modelos de ropa y abrigos de pieles muy caros, o como esos hombres de ahora y de antes también, que sólo se sienten hombres cuando tienen mucho dinero, carruajes o automóviles caros.

El segundo, el teatro-pueblo, no necesita espectacularidad, si se le añade le sienta mal, le desentona, lo asfixia, la espectacularidad no lo deja ser como es él mismo. El teatro-Pueblo es como esas mujeres que no necesitan nada para ser mujeres, lo son porque lo son y en eso está su encanto y belleza, o como esos hombres, que lo son porque lo son, y en eso está su atractivo masculino.

Si el teatro-espectáculo necesita espectacularidad para vivir, désele espectacularidad, hay medios para ello y técnica y técnicos para dársela. Si el teatro-espectáculo necesita espectacularidad para vivir, désele espectacularidad y que viva, que viva durante muchos años o por siempre, que mientras haya hombres habrá quien guste de este teatro, que viva, que mal no hará ninguno, como mucho, si el espectáculo es bueno, divertirá, como poco, si el espectáculo es malo, aburrirá, esta es la finalidad de todo espectáculo, divertir o aburrir, las dos caras de la moneda de que se compone el espectáculo.

El guión pasa por varias fases antes de ser el guión final, puede ser un guión literario, técnico, o bien el guión final. El guión contiene todas las indicaciones para dar

paso al guión de realización, que es un guión que por decirlo así, no afecta al guión anterior, aunque uno sin el otro no podría llevarse a buen término el rodaje.

Los guiones de cómic, de cine, de televisión y teatro, muy poca variación tienen entre si. Mostraré un ejemplo de una obra teatral, “Casa de muñecas”, del noruego Ibsen. Si a esta obra Ibsen añadiese a sus acotaciones escénicas, tomas de planos y música, tendríamos un guión de teatro televisivo perfecto.

-ACTO PRIMERO-

Sala decentemente amueblada, pero sin lujo. Al foro, dos puertas practicables que conducen, la de la derecha, a la antecámara, y la de la izquierda, al despacho de Helmer. A la izquierda, en primer término, ventana practicable, y, en segundo término, una chimenea, y, en segundo término, puerta practicable. Entre las dos puertas del foro un plano. A la izquierda, cerca de la ventana, un velador, un sillón y un pequeño diván. A la derecha, entre la chimenea, varias butacas. Un mueble con vajilla, un armario lleno de libros lujosamente encuadernados, grabados y algunos objetos de arte convenientemente distribuidos, completan el decorado de la escena, que debe estar alfombrada. Es un día frío de invierno, y en la chimenea arde un buen fuego.

ESCENA I

Nora, Elena y un mozo de cuerda. Después Helmer. (Al levantarse el telón, suena un campanillazo en la antecámara. Elena, que se encuentra sola, poniendo en orden los muebles, se apresura a abrir la puerta derecha del foro, por donde entra Nora, en traje de calle, con varios paquetes, seguida de un mozo con un árbol de Navidad y una cesta. Nora tararea mientras coloca los paquetes sobre la mesa de la derecha. El mozo entrega a Elena el árbol de Navidad y la cesta).

- **Nora:** esconde bien el árbol de Navidad, Elena. Los niños no deben verlo hasta la noche, cuando esté arreglado. (Al mozo, sacando el portamonedas) ¿Cuánto le debo?.
- **El Mozo:** cincuenta céntimos.
- **Nora:** tome una corona. Lo que sobra, para usted. (El mozo saluda y vase. Nora cierra la puerta. Continúa sonriendo alegremente mientras se despoja del sombrero y del abrigo. Después saca del bolsillo un cucurucho de almendras y come dos o tres, se acerca de puntillas a la puerta izquierda del foro y escucha). ¡Ah! Está en el despacho. (Vuelve a tararear, y se dirige a la mesa de la derecha).
- **Helmer:** (dentro) ¿Es mi alondra lo que gorjea?.
- **Nora:** (Abriendo paquetes) ¡Si!.
- **Helmer:** ¿Hace mucho tiempo que ha venido la ardilla?.
- **Nora:** acabo de llegar. (Guarda el cucurucho de confites en el bolsillo y se limpia la boca). Ven aquí, Torvaldo; mira las compras que he hecho.
- **Helmer:** no me interrumpas. (Poco después abre la puerta y aparece con la pluma en la mano, mirando en todas direcciones). ¿Comprando, dices? ¿Todo eso? ¿Otra vez ha encontrado la niñita modo de gastar dinero?.
- **Nora:** pero, ¡Torvaldo! Este año podemos hacer algunos gastos más. Es la primera Navidad en que no nos vemos obligados a andar con escaseces.
- **Helmer:** Si..., pero tampoco podemos derrochar...

