

desde julio 2023

Los cursos de Sergio

10.08.2026

Liliana Paolinelli



Para dimensionar el impacto que tuvo **Sergio Schmucler** en la formación de guionistas y directores cordobeses habría que remontarse a la Córdoba de finales de los '80. La enseñanza de cine se impartía en el Departamento de Cine y TV de la Universidad Nacional de Córdoba, que había reabierto sus puertas tras ser clausurado por la dictadura. Las condiciones de aprendizaje eran por demás precarias: sin equipos, sin designaciones docentes, el cine no parecía ser una prioridad en la consideración pública. Sin embargo, pese al clima adverso, fue lográndose completar el plantel de

profesores. La materia Guion tenía una orientación teórica, aunque no se negaba su importancia en la cadena productiva de una película. Filmar un trabajo práctico era costosísimo; la posibilidad de repetir tomas se restringía a una sola por plano y por eso había que pensar muy bien qué se quería contar. Liliana Guillot, profesora de sonido, nos ponía frente a una hipotética disyuntiva: "Viene Coppola y te pone un millón de dólares para una película. ¿Qué hacés?" Era conveniente siempre tener un guion en la mano por si el destino nos deparaba un milagro. Yo no sabía si los textos que escribía podían considerarse un guion. Recuerdo que viajé a Buenos Aires para comprar libros y volví cargada de volúmenes de guiones publicados de películas de Fellini y de Buñuel. Pero antes de empezar a leerlos, el milagro ocurrió. No se llamó Coppola, se llamó Sergio Schmucler.

El aviso en La Voz del Interior decía *Curso de Guionismo para Televisión*. Sergio Schmucler, el docente, era un guionista vuelto de México que tenía en su haber la autoría de nada menos que dos telenovelas. Me inscribí de cabeza en el curso. Las clases se dictaban en el Instituto Goethe, que funcionaba en el Boulevard Illia. Era el Goethe anterior a la caída del Muro, el que organizaba ciclos maravillosos de películas, muestras, cursos. En la primera clase, Sergio nos dio a leer *La Vida del Drama* de Eric Bentley, específicamente los capítulos Trama, Personaje, Tragedia, Comedia, Melodrama y Farsa. Su propósito era que manejásemos un lenguaje común, saber de qué hablábamos cuando decíamos trama, a qué nos referíamos con *conflicto* o con *estructura dramática*.

Empezamos con la trama. Para entender qué era la trama de una obra había que diseccionar sus partes. ¿Cuál es la materia prima de la trama? La acción. ¿Cualquier acción? No, la acción capaz de suscitar una emoción. ¿Qué tipo de emoción, cualquier emoción? No: la emoción violenta. En aquel momento admirábamos el cine de Rohmer, Truffaut, la *nouvelle vague*; escuchar decir que el sustrato del drama o de la comedia, aún la más inocua, era la emoción violenta, representaba una transgresión difícil de asimilar para nuestros ojitos forjados en la cinefilia europea. Sergio nos instaba a leer Chejov así como a empaparnos de los grandes narradores de la tradición americana, que no por nada hicieron de su cine una hegemonía. Nos mandó ver *Mad Max II*. Bajo protesta y con la arrogancia propia de los veinte años, vimos la película y quedamos atónitos frente a la imponente arquitectura de la trama. Lo mismo pasó con un capítulo de *La familia Ingalls*, que vimos junto con el maestro un fin de semana y después de comer un regio asado, porque ese era otro atributo de Sergio: el amor por lo gregario, las reuniones, lo colectivo. Para asegurarnos de que todos vamos a ver la misma película, decía, aunque luego las lecturas difieran.

Una vez leídos y desmenuzados los capítulos de Bentley, pasamos a la escritura. A veces, Sergio nos daba ejercicios cortos para escribir en clase. Después, pasamos a la escritura propiamente de argumentos y de guiones. Llevábamos fotocopias para cada participante y los trabajos se leían en voz alta, generalmente por alguien que no era el autor. Empezaba la ronda de opiniones. El último que hablaba era el autor o la autora. Las charlas eran ricas y profundas, cuando el Goethe cerraba sus puertas, las continuábamos en el bar de la esquina. Hacíamos planteos sesudos: ¿puede existir una trama sin personajes? ¿O personajes sin trama? No sé de dónde nos venían semejantes cuestionamientos cuando recién estábamos empezando a escribir. ¿Puede haber drama sin conflicto? Una vez, Sergio nos dijo: "Ustedes preocupense por crear un buen conflicto, cuando hayan escrito miles de conflictos, hagan lo que quieran. Yo ya estoy en la etapa de la destrucción del conflicto." Ahora pienso que muchas de esas preguntas no tenían otro propósito que retener su compañía un poco más de tiempo.