Un guión de cómic debe tener las suficientes indicaciones para que el dibujante pueda reproducir en dibujo la idea que el guión quiere expresar. En cómic hay que tener presente que el texto debe ser reducido al mínimo, todo aquél que piense que un guión literario de cómic es fácil, está en un error, en un texto de cómic deben manejarse todos los conceptos humanos con muy poco texto literario, con muy poco lenguaje. El dibujo

ocupa del 80% del espacio como mínimo en una viñeta de texto, es por tanto el dibujo o la imagen visual de gran importancia en este medio expresivo. El guión de cómic debe describir las imágenes y si el dibujante tiene poca imaginación (esto no quita calidad a su dibujo ni desmerece su técnica, para ello se une con quien le sobra imaginación pero le falta lo que la naturaleza le ha donado al dibujante) o poca formación literaria, el guionista debe indicarle o sugerirle encuadres, planos, detallar la descripción de la imagen y hacer de cada escena un pequeño dibujo en boceto o en esquema. Es aconsejable en el guión de cómic utilizar este sistema, si se trabaja con dibujantes con los que no se fuese a tener relación personal. Si se trabaja con dibujantes que se conocen y con el que se tendrá relación, puede redactarse el texto, describirse las imágenes con profusión y en alguna que otra escena o viñeta indicar el encuadre, y algún dibujo esquemático de monigotes para dar mejor idea. Una vez que el dibujante ha leído el guión y hecho bocetos de personajes, deben reunirse guionista y dibujante, examinaran las características de los personajes principales dibujados como prueba. Después debe comentarse la descripción de las escenas y conjuntamente buscar los planos de cada viñeta. Cuando el dibujante tiene cierto número de páginas se vuelven a ver conjuntamente con el fin de poder corregir errores históricos o de cualquier otro tipo, antes de pasar al entintado.

La simbiosis de guionistas y dibujante, debiera ser utilizada en otros medios, sobre todo en el teatro televisivo. En cine se ha utilizado alguna que otra vez.

Para el guión de cómic, se utiliza un fólico en horizontal, en el lado izquierdo se escribe VIÑETA o si se quiere CUADRO, debajo se pone el número de la viñeta, un poco más a la derecha se escribe DESCRIPCIÓN, debajo se describe la imagen y se hace el encuadre, más a la derecha se escribe TEXTO, en él se escriben los diálogos; en lo que queda de espacio se escribe IMAGEN, aquí se hace el dibujo o se deja para el dibujante. Se hacen fotocopias y en ellas se escribe el guión.

VIÑETA	DESCRIPCIÓN	TEXTO	IMAGEN
1	-----	=====	!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
	-----	=====	!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
	-----	=====	!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
	-----	=====	!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
2	-----	=====	////////////////////
	-----	=====	////////////////////
	-----	=====	////////////////////
	-----	=====	////////////////////

José Llobera como es autor de sus propios guiones, no necesita realizar imagen alguna en el guión. Reproduzco una parte de un guión de su libro “Dibujo del cómic”, también reproduzco otro guión del guionista y dibujante Jordi Vives, de su libro “Dibujemos cómics”.

Cuadro	Descripción	Texto
1	El tren cruza el desierto, viéndose al fondo las estribaciones de las Montañas Rocosas.	<u>TEXTO NARRATIVO</u> <i>El tren en donde viajan Phileas Fogg y Picaporte cruza las Montañas Rocosas...</i>
2	Únicamente texto descriptivo.	<u>TEXTO NARRATIVO</u> <i>De repente, se oyen unos violentos silbidos, acompañados por el chirriar de los frenos. El tren se detiene.</i>
3	Interior del vagón. Phileas Fogg y el detective Fix juegan a naipes. Picaporte se asoma a la ventanilla.	<u>PICAPORTE</u> <i>-Ire a ver qué sucede.</i>
4	Picaporte descende a la vía y vé a un grupo de gente a la cabeza del tren. Están hablando.	<u>GUARDAVÍA</u> <i>-No! No hay medio de pasar! El puente colgante está resentido y no lo soportaría.</i>
5	Vista de ambiente. Junto a la locomotora, los pasajeros discuten con los ferroviarios. El guardavía de explica.	<u>GUARDAVÍA</u> <i>-Ya hemos pedido otro tren pero la estación está al otro lado del río y hay que hacer un rodeo de diez millas para alcanzarla.</i>
6	Personajes en primer término. El coronel Proctor pregunta:	<u>PROCTOR</u> <i>-¿Y no puede pasarse con barca?</i> <u>GUARDAVÍA</u> <i>-¡Imposible! El torrente viene crecido y hay que andar seis horas hasta hallar un vado.</i>
7	El coronel Proctor protesta, mientras Picaporte, en primer término, se muestra preocupado.	<u>PROCTOR</u> <i>-¡Pero no vamos a estar echando raíces aquí!</i> <u>PICAPORTE</u> <i>-¡Seis horas!</i>
8	Picaporte vuelve cabizbajo al vagón, cuando oye al maquinista.	<u>MAQUINISTA</u> <i>-¡Señores! Quizás hay un medio de pasar</i> <u>PROCTOR</u> <i>-¿Por el puente?</i>

Cuadro	Plano	Descripción de la escena	Texto
1	Plano americano	Khali, oficial del ejército, recibe con un apretón de manos al inspector Schult. En el ángulo inferior derecho se ve (muy poco) la parte superior de un coche. Detrás de los dos personajes, un gran avión de pasajeros en la pista de aterrizaje.	<u>KHALI</u> Tengo órdenes de llevarle a la embajada americana. <u>SCHULT</u> Sí, lo se.
2	Primer plano	Kahli visto desde detrás de su asiento, conduciendo y mirando a su derecha. En el retrovisor interior se reflejan los ojos de Schult.	<u>KHALI</u> En la guantera encontrará la fotografía de su presa
3	Primerísimo plano	Una mano sostiene la foto de Kurni "el carnicero".	Sin texto
4	Plano americano	Un viejo árabe sigue su camino mientras el coche cruza la calle.	<u>SCHULT</u> Kurni "el carnicero" un tipo de mucho cuidado
5	Primer plano	Perfil de Khali, detrás sobresale el perfil del Schult poniéndose la pipa en la boca.	<u>SCHULT</u> ¿Es kurni el asesino del embajador? <u>KHALI</u> Eso parece, inspector
6	Plano general	El coche está parado ante una gran verja. A la izquierda de la vifleta hay un soldado sujetando un arma detrás de sacos de arena y alambradas. Detrás de ese soldado hay un rótulo donde puede leerse "EMBAJADA DE EEUU". A la derecha de la vifleta, semiculto por el coche, otro soldado pide los papeles a Schult.	<u>SOLDADO</u> Documentación, por favor

En la redacción del guión cinematográfico, se emplean solamente las páginas impares dejando las pares en blanco para permitir acotaciones, sugerencias, inconvenientes, variantes, croquis, etc....

ANOTACIONES Y CROQUIS	<u>IMAGEN</u> ACCIÓN INDICACIONES TÉCNICAS	<u>SONIDO</u> DIALOGOS MÚSICA
--------------------------	---	-------------------------------------

Del libro de SIMON FELDMAN, "La realización cinematográfica" reproduzco un fragmento de guión, en él que se indica la forma de presentación de un guión cinematográfico, que poco se diferencia de los anteriores y prácticamente en nada de un guión de televisión.

CALLE DEL CENTRO DE BS. AIRES	EXTERIOR	DÍA
Los distintos decorados o lugares de filmación se señalan entre dos horizontales-A continuación se indica si es exterior y si la acción transcurre de día o de noche		
T. 235	P.T	Los movimientos de cámara u otros detalles técnicos se subrayan
Un señor de edad, camina lentamente dirigiéndose a una puerta, seguido en panorámica por la cámara. Entrada.		
Las indicaciones de la columna de sonido que no sean diálogo, se ponen entre paréntesis.		(Ruido ambiente de tráfico intenso).