En cada ejercicio, Sergio pedía que fuésemos muy claros con el planteo del conflicto, el desarrollo, el clímax, el desenlace. Después de leer el texto, había que identificar cada uno de esos momentos. Fabián Zampini, poeta, había escrito una historia sobre un grupo de bandeirantes en el sur de Brasil. Era un texto repleto de imágenes poéticas, con mucho suspenso y a la vez esquivo al análisis. El conflicto se palpaba, pero era difícil formularlo porque entraba en el relato tardíamente, casi en coincidencia con el clímax. Sergio estaba fascinado. "El misterio y lo genial también existen", dijo.

Analizamos el falso clímax o anticlímax, el momento en donde pareciera que el drama está por llegar a su punto álgido, aunque en realidad se trata de una falsa alarma para que el clímax verdadero llegue con mayor fuerza. Recurso típico de las películas de terror: el monstruo, fatal e inexorablemente muerto, abre un ojo y el protagonista le asesta el último y definitivo golpe. Repasábamos distintos ejemplos de anticlímax, podían ubicarse antes o después del clímax, incluso muy pegado al desenlace. ¿Puede haber drama sin clímax? Algunas porfías, como esta, podían salirnos caras. Una vez Sergio tomó un argumento que alguien había escrito y dijo: "Vos vas a empezar a contar esta historia con el clímax, vos con el desenlace, vos desde la mitad del desarrollo". El resultado fueron distintas historias con su inevitable progresión al clímax, es decir, el instante a partir del cual el conflicto ya no puede desarrollarse más.

Este ejercicio, y en particular el que empezaba con el final del otro argumento, dio pie para hablar de los subgéneros: el policial, el terror, el romántico. El abordaje a las reglas del género surgía con preguntas sencillas: "Todos hemos sentido terror alguna vez. ¿Cómo es el terror? ¿Cómo es el miedo? ¿Qué se siente, cuáles son los síntomas?"

¿Cuáles las sensaciones físicas?" Sergio decía que no se puede escribir sobre el terror si no lo se lo ha sentido antes.

Era emocionante ver cómo se acumulaba el toquito de páginas escrito a máquina. Le pedimos a Sergio extender el curso y el Goethe nos prestó el aula unos meses más. En paralelo, se organizó otro curso de Guion que funcionaba en una librería sobre Avenida Colón. El libro de Bentley había trascendido los confines del Curso para formar parte de la bibliografía obligatoria de la cátedra de Guion de la UNC. Un día, Sergio vino con la propuesta de filmar una película dirigida por él basada en una novela. *Trampa de metal* era su título primigenio. Nos invitó a trabajar en la producción y la felicidad ya no podía ser más plena. Cada uno elegía en qué rol quería desempeñarse, los que a mí me interesaban ya se habían ocupado, entonces me propuso grabar el sonido: "Confío en tu oreja".

Sergio contagiaba pasión en los proyectos, tenía una habilidad única para poner en marcha la maquinaria creativa, sabía mover montañas. Yo, que nada sabía de sonido, me puse a rastrear micrófonos y grabadores por toda la ciudad y me le pegué a Liliana Guillot para aprender todo lo que debía saber sobre cómo grabar el sonido de una película, incluso soldar cables a conectores canon, plus y mini plus. Llamé a dos compañeros de la escuela de cine como microfonistas, eran hermanos. Santafesinos.

El rodaje fue otra etapa de aprendizaje con Sergio, muy diferente a la escritura. Fue ardua y por momentos ríspida. Él proponía puestas de cámara imposibles de seguir con el boom de sonido y yo no conocía aún la técnica del *wild track*. Al momento de cantar luz y cámara, sonido seguía pensando cómo grabar...

La experiencia de *Laberinto mortal*, como terminó llamándose la película, fue el estímulo que nos impulsó a hacer nuestras propias películas. Ya sabíamos escribir guiones y habíamos pasado por la experiencia de un rodaje importante. Paula Markovitch, Enrique González y yo formamos un grupo donde nos propusimos hacer películas, y las hicimos. Casi un milagro.

Los cursos de Sergio es un texto surgido a partir del *Ciclo Seguir la huella – Visiones y revisiones de la obra de Sergio Schmucler – Aprender a escribir cine*, organizado por la Sede Juan Filloy de la Biblioteca Nacional y el Centro de Estudios Avanzados, Córdoba 2024.



Liliana Paolinelli

Directora de cine - Guionista - Productora

Exploraciones →