PATIO INTERNO CASA OFICINAS	INTERIOR	DÍA
T. 236	P.G. luego P.A.	El número de toma y la indicación de los planos se subrayan.
El señor está subiendo por una escalera y se aproxima a la entrada de una oficina, saca de su bolsillo un trozo de papel y lo consulta antes de llamar.		
T. 237	P.A.	“Con referencia” significa con inclusión parcial del personaje en el cuadro.
Sobre la puerta con referencia del hombre. La puerta se entreabre y asoma el rostro inquisitivo de un joven		
T. 238	P.M.	El hombre de quien habla se subraya
El hombre alarga el brazo mostrando el papel.		
Los dialogos no se enfrentan con la image, se escalonan.		<u>Hombre</u> Buenas tardes... (con timidez) Es aquí?

PATIO INTERNO CASA OFICINAS	INTERIOR	DÍA
T. 236	P.G. luego P.A.	El número de toma y la indicación de los planos se subrayan.
El señor está subiendo por una escalera y se aproxima a la entrada de una oficina, saca de su bolsillo un trozo de papel y lo consulta antes de llamar.		
T. 237	P.A.	“Con referencia” significa con inclusión parcial del personaje en el cuadro.
Sobre la puerta con referencia del hombre. La puerta se entreabre y asoma el rostro inquisitivo de un joven		
T. 238	P.M.	El hombre de quien habla se subraya
El hombre alarga el brazo mostrando el papel.		
Los dialogos no se enfrentan con la image, se escalonan.		<u>Hombre</u> Buenas tardes... (con timidez) Es aquí?

Del libro de Llorenc Soler, “La televisión, una metodología para su aprendizaje” recientemente publicado y muy interesante, ya que sistematiza una bien llevada divulgación sobre el medio televisivo. Reproduzco un pequeño fragmento de guión.

VIDEO	AUDIO
<i>Secuencia 28. EXTERIOR. CALLE. ATARDECER</i>	
Plano 1. P.G. de Ana y Luis, con trajes de Lujo, avanzando desde el fondo.	Música muy melancólica.
Plano 2. P.M. en travelling lateral de seguimiento. Los dos Personajes caminan uno al lado del otro, sin dirigirse la mirada.	
Plano 3. P.P. de los pies de ambos en panorámica de Acompañamiento. Durante unos breves segundos se ven los pies de los Dos personajes. De pronto, los de Ana se adelantan hasta salir de cuadro.	
Plano 4. P.P. de rostro de Ana que se adelanta para gritar:	ANA.- (Muy excitada) Es él, es él! Pero como ha podido saber que estábamos aquí?

No hay una fórmula fija de hacer un guión de teatro para su realización televisiva, pero con los ejemplos expuestos y con lo hasta aquí escrito, no tendrá el autor dificultad alguna en como hacerlos, ya que cada guión lleva en su forma algo personal de cada autor.

No debe temer el autor dramático que desconoce la técnica de realización; no debe asustarse por parecerle un trabajo complicado. Las cosas parecen más difíciles cuanto más se desconocen.

Es buen ejercicio ver varias veces un mismo film analizando y estudiándolo desde el lado de la imagen y música en realización con los diálogos.

Tampoco debe preocuparse en exceso, ya que el verdadero artífice de la imagen es el realizador y este a la lectura del guión añadirá, combinará, cambiará, quitará o retorcerá y alambicará imágenes que conseguirán efectos dramáticos sorprendentes, pero el realizador necesita un guión de partida, no hay que olvidar que los realizadores son técnicos y necesitan de la imaginación de los autores en la misma medida que los autores necesitan de los conocimientos técnicos y de la experiencia de los realizadores.

Por último, recordar al autor de teatro televisivo, que las obras no deben ser de larga duración, escribálas más bien cortas, el público telespectador es un público con prisa, aunque esté en su casa y no tenga absolutamente nada que hacer. Y recordarle

también, que los diálogos que escriba no sean demasiado extensos, pero el que los diálogos sean cortos no quita en absoluto que no sean hermosos y poéticos.